





CERVANTES EN EL SEPTENTRIÓN

RANDI LISE DAVENPORT
E ISABEL LOZANO-RENIEBLAS (EDS.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA», 57

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-58-9

Depósito Legal: M-18795-2019

New York, IDEA/IGAS, 2019

CERVANTES EN EL SEPTENTRIÓN

RANDI LISE DAVENPORT
E ISABEL LOZANO-RENIEBLAS (EDS.)



ÍNDICE

RANDI LISE DAVENPORT E ISABEL LOZANO-RENIEBLAS Cervantes en el Septentrión	9
MICHAEL ARMSTRONG-ROCHE Las paradojas de <i>Persiles y Sigismunda</i> (con <i>Don Quijote y Viaje del Parnaso</i>).....	17
LUIS F. AVILÉS Lidiar con la complejidad del otro: confiar y desconfiar en el <i>Persiles y Sigismunda</i>	51
JORGE CHECA El lienzo de Periandro: memoria y olvido en el <i>Persiles</i>	67
FREDERICK A. DE ARMAS Un mundo sin ventanas: las arquitecturas evanescentes del <i>Persiles</i> , Libros I-II	85
JULIA D'ONOFRIO «Un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas»: Periandro narrador y la manipulación del espectáculo barroco	103

RUTH FINE

- Etnia y género en la representación de las hechiceras
del *Persiles*: entre la condena y la resistencia..... 121

STEVEN HUTCHINSON

- El Septentrión marítimo del *Persiles* y sus
posibilidades artísticas..... 135

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS

- Hermenéutica, alegoría y anagogía en *Los trabajos
de Persiles y Sigismunda*..... 149

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

- «Este es el manco sano, el famoso todo, el escritor
alegre, y, finalmente, el regocijo de las musas»: notas
para una biografía cervantina sin el *Persiles*..... 175

CHRISTINE MARGUET

- Viajar entre mundos: umbrales y coyunturas entre
norte y sur en el *Persiles*..... 211

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN

- El diálogo en el *Persiles*..... 225

WOLFGANG MATZAT

- Del mundo desconocido al mundo conocido:
saber y perspectiva del narrador en el *Persiles* 245

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

- Los sonidos del Septentrión en el *Persiles* 259

MARÍA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA

- «Ni el bien es eterno ni el mal durable»: conversación
y diálogo en el *Persiles* 271

JUAN DIEGO VILA

- Las moribundas del Septentrión: éxodo y defecciones
genéricas en el primer libro del *Persiles* 281

CERVANTES EN EL SEPTENTRIÓN

El presente volumen tiene su origen en el *Congreso Internacional «Cervantes en el Septentrión»*, organizado por la sección de literatura española del Departamento de Lengua y Cultura de la Universidad Árctica de Noruega, en Tromsø, los días 27 al 29 de junio de 2017. Queremos referirnos brevemente a su historia por el apoyo y aliento que recibió desde el ámbito cervantino durante toda su larga gestación.

La conmemoración de los cuatrocientos años de la publicación del *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) nos pareció una excelente oportunidad para reunir en este «paraje de Noruega» a cervantistas especialistas en el *Persiles*. Cuando presentamos la idea en ciernes al entonces presidente de la Asociación de Cervantistas, José Manuel Lucía Megías, en un congreso cervantino organizado por nuestros colegas del GRISO, en la Universidad de Navarra, en diciembre de 2014, la acogió con entusiasmo. En otras reuniones profesionales tuve la oportunidad de difundir la futura celebración del congreso que estábamos planificando en Tromsø y de conocer personalmente a potenciales participantes, como Michael Armstrong-Roche y Frederick de Armas, en el XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, en Heidelberg, en marzo de 2015. En el XIX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, en Münster, en julio de 2016, conocí a la nueva presidenta de la Asociación de Cervantistas, Isabel Lozano-Renieblas, quien desde entonces, generosamente prestó su tiempo y servicio, no solamente para la preparación del congreso, sino también en las tareas posteriores, como su colaboración imprescindible en la edición de este volumen.

Nos alegró sobremanera que nuestra iniciativa tuviera tan buena acogida entre los cervantistas. La convocatoria fue un éxito rotundo. Contó con una amplia representación de las dos orillas del Atlántico —80 participantes de 18 países—, cumpliendo así el objetivo de convocar a todas las «escuelas» y corrientes interpretativas actuales del *Persiles* para fomentar el diálogo. El imperativo geográfico aconsejaba que en la convocatoria hiciéramos hincapié en los aspectos «septentrionales» de la obra, pero, como se desprende de los artículos recogidos en este volumen, las aportaciones no se contuvieron en los límites de la cartografía sino que se inscriben en ese intento sostenido, desde hace dos décadas, por rehabilitar estéticamente una obra que su autor consideró como el mejor de los libros de entretenimiento. Nos produjo, además, una gran satisfacción poder llenar un vacío en las peregrinaciones de los congresos cervantistas y cumplir el deseo de José María Casasayas, fundador de la Asociación de Cervantistas, de celebrar un congreso cervantino en el Septentrión. Finalmente, el 27 de junio de 2017, la Excelentísima Embajadora de España, María Isabel Vicandi, y la rectora de la Universidad Ártica de Noruega, Anne Husebekk, inauguraron el primer congreso cervantista celebrado en tierras boreales.

Este volumen recoge las cuatro plenarias presentadas en el congreso en Tromsø, que estuvieron a cargo de Frederick de Armas (plenaria de inauguración), Michael Armstrong-Roche, Isabel Lozano-Renieblas y José Manuel Lucía Megías (plenaria de clausura), además de once artículos de destacados especialistas en la obra de Cervantes. Otra parte importante de las colaboraciones del congreso, un total de veintiún artículos, ha sido recogida en una sección monográfica del número 7.1 de la revista electrónica de literatura y cultura del Siglo de Oro, *Hipogrifo*, de acceso abierto en línea.

Que el *Persiles* es la obra cervantina con mayor relieve y atención de los críticos con ganas de revisar su interpretación, viene siendo un hecho desde hace ya algunos años (véase el estado de la cuestión, presentado por Isabel Lozano-Renieblas, en *Anales Cervantinos*, vol. 46, 2014, con ocasión de los 25 años de la fundación de la Asociación de Cervantistas). Todos los artículos aquí recogidos reflejan estas “ganas interpretativas”, además de ofrecernos algunos de ellos valiosos panoramas de la crítica actual sobre el *Persiles* (Lozano-Renieblas, Armstrong-Roche).

En su artículo, Lozano-Renieblas nos presenta, de manera a la vez sucinta y detallada, la suerte de las lecturas alegóricas del *Persiles* desde la época de Díaz de Benjumea hasta nuestros días. Distingue tres tipos

de interpretación alegórica: la alegoría hermética, representada, sobre todo, por Díaz de Benjumea, que ve en el *Persiles* una especie de anti-*Quijote* y nada menos que una alegoría de la humanidad; la alegoría religiosa, que incluye a Casaldueiro, Avalle-Arce, Forcione y, en tiempos más recientes, a Nerlich; y la alegoría laica, en la que pierde centralidad la figura del autor dando primacía al lector. Esta aproximación incorporó, primero, los postulados del psicoanálisis y del feminismo con Diana de Armas Wilson para, más tarde, orientarse hacia el postmodernismo con Julio Baena. Aún señalando las limitaciones de la alegoría como método hermenéutico, Lozano-Renieblas reconoce la importancia que han tenido las variantes de la interpretación alegórica desde el siglo XIX en la “conservación” de la obra póstuma cervantina hasta el momento preciso de producirse «un cambio de sensibilidad hacia la imaginación literaria» que ha hecho posible una apertura en su interpretación, lo que ha propiciado una incipiente pero imparabla «rehabilitación estética del *Persiles*».

Armstrong-Roche ensaya una visión de conjunto, y se sirve en su artículo precisamente del *Viaje del Parnaso*, al igual que del *Quijote*, para presentarnos las paradojas del *Persiles*. Señala Armstrong-Roche la importancia de la recepción de la obra de Luciano en la España renacentista y su conexión con la modernidad literaria que tanto celebramos en Cervantes (la ambigüedad moral, la ironía, la desfamiliarización). Cervantes no solo invierte los términos de Heliodoro con sus protagonistas exóticos, sino que logra darle una vuelta de tuerca a la propuesta de Lope enseñando también lo exótico —peregrino— de la propia patria en un constante «contrapunto» a lo largo de la novela. Armstrong-Roche, al igual que Hutchinson, se pregunta por qué Cervantes escogió el Septentrión como espacio para su novela. Sugiere que se debe a la posibilidad que le brindaba el neogoticismo, señalando a los hermanos y obispos suecos exiliados en Roma, Olaus y Johannes Magnus, como los máximos defensores de la restauración neogoticista en la Europa de la época. Pero, la mirada lucianesca también se aplica, en este caso, como Armstrong-Roche elucida en su rico comentario, al momento en el que los protagonistas *godos* se encuentran ante Toledo. Allí, Cervantes se despide de sus lectores invitándolos —invitándonos— a «mirarse con ojos ajenos» y «a reírse de las barbaridades propias».

La temática del espacio septentrional se estudia desde variados y sugestivos enfoques. De Armas parte de la diferenciación teórica acuñada por Yi-Fu entre “espacio” (libertad) y “lugar” (seguridad) en su exploración de la «arquitectura del norte» en los dos primeros libros del *Persiles*.

La oscuridad del norte también apunta a la ceguera del sur, por ejemplo, en el caso de la villa de Hipólita. De Armas señala además cómo muchos de los descubrimientos (geográficos, astronómicos, científicos) parecían andar de la mano de la brujería y de la magia en varias obras de ficción de la época. Esta «arquitectura contrastiva» se complementa con el estudio sobre la sonoridad del espacio septentrional, a cargo de Rodríguez Valle. En los últimos tiempos los estudios literarios han concedido prioridad a la «sonoridad» de los textos, y el artículo de Rodríguez Valle nos brinda un buen ejemplo de la importancia de prestar atención a este aspecto del texto cervantino para entender cómo el autor crea el espacio. Rodríguez Valle se centra, no solo pero sí fundamentalmente, en los elementos auditivos que las fuentes incorporan en sus registros de la sonoridad nórdica.

A la pregunta de por qué elige Cervantes el marco geográfico del Norte, Hutchinson se aproxima a través de una nueva lectura de las obras de Olao Magno y de la cartografía de la época. Parece encontrar la respuesta en el hecho de que «Cervantes elige el Septentrión por lo que es y por lo que no es». Señala el marcado contraste que hay entre el mundo continental, relativamente homogéneo, que presenta la *Historia* de Olao Magno, y la gran diversidad de islas, existentes e inexistentes, y de tamaño exagerado, que pueblan la *Carta marina* (y otros mapas). Lo que aprovecha Cervantes, según Hutchinson, son precisamente «las lagunas de información» entre la parte continental, detalladamente descrita por el obispo sueco, y la parte insular y marítima, donde escasea la información y, por lo tanto, deja al autor la libertad de inventar según sus propios criterios poéticos.

La diversidad que señala Hutchinson, también se aprecia en el enfoque de Marguet sobre el espacio de la novela, comprendido como una pluralidad de mundos marcados por una frecuente presencia de umbrales y lugares de paso entre ellos. Esta lectura, que registra un conjunto de «micromundos» con la consiguiente circulación, se opone a la interpretación tradicional de los dos «macromundos» del Norte y del Sur, lo que atañe también a la estructura global de la obra, porque implica que estos mundos mantienen su autonomía narrativa casi ontológica.

Es interesante constatar que parece haber un renovado interés por los aspectos éticos del texto, en particular, por la ejemplaridad de los protagonistas, pero desde enfoques también renovados. Desde la dialéctica que entablan confianza y desconfianza, Avilés se adentra en las «zonas grises de la ética y la relación con el otro», que ve como un

gusto recurrente en los textos cervantinos. Se pregunta por la capacidad de los protagonistas para formar parte de un grupo y proponer metas comunes o sobre la articulación de los contratos verbales y su negociación en las individualidades de cada uno de los miembros del grupo. Desde esta perspectiva, Avilés analiza la relación entre Periandro y Arnaldo, considerado este último como personaje «riesgoso», debido a su poder y amor por Auristela, al mismo tiempo que se le presenta como paradigma de la cortesía. Mientras el héroe, en la propuesta de Avilés, lidia con el otro, la de Checa nos muestra un Periandro que se rige por estrategias de auto-ocultamiento y disimulación, cuando instruye al pintor lisboeta en cómo debe representar lo fundamental de su historia. Porque el interés de la historia radica no solo en lo que se incluye, sino también en lo que se oculta. El arte de la memoria, típico de la época, se complementa con el no menos frecuente arte del olvido o disimulación política. El lienzo de Lisboa, máxima expresión del recurrente tema del poder de las imágenes visuales, recibe aquí no solo la debida atención, relacionada con la “metaficcionalidad” del *Persiles*, sino que se conecta con el aspecto ético, esto es, con cómo Periandro incorpora hábitos propios de la modernidad.

Podría decirse que el sueño, o más bien el narrar el sueño, también se inserta en la dinámica de la confianza-desconfianza como una estrategia de ocultamiento o disimulación ante el público. Un enfoque paralelo sobre la ejemplaridad heroica de Periandro, aunque desde otros presupuestos, nos lo ofrece el artículo de D’Onofrio, que se centra en el carácter ambiguo que presenta este personaje principal como narrador, cuando engaña a su auditorio mediante el sueño o visión alegórica de la isla maravillosa (II, 15). Igual que Checa, D’Onofrio llama la atención sobre las prácticas políticas de la época, en el caso que nos interesa, sobre las estrategias áulicas de autopromoción, tan del gusto de la corte española del siglo XVII. Se señalan, asimismo, ciertos guiños en la representación alegórica que ayudan a teñir de ironía el espectáculo de su glorificación. El análisis de D’Onofrio propone ver que la exaltación del héroe en el sueño contiene su propia desmitificación: de la misma manera que Periandro oculta partes de su historia en la representación del lienzo, aquí se resalta su faceta de hábil prestidigitador en la manipulación del público.

Da Costa Vieira prefiere orientarse hacia la dimensión ética del hecho narrativo, analizando la representación de la conversación y el diálogo de los capítulos 11 al 14 del libro I, cuando los personajes arriban a la

isla de Golandia. Examina algunos de los artificios de la composición de los discursos en primera persona, que inciden en la representación de la práctica de la conversación y también del diálogo, combinada con la narración de historias de vida.

Tanto el papel del diálogo como la libertad de expresión que tienen los protagonistas en relación con los personajes secundarios son las premisas que articulan el trabajo de Martín Morán. A pesar de no tener la misma importancia que en el *Quijote*, el diálogo también desempeña funciones fundamentales en la novela póstuma de Cervantes. Sin ir más lejos, se sirve del intercambio dialógico entre los personajes para garantizar el engarce de la trama secundaria con la principal. Así, para Martín Morán, el diálogo contribuye a la coherencia global, atenuando «la fuerza centrífuga» de las historias interpoladas. Podríamos, tal vez, sugerir aquí algunos paralelos entre esta idea de la coherencia global y lo que observa Marguet desde la perspectiva de la pluralidad de mundos y de los «lugares de paso» entre ellos, y la propuesta de Avilés de la importancia primordial —y ética— de «formar parte de un grupo», que parece corresponderse con la noción de «superpersonaje» (formado por «el hermoso escuadrón») que propone Martín Morán. Otra dirección en la que opera el diálogo está relacionada con la caracterización de los personajes y, sobre todo, con el modo de integrar en el relato elementos que rompen con el decoro. Finalmente, Martín Morán sostiene que hay un doble tratamiento del diálogo en las dos partes de la obra que está relacionado con el subgénero narrativo de cada una de ellas (novela de pruebas en los dos primeros libros y novela de vagabundeo o peregrinaje en los libros III y IV).

Matzat, por su parte, opta por un estudio narratológico del *Persiles*, centrándose en el desarrollo del papel del narrador heterodiegético en el transcurso de la trama. Sugiere un cambio de perspectiva y voz narrativas, que se corresponden con las etapas del viaje de los protagonistas. Este cambio permite un diálogo, con frecuencia irónico, entre el punto de vista omnisciente y los saberes respectivos de los personajes —y de los lectores. También los saberes, en este caso, de tres personajes femeninos son el objeto del artículo de Fine, que devela la singularidad y ambigüedad de su representación como hechiceras (la mujer que salva a Rutilio de la cárcel, la morisca Cenotia y la judía romana, Julia) en el contexto de la conciencia social del período. Fine

focaliza su trabajo en la problemática de la etnia y del género atribuidos a dichos personajes. Otra terna de personajes femeninos aparece en el enfoque del artículo de Vila, que examina el efecto de «complicación» en el refinamiento de los protagonistas que representan los caracteres septentrionales de Cloelia, Taurisa y Rosamunda. El despliegue de las «muertes y defecciones» de estas tres moribundas en el primer libro permite a la heroína aprovechar los fracasos ajenos para llegar a su destino «mejor preparada».

Y con la llegada de los protagonistas septentrionales Persiles y Sigismunda a su destino, llega también Cervantes a su fin. Con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, concluye su «vida de papel», como nos detalla, con todo lujo de detalles, Lucía Megías en su trabajo, ilustrando cómo el autor, en sus últimos años, trabajaba en la «construcción de su nueva vida, la de la Fama». En ella, el *Persiles* estaba destinado a jugar el papel central... Sin embargo, como apunta el título de su artículo, no sería el *Persiles* la obra que le permitiera ingresar en el Gran Tiempo, sino el segundo *Quijote*, que por culpa de aquella apócrifa *Segunda parte*, se cuela en su programa de publicaciones para la eternidad. Motivará, debido a la recepción crítica extranjera del siglo XVIII, la reivindicación de Cervantes como el novelista de la modernidad.

Antes de concluir esta presentación, queremos expresar nuestra gratitud a todos los que han hecho posible el cumplimiento de este sueño septentrional. Porque nada de esto habría sido posible sin el apoyo financiero del Departamento de Lengua y Cultura y de la Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y Educación de la UiT Universidad Ártica de Noruega; sin su colaboración el congreso se hubiera quedado confinado al mundo de los sueños. Lo mismo cabe decir de esta publicación, que no habría podido ver la luz sin la subvención del Fondo de la Universidad Ártica de Noruega ni sin la excelente colaboración del editor de Batihaja, Carlos Mata.

El congreso contó, asimismo, con la colaboración de la Biblioteca Universitaria de la Universidad Ártica de Noruega, a la que agradecemos la organización de una exposición de la obra de Olao Magno, cuya importancia en la obra póstuma de Cervantes es bien conocida, como ponen de manifiesto varios de los trabajos aquí recogidos. La exposición corrió a cargo de Rune Blix Hagen, profesor del Departamento de Historia y especialista no solo en viajeros y descripciones antiguas de

estas latitudes, sino también en procesos de brujería en la región de Finnmark durante el siglo diecisiete.

Nos queda, por último, agradecer a los autores de los artículos aquí reunidos, su labor y empeño en devolver a esta *historia septentrional* el lugar que le corresponde en el panorama literario cervantino.

Randi Lise Davenport
Isabel Lozano-Renieblas

LAS PARADOJAS DE *PERSILES Y SIGISMUNDA*
(CON *DON QUIJOTE Y VIAJE DEL PARNASO*)¹

Michael Armstrong-Roche
Wesleyan University (Connecticut, EEUU)

Las obras tardías de Cervantes nos llegan como voces en un simposio. Cada una pone su acento en las claves de su arte maduro: el hilo conductor, por ejemplo, de las armas y las letras, cuestión vital y no meramente retórica para nuestro escritor². Ahí está la indagación incesante de las luces y sombras del heroísmo. O el contrapunto, una y otra vez renovado, entre personajes masculinos y femeninos: pensemos en Marcela, Dorotea, Zoraida, Clara, Camila, Leandra, Quiteria, la duquesa, Claudia y Ana en el *Quijote*; o Sigismunda, Ricla, Taurisa, Leonora, Transila, Rosamunda, Cenotia, Sinforosa, Feliciano, Luisa, Ambrosia, Ruperta, Isabela e Hipólita en el *Persiles*. Siempre nos acompaña la gloria quizá principal del Cervantes *de senectute*: esa íntima, ubicua y desdoblada voz narrativa que juega a la omnisciencia y también a soca-

¹ Publiqué una versión parcial de este artículo con otros datos complementarios: Armstrong-Roche, 2017.

² Castro, 1987, pp. 213-219; para el *Quijote*, Ruiz Pérez, 2006, pp. 209-232; para el *Persiles*, Armstrong-Roche, 2009, pp. 167-204, y en el *Persiles*, I, 5, pp. 161-162; I, 10, p. 199; I, 12, pp. 213-214; II, 5, p. 310; II, 19, pp. 408-409; III, 9, pp. 518-519; III, 10, p. 535; III, 18, pp. 601-604; III, 20, p. 615; IV, 1, pp. 630-631; IV, 12, pp. 701-703. Remito siempre a la edición de Carlos Romero.

varla³. Tampoco nos abandona el pulso socarrón⁴ con los precursores o el careo dialéctico entre los códigos literarios y la vida contemporánea.

Tras el éxito editorial fulgurante del *Guzmán* (1599)⁵, ya no había vuelta atrás idealizante: ni el patrón caballeresco, ni el pastoril, ni el griego se podía asumir sin un marcado distanciamiento⁶. No parece haberle convencido la salida picaresca, salvo como novela ejemplar o relato secundario⁷. Buscó un tercer camino propio, con sus bifurcaciones: de ahí la solución paródica de *Don Quijote* y la sutilmente ironizada del *Persiles*⁸. Se complementan hasta en su condición de experimentos tragicómicos: *Don Quijote*, historia burlesca que termina como tragedia (la derrota y muerte del héroe); *Persiles*, historia anónima sellada con el final feliz por excelencia (el matrimonio) pero acechada hasta la última página por lo trágico.

El *Persiles* no es obra menos traviesa que el *Quijote*, aunque lo sea de forma más sibilina. El cotejo nos puede servir para calibrar la originalidad del *Persiles* como faceta de un mismo proyecto creativo⁹. Nada más revelador, por ejemplo, reconocer en *Persiles*¹⁰ al caballero cortesano antagonico de don Quijote, pasado por el cedazo heliodoresco e ironizado en contrapunto con la épica¹¹: eso sí, más burlador que

³ Para el *Quijote*, Frenk, 2015, pp. 19-54; para el *Viaje del Parnaso*, Navarro Durán, 2017, p. 56; para el *Persiles*, Forcione, 1970, Williamsen, 1994, Ruffinatto, 1996 y López Navia, 2004.

⁴ «Yo, socarrón; yo, poetón ya viejo» (*Viaje del Parnaso*, p. 1344, v. 409).

⁵ Sobre el *Persiles* y el *Guzmán*, ver Cavillac, 2010, pp. 233-251.

⁶ El giro escéptico en el Cervantes tardío quizá deba algo al auge de la sátira menipea, la filosofía estoica y el escepticismo clásico en el cambio de siglo. Ver Ihrrie, 1982.

⁷ García López, 2010, pp. 32-36.

⁸ Algunos hitos de la lectura ironizante del *Persiles*: Forcione, 1970, pp. 169-301; Zimic, 1970; Gaylord, 1983; Williamsen, 1994; Molho, 1994; Lozano-Renieblas, 1998 y 2014; Castillo y Spadaccini, 2000; Pelorson, 2003; Blanco, 2004; Armstrong-Roche, 2004 y 2009; Childers, 2006.

⁹ Para otros abordajes de las continuidades entre las obras tardías, ver el monográfico coordinado por García Berrio y Lozano-Renieblas, 2017.

¹⁰ Para evitar la confusión, me refiero a los nombres titulares de los protagonistas (*Persiles* y *Sigismunda*) en el análisis preliminar y a sus identidades electivas (*Periandro* y *Auristela*) en el comentario pormenorizado del texto.

¹¹ Cruz Casado, 1995, pp. 63-65, nos recuerda que el protagonismo femenino y la centralidad del amor son convencionales en la novela griega: los héroes suelen ser más acompañantes que protagonistas genuinos. Cervantes recupera el protagonismo masculino en el *Persiles*, respecto a Heliodoro, sin relegar el femenino: le cede a *Persiles* atributos épicos (larga narración retrospectiva, sueño premonitorio, reino propio, referencias

burlado¹². Ambos son héroes lectores, cruces paradójicos¹³ de las armas y las letras y transgresores de su escalafón social que se reinventan mediante la palabra. Ambos protagonizan una historia traducida, enmendada y glosada, es decir mediatizada por una voz narrativa sin garantías: no se nos deja olvidar que se trata de *una* versión entre otras posibles de las historias que cuentan.

Las diferencias también son reveladoras. Si don Quijote es el héroe loco con ribetes de cuerdo, Persiles como veremos es el héroe del gusto que pone a prueba la norma —tanto en su amor por Sigismunda¹⁴ como en su discurso. El caballero andante es el adalid de las armas que se configura imitando sus libros; Persiles, el héroe del amor y las letras que rivaliza con su hermano el guerrero y primogénito Maximino¹⁵. Más proteico¹⁶ y menos monomaniaco que don Quijote, Persiles logra imponer su relato —con la colaboración decisiva de Sigismunda y su madre Eustoquia¹⁷, la muerte providencial de Maximino y la compli- cidad del narrador¹⁸. Es cierto que la distancia entre lo que es y lo que

explícitas, reminiscencia heroica del título) que Heliodoro le niega a Teágenes. Tampoco relega el amor como sucede en la epopeya. La hibridación ironiza ambos subtextos genéricos, cada uno supliendo lo que falta en el otro, sin caer en la descalificación burlesca. Ver Armstrong-Roche, 2009, pp. 8-18, 31-31, 36-38, 68-74, 88-90, 112-114, 125-126, 130-131, 140-145, 167-209, 248, 264-272.

¹² Persiles es burlador más en la línea de Basilio (*Don Quijote*) e Isabela Castrucha (*Persiles*) que en la de Ginés de Pasamonte o (caso más ambiguo aún) la de los falsos cautivos: la burla como medida provisional contra el impedimento social al amor correspondido y no como fraude permanente.

¹³ Sobre lo paradójico en el *Persiles*, ver Armstrong-Roche, 2009, pp. 18-25.

¹⁴ Sobre el decisivo protagonismo político, religioso y amoroso de Sigismunda, ver Armstrong-Roche, 2009, pp. 103-110, 205-210, 245-249, 275-280.

¹⁵ *Persiles*, IV, 12, pp. 701-704.

¹⁶ «[S]oy hecho como esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben» (*Persiles*, II, 12, p. 363). Es proteico incluso en lo físico: ora, dechado de la hermosura andrógina del efebo en el disfraz travestido de la isla bárbara, con los gestos correspondientes (para algunos, señal de su perfección platónica; para otros, de alfeñicamiento); ora, membrudo y viril triunfador de los juegos atléticos organizados para conmemorar la coronación del rey Policarpo. Marguet (2003) acertadamente aborda la cuestión desde la teatralidad.

¹⁷ Cervantes quizá esté jugando con la intervención divina en el destino de los héroes épicos, notablemente en el caso de Eneas por su madre Venus. Se recuerda el hecho cuando llegan los peregrinos a Roma. Ver *Persiles*, IV, 3, p. 647.

¹⁸ El narrador valora más a Persiles que a Arnaldo (su más serio rival) como amante. *Persiles*, I, 2, p. 144; I, 7, pp. 182-183; I, 18, pp. 249-251; II, 4, p. 300; II, 21, p. 423; III, 1, pp. 429-430. En cuanto a las más cuestionadas dotes narrativas de Persiles, el

quiere ser es menos abismal. Pero también se explica porque Persiles sabe escuchar¹⁹. Si es un héroe mitómano, lo es infinitamente más abierto a la palabra de otros personajes —en primer lugar a la de Sigismunda, cuyo consentimiento explícito nunca delega (a diferencia de Arnaldo) en otro²⁰. Incluso cabe reconocer en su triunfo sobre el hermano una renovada expresión novelística del auge renacentista del cortesano y letrado y su desplazamiento de la función guerrera de la nobleza que se ha señalado como subtexto de *Don Quijote*²¹. Es un héroe político más acorde, desde luego, con el momento histórico de la publicación (1617), el de las tensas paces con Francia, Inglaterra y Holanda que se ha denominado la *Pax Hispanica* de Felipe III²².

No es menos sugerente el cotejo con el *Viaje del Parnaso*. Llama la atención que Cervantes y su héroe septentrional compartan el gusto por Garcilaso de la Vega. El ensalzamiento del soldado-poeta en el sueño menipeo²³ tiene su contrapartida en la identificación intensa (y reiterada) de Persiles con el vate toledano, la factura de los poemas interpolados²⁴ e incluso en el arranque con un endecasílabo²⁵—marca en

narrador se precia de ser buen historiador y recoge las censuras (por impertinencia o inverosimilitud) y las alabanzas (por el gusto) pero las suele reconciliar en nombre del gusto. *Persiles*, II, 11, pp. 351-352; II, 12, pp. 356 y 363; II, 14, pp. 371-372; II, 14, p. 378; II, 15, p. 383; II, 20, p. 415; II, 21, pp. 419-420.

¹⁹ Lukens-Olson (2001) presenta a Persiles como héroe de la persuasión. Complemento la propuesta, invirtiendo los términos: lo es porque escucha y aprende, incluso a inventar provechosamente, de los demás personajes.

²⁰ *Persiles*, I, 15, pp. 228-229; I, 17 p. 23; II, 2, pp. 286 y 288-290; II, 4, pp. 299-301; II, 21, p. 423; III, 1, pp. 429-430; III, 14, pp. 576-577; III, 18, p. 603; IV, 1, pp. 627-630; IV, 2, pp. 637-643; IV, 9, p. 687; IV, 10, pp. 690-697; IV, 12, p. 702; IV, 14, p. 712.

²¹ Ver Rico y Forradellas, 1998.

²² Ver García García, 2009. Su norte ideológico sería el tacitismo. En el círculo de Cervantes, el humanista Pedro de Valencia destaca como voz de la nueva política hispánica. Ver Gómez Canseco, 2017, pp. 146-153.

²³ *Viaje del Parnaso*, p. 1328, v. 286; p. 1329, v. 294; y *Adjunta*, p. 1356.

²⁴ Ver Montero Reguera, 2017.

²⁵ Ferrer-Chivite (1981) señaló el endecasílabo de la primera cláusula del *Persiles*. (En realidad, parece encadenar tres en la primera oración). Lo explica como prueba de la oralidad despersonalizada y la incomunicación entre los bárbaros. Velázquez (2014) hizo dos puntualizaciones clave: 1) el endecasílabo podría remitir a la épica y 2) entre los gritos de Corsicurvo se hace hincapié en las *razones* entendidas por Cloelia y, por tanto, más bien en la diferencia *inteligible* entre lenguas. Davenport (2016) relaciona la oralidad y el multilingüismo del texto con la individualización geográfica de los personajes septentrionales —tan a menudo consignados a la abstracción alegórica.

el *Viaje* de la renovación garcilasiana frente al octosílabo tradicional²⁶. Veremos más adelante cómo la lectura de Garcilaso, y el uso oblicuo que hace Persiles del soneto X en su fabulación, le concede una clara ventaja sobre su rival el príncipe danés Arnaldo. El *Persiles* transpone así un dechado lírico en uno novelístico, cruce del sujeto amoroso garcilasiano con el ejemplo vital del soldado-poeta por excelencia.

Si además tenemos presente que Góngora es quizá el héroe decisivo del *Viaje del Parnaso*²⁷, y recordamos los paralelismos de tema y protagonista (con *Las soledades*) y hasta de estilo²⁸, el *Persiles* parece configurarse a ratos como una intervención narrativa en la batalla por la buena poesía librada entre cisnes y cuervos²⁹. Así explica Felipe Pedraza el subido elogio de Góngora en el *Viaje*: «la agudeza y el cultismo gongorinos constituyen la piedra de toque de la buena poesía»³⁰.

La voluntad renovadora del *Persiles* se proclama desde su *incipit*. Es llamativo que Cervantes se aparte de Heliodoro, Lope (*El peregrino en su patria*) e incluso de Góngora (*Las soledades*)³¹ en algo tan caracterizador de las *Etiópicas* como el uso de la hipotiposis³² en el inicio: el alarde descriptivo de una escena enigmática (en esta línea, con naufragio). Opta por marcar, en primer lugar, lo oral sobre lo visual. Desplaza el «enigma ecfrástico»³³ propiamente visual a la narración épica de Persiles en el libro II³⁴. En el principio era el verbo, pero el verbo del *Persiles* es voz plural:

Voces daba el bárbaro Corsicurvo
a la estrecha boca de una profunda
mazmorra, antes sepultura que prisión
de muchos cuerpos vivos que en ella estaban

²⁶ «Tan mezclados están, que no hay quien pueda / discernir cuál es malo o cuál es bueno, / cuál es garcilasista o timoneda» (*Viaje del Parnaso*, pp. 1328-1329, vv. 292-294).

²⁷ *Viaje del Parnaso*, pp. 1243-1244, vv. 49-72; p. 1327, vv. 256-261; p. 1330, vv. 322-330.

²⁸ La sonoridad expresiva de la prosa del *Persiles* es tan trabajada en parcelas como el verso culteranista. Ver Ly, 2005.

²⁹ *Viaje del Parnaso*, p. 1327, vv. 241-243.

³⁰ Pedraza Jiménez, 2017, p. 84.

³¹ Góngora parece imitar y a la vez desviarse del *Peregrino* de Lope. Ver Blanco, 2012, pp. 135-136.

³² Blanco, 2004, pp. 30-36.

³³ Traduzco la frase «ecphrastic riddle» de Manuel Baumbach.

³⁴ El eco del *incipit* de Heliodoro es inconfundible al comienzo de la fabulación de Persiles y, en menor medida, cuando cuenta la entrada de los salteadores en la isla de pescadores. Ver *Persiles*, II, 10, pp. 340-343 y II, 12, pp. 357-360.

sepultados, y, aunque su terrible y espantoso
 estruendo cerca y lejos se escuchaba,
 de nadie eran entendidas articuladamente
 las razones que pronunciaba sino de la
 miserable Cloelia, a quien sus desventuras
 en aquella profundidad tenían encerrada
 (*Persiles*, I, 1, pp. 127-128).

Anuncia la fiesta de voces³⁵ que cuentan, cantan, recitan, conversan, discrepan, alaban, censuran, increpan, ríen, lloran y gritan en el *Persiles* —como las voces que da Corsicurvo a la estrecha boca de la mazmorra donde parece nacer Periandro y la novela. A la vez, como si en ingeniosa emulación del admirado cordobés, las voces del bárbaro Corsicurvo rompen *al principio* con el tenso silencio que don Luis reserva hasta *el final* de su fábula mitológica para la horrenda voz del fiero jayán Polifemo (las «estancias polifemas» que son el norte de la buena poesía en el *Viaje*)³⁶.

El afán de unir lo culto con lo llano y el verso con la prosa³⁷ se manifiesta desde ese endecasílabo inicial. Parece remitir a la recepción culta, neoaristotélica, de Heliodoro como épica en prosa³⁸ —del mismo modo que el arranque del *Quijote* con un romance parece anunciar su vocación popular. Sin embargo, el *Persiles* se recrea, no menos que el *Quijote*, en la confusión de registros, lenguas y géneros. El endecasílabo acoge, a la vez, los gritos del bárbaro Corsicurvo y sus *razones* entendidas por Cloelia³⁹. Remite el metro a dos géneros cultos convencionalmente antagónicos (el heroico y el lírico), cuyo cruce experimental ensaya el *Persiles* de manera no menos innovadora que Góngora en *Las soledades*⁴⁰.

Y si Cervantes se atreve a competir con Heliodoro abriendo su novela griega a la épica y la lírica, también lo hace abriéndose a la oralidad, a los géneros populares y a los registros cómicos⁴¹. Así parece haberlo entendido el maestro Valdívieso, responsable de la aprobación del *Persiles*. Vate toledano, admirado amigo de Cervantes⁴² (así como de Lope y

³⁵ Egido, 1998.

³⁶ *Viaje del Parnaso*, p. 1330, v. 323.

³⁷ Sobre la dinámica relación entre la prosa y el verso en los géneros literarios auriseculares, ver Egido, 1990.

³⁸ Forcione, 1970, pp. 49-87.

³⁹ Velázquez, 2014, pp. 207-214.

⁴⁰ Para *Las soledades*, ver Blanco, 2012.

⁴¹ Ver Moner, 2003, Lozano-Renieblas, 2014, Williamsen, 1994 y Carilla, 1968-1969.

⁴² Admiración correspondida en *Viaje del Parnaso*, p. 1291, vv. 400-405.

Góngora)⁴³ y compañero militante en las filas de los cisnes en el *Viaje*, nos dice del *Persiles* que «de cuantos nos dejó escritos, ninguno es más ingenioso, más culto ni más entretenido»⁴⁴. Vale como poética en miniatura del desafío permanente a sus lectores: conjugar lo ingenioso, lo culto y lo entretenido. Como veremos, Cervantes le anticipa a Valdivieso el tributo, citándole tácitamente cuando Periandro se pone delante de Toledo.

El ingenio socarrón del *Persiles* es especialmente notable en el juego con lo maravilloso y lo familiar. Tiende a borrar las fronteras entre lo conocido y lo desconocido. Nos permite ver hasta qué punto los logros estéticos que celebramos en Cervantes y la modernidad literaria —la ambigüedad moral, la ironía y la desfamiliarización⁴⁵— entroncan con la recepción renacentista de Luciano en España⁴⁶. Si bien Cervantes le pone el marbete de libro de entretenimiento al *Persiles*, su práctica nos recuerda, en la gran tradición lucianesca del arte *serio ludere*, que la complejidad moral es un placer además de una lección. Si deleita enseñando, lo hace muy a su modo, descubriendo problemas en las virtudes y virtudes en las caídas morales.

Una estrategia clave para convertir el conflicto moral en entretenimiento es el juego paradoxográfico que hace posible la mirada del «falso ingenuo» lucianesco sobre el mundo conocido. Parte de una intuición decisiva: en la realidad pasan cosas extrañas. Para el sentido de la paradoja remito a su raíz etimológica: aquello que va más allá de la *doxa*. Según explica Covarrubias, la paradoja es «una cosa admirable fuera de la común opinión, como decir que el globo de la tierra es el que anda a la redonda». El «falso ingenuo» —la inversión de perspectiva personificada— es posible en el *Persiles* gracias a la presencia de protagonistas septentrionales en tierras meridionales⁴⁷. Es su innovación más llamativa

⁴³ Ver Gómez Canseco, 2017, pp. 75-90, 138-139.

⁴⁴ *Persiles*, «Aprobación», p. 112.

⁴⁵ Erlich, 1981, pp. 176-180.

⁴⁶ Para más datos sobre el neolucianismo del *Persiles*, ver Armstrong-Roche, 2017. Blanco (2004), Hutchinson (2005) y Sáez (2017) estudian otras afinidades entre Luciano y el *Persiles*.

⁴⁷ Pelorson (2003, p. 27) propuso que el punto de vista de los forasteros nórdicos facilita una «inversión satírica» escasamente posible con las elecciones geográficas de Heliodoro. Lo explica como anticipo del relativismo ilustrado. Al señalar el prototipo del «falso ingenuo» lucianesco, ejemplificado por su diálogo *Anacarsis* (muy imitado en el siglo XVI), he querido situar el uso cervantino de la perspectiva invertida en una tradición histórica ampliamente documentada. Ver también Martín Morán, 2004.

respecto a las *Etiópicas* de Heliodoro —su declarado modelo— y *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604), su más próximo rival.

Dicho uso de protagonistas exóticos (para sus lectores meridionales) y heroicos (si bien lejos de ser perfectos) configura una perspectiva paradójica que recalca lo extraño, maravilloso y efectivamente *peregrino* del mundo *meridional* novelístico. Es decir, lo insólito y sorprendente de ese mundo *supuestamente* conocido. Si bien el *Persiles* invita a que los lectores se miren con ojos ajenos, rectifica la tendencia satírica a dar por sentada la claridad moral. Al transformar el diálogo satírico en narración y al diseminar la perspectiva del «falso ingenuo» entre múltiples voces intercaladas, sucesivamente desplazadas y a veces cuestionadas, el *Persiles* suaviza el filo de la certeza moral. Es una fuente medular de las más deliciosas ironías que recorren el libro y articula momentos y efectos muy diversos.

Heliodoro, por contraste, ofrece una versión idealizada de sus presuntos lectores helenizados (del siglo III o IV d. C.) en Teágenes y Cariclea: el noble tesaliense y la princesa nacida en Etiopía pero criada para servir de sacerdotisa a Artemis en Delfos. La voz narrativa se mueve por el litoral mediterráneo oriental, un mundo políglota⁴⁸ y multiétnico en principio familiar para sus lectores de habla griega. Por otra parte, distancia la acción en un *illo tempore* anterior a las conquistas de Alejandro (siglo IV a. C.) y Roma (siglo I a. C.), cuando persas, egipcios y etíopes eran más exóticos y, a veces, amenazantes.

Cervantes invierte los términos: con protagonistas más exóticos (a la vez septentrionales y católicos), se recrea mucho más en el mundo conocido de los primeros lectores. Lope no es menos innovador a su manera que Cervantes en *El peregrino en su patria* (1604): también actualiza la novela griega en el aquí y ahora pero el punto de vista narrativo coincide fundamentalmente con el de los primeros lectores. Descubre todo el exotismo que precisa para sus jóvenes héroes castellanos, Pánfilo y Nise, en ciudades aragonesas en torno a 1600 —con fugaces episodios en Marruecos, Francia e Italia. El joven Pánfilo se topa con algún prodigio, como trasgos en un hospital («último albergue de la miseria») en el límite entre Aragón y Castilla⁴⁹. No obstante, los lectores de Lope reconocerían una versión novelizada de las parejas de la comedia de enredo: su obstáculo principal es la creencia, errónea, de que sus padres les quieren casar con otros. Más en la estela de Lope que de Heliodoro,

⁴⁸ Brioso Sánchez y Brioso Santos, 2002.

⁴⁹ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, pp. 441-450.

Cervantes ubica su novela en un pasado reciente y aún reconocible, fundamentalmente de 1557 a 1559 y en torno a 1606 —desplazado lo suficiente para permitirse licencias con las referencias geográficas e históricas pero en un mundo en buena medida reconocible.

Si Lope le enmienda la plana a Heliodoro descubriendo que la patria también vale para aventuras peregrinas, Cervantes hace lo suyo respecto a Lope marcando *lo peregrino de la patria*. El narrador no se cansa en efecto de recordarnos lo peregrino, lo extraño y lo maravilloso de los prodigios no solo del Septentrión, sino del mundo meridional: la «peregrina, tan peregrina»⁵⁰ cerca de Talavera y las «maravillas» de su recuento de las devociones marianas españolas, «el nuevo y extraño caso» de Perpiñán, «la extraña historia» del conde Domicio en Francia, «la maravilla extraña» y el «maravilloso silencio» de Ruperta en Provenza y «las maravillas» del mesón a una jornada de Roma. Los epítetos se reiteran de manera insistente en los episodios meridionales desde el cuento de Feliciano de la Voz en Badajoz —pero anticipados ya por los relatos retrospectivos del libro I. Si bien, como ha señalado Isabel Lozano-Renieblas, el protagonismo de personajes septentrionales y el viaje por el espacio conocido suponen una innovación respecto a Heliodoro⁵¹, no lo es menos la enajenación de lo familiar que resalta la percepción de lo extraño en lo conocido. Es un impulso que autoriza precisamente la mirada de protagonistas exóticos.

Más allá de la retórica, el *Persiles* es el rastreo lúdico de un Meridión tan propenso como el norte a la venganza homicida, al sacrificio de la libertad, al rapto y cautiverio, al matrimonio forzado, a la corrupción judicial, a los envenenamientos, a la hechicería, a las profecías y premoniciones cumplidas e incluso a la maravilla de personajes que vuelan como en el caso de Claricia en Francia. El motivo septentrional (bárbaro) del corazón extraído, pulverizado o traspasado se repite con múltiples variaciones hasta Roma⁵². Desde el punto de vista de Perian-dro y Auristela, Roma es su norte, su *finis terrae* y su *ultima Thule*, ciudad por igual de maravillas, de bendiciones y de amenazas. Estas elecciones

⁵⁰ Cuando aparece más de una cita del *Persiles* en un mismo párrafo, recojo todas las referencias en la primera nota. *Persiles*, III, 6, pp. 484 y 488; III, 13, p. 566; III, 15, p. 582; III, 16, p. 586; III, 17, p. 593; IV, 1, p. 630.

⁵¹ Lozano-Renieblas, 1998, pp. 190-192.

⁵² *Persiles*, I, 20, p. 258; I, 22, pp. 270-271; II, 11, pp. 352 y 355; III, 3, p. 456; III, 7, p. 501; III, 9, pp. 517-518; III, 15, pp. 575; III, 17, p. 592; III, 19, p. 608; IV, 2, p. 638; IV, 13, p. 709.

geográficas hacen posible que la Roma del *Persiles* ocupe el lugar de la periferia maravillosa en las *Etiópicas* de Heliodoro, la capital etiópica de Meroe. También hace posible, como veremos, que la novela se vertebre sobre la reversibilidad del camino a Roma.

Dicha inversión de perspectiva confiere su lógica a una excentricidad que desconcierta a no pocos lectores: la manía tan cervantina de engastar y distanciar los relatos cortos mediante la perspectiva septentrional de los protagonistas. Una de las idiosincrasias más perversas (y fecundas) de esta «historia setentrional» es que más de la mitad se centra en historias meridionales (los libros III y IV casi por entero, con retazos de peso en I y II): historias oídas en la primera parte septentrional y luego testimoniadas por los protagonistas en la segunda parte meridional. Cervantes se complace más todavía que Heliodoro o Lope en la aventura de contar y oír historias, recordadas o vividas en el acto —multiplicando los narradores de las tramas secundarias hasta al menos 14⁵³ y a menudo adjudicando a los protagonistas el papel de espectadores teatralizados (el caso más sonado es el de Ruperta en el libro III).

Aunque el marco genérico anunciado al principio es el de aventuras típicamente heliodorescas (con sus paisajes marinos, paradas técnicas insulares, borrascas repentinas, equívocos, falsas muertes, agniciones, corsarios, raptos y cautiverios) situadas en el norte, a la altura ya del cuarto capítulo (libro I) ceden paso a la aventura de las extrañas, nuevas y maravillosas historias recordadas, cuyos conflictos generadores tienen lugar en el mundo (aparentemente) familiar de España, Italia, Portugal y Francia: barbaridades efectivamente arraigadas en tópicos nacionales⁵⁴ como el pundonor hidalgo español, la lujuria y mendacidad italiana, el mal de amores fatal portugués o la pendenciosidad noble francesa. Se trata de diversos casos de amor (natural, ilícito, negado, casto) en tensión a menudo con la norma —variaciones sobre la historia de los mismos protagonistas que explican lo que suscitó el éxodo septentrional de Antonio, Rutilio, Manuel y Renato.

Aún cuando el patrón griego de aventuras se vuelve a imponer (en los intersticios de las historias de Clodio y Rosamunda o Transila y Mauricio, exiliados de la corte inglesa y de una isla cercana a Hibernia, o en la fabulación épica de Periandro en la corte de Policarpo), se nos zambulle de nuevo en el mundo meridional con el relato de las desgra-

⁵³ Muñoz Sánchez, 2018, pp. 22-35, 218-243.

⁵⁴ Avalor-Arce, 1961, p. 92.

cias de Renato en la corte gala (libro II). El contrapunto es constante: inclusive en la isla de Policarpo la morisca granadina Cenotia nos recuerda ese otro mundo solo aparentemente lejano.

La mirada de forasteros septentrionales condiciona no solo la retórica sino la misma estructura narrativa y caracterización. Así como el *Persiles* se recrea confundiendo sus mundos septentrionales y meridionales, la voz narrativa juega al escondite con los héroes nórdicos y bárbaros. Enuncia interpretaciones verosímiles para luego desacreditarlas, obligando a que los lectores resuelvan la contradicción. Por ejemplo, al avistar Lisboa, puerta de entrada al mundo meridional, declara: «Contentísima estaba Auristela de ver [...] la hora de poner pie en tierra firme, sin andar de puerto en puerto y de isla en isla, sujeta a la inconstancia del mar y a la movable voluntad de los vientos»⁵⁵. Más adelante Auristela se emplea como portavoz de un juicio parejo sobre España, al inicio del episodio de Feliciano: «[Y]a podemos tender los pasos, seguros de naufragios, de tormentas y salteadores, porque, según la fama que, sobre todas las regiones del mundo, de pacífica y santa tiene ganada España». Anticipa (o alimenta) una lectura alegórica (referida al *Éxodo* bíblico) del punto de inflexión geográfico, escamoteándose detrás de la mirada septentrional de la bárbara Ricla y su esposo español Antonio: dice de ellos que la vista de Lisboa les arranca lágrimas «porque les pareció que ya habían llegado a la tierra de promisión».

La novela, no obstante, se regodea desde el relato de Antonio (libro I) en mostrar cómo esa «tierra firme» y «tierra de promisión», que parece prometer «un cielo», es tan propensa a los peligros físicos y morales como las ínsulas y mares septentrionales. Lo advierte la misma Auristela precisamente a raíz del testimonio de Feliciano: «Páreceme, hermano mío [...] que los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra»⁵⁶. En efecto, el camino de perfección que lleva a los protagonistas del Septentrión a Roma se muestra una y otra vez *reversible*.

Ningún caso más redondo de este juego de reversibilidad que el cuento de Feliciano. En el medio del camino narrativo entre la isla bárbara y Roma (justo donde Lope concluye su novela griega), Extremadura amaga con recapitular la guerra intestina entre los bárbaros que asola la isla septentrional en el libro I. En el Septentrión, el desacato (a la

⁵⁵ *Persiles*, III, 1, pp. 433 y 431-432; III, 4, p. 459.

⁵⁶ *Persiles*, III, 4, p. 457.

vez valiente y arrogante) de «las leyes del vaticinio»⁵⁷ por parte de Bradamiro provoca la guerra cainita entre sus partidarios y los del capitán de los bárbaros —que a su vez desata el incendio de la isla. El detonante paralelo en Extremadura es el matrimonio clandestino de Feliciano y Rosanio. Feliciano es perseguido por su padre y hermanos porque escoge a su esposa sin la bendición paternal y concibe un hijo en secreto.

Lo extraordinario es cómo Cervantes hace irrumpir la isla bárbara en Extremadura, entre otras razones porque desmiente la sospecha de incuria que ha planeado sobre su escritura: se manifiesta en (1) la retórica de la maravilla (la «extraña novedad» septentrional⁵⁸ con su réplica extremeña, el «extraño suceso» o «extraño acontecimiento»); (2) la puesta en escena compartida (la noche oscura y tenebrosa; las pieles de cabras y ovejas para adornar tanto la cueva de Antonio y Ricla como la encina del boyero; el uso de puñales o dagas para herir); y (3) los motivos repetidos del rescate milagroso y los ángeles encarnados.

Más llamativo aún, ambos conflictos se caracterizan moralmente en términos idénticos: como una situación fratricida impulsada por «la cólera» y «la venganza», que vuelve a los padres contra los hijos y los hermanos contra los hermanos⁵⁹. El extrañamiento retórico de lo familiar constante a lo largo de la novela es de ahí particularmente apto para encuadrar un episodio que trata de la nobleza vuelta contra sí misma.

Un ejemplo clave de la ironía moral es el juego con la geografía del vicio y la virtud. Antonio el español se encarga de lanzar el guante retórico en la entrada al puerto de Lisboa. Declara a su esposa la bárbara Ricla:

Agora sabrás, bárbara mía, del modo que has de servir a Dios [...]; agora verás los ricos templos en que es adorado; verás juntamente las católicas ceremonias con que se sirve y notarás cómo la caridad cristiana está en su punto [...] Aquí [...] la cortesía no deja que se le llegue la arrogancia (*Persiles*, III, 1, p. 432).

La visión idealizada de Antonio (que olvida la historia trágica de Manuel y Leonora en la misma Lisboa y el propio ejemplo de Ricla)⁶⁰ queda casi de inmediato puesta en entredicho respecto a la España no-

⁵⁷ *Persiles*, I, 4, p. 150.

⁵⁸ *Persiles*, I, 4, p. 156 y III, 1, p. 449; I, 4, p. 156 y III, 2, pp. 447-448; I, 4, p. 159 y III, 2, p. 450; I, 4, p. 156 y III, 5, p. 474; I, 4, p. 156 y III, 4, p. 467 (y III, 5, p. 471); I, 5, p. 158 y III, 5, p. 474.

⁵⁹ *Persiles*, I, 4, p. 156 y III, 5, p. 474 (y p. 476).

⁶⁰ *Persiles*, I, 4, p. 158; I, 9, p. 195; I, 10, p. 206; III, 1, pp. 436-437.

velística por la misma Feliciana. Huyendo de su padre y hermanos, Feliciano busca precisamente la caridad y la cortesía en los septentrionales: «Y, así, llegué como me vistes y, así, me hallo como me veo, merced a vuestra caridad y cortesía»⁶¹. Rosanio también hace eco irónico de Antonio cuando se cruza con los héroes nórdicos y bárbaros y les pide auxilio. Dado a la fuga y ansioso por amparar a la criatura, Rosanio vacila: si hay caridad y cortesía en tierras extranjeras, tiene que haber almas compasivas en todas partes⁶². La duda implícita del cuento es: ¿dónde se encuentran los ideales de caridad y cortesía en las tierras de la Virgen de Guadalupe?

A menudo la respuesta novelística es el Septentrion. La compenetración de la isla bárbara en tierras meridionales ocurre no solo para mal sino para bien. Si la cólera, la venganza, la arrogancia, el menosprecio de la ley y la guerra fratricida de la isla bárbara tienen algunos de sus principales avatares en el mundo católico, sus ovejas negras septentrionales (los bárbaros Ricla, Antonio hijo y Constanza y los príncipes nórdicos Periandro y Auristela) figuran entre los más destacados adalides de la caridad y la cortesía. Se trata no de espacios utópicos sino de personajes eximios: los nórdicos son aparentemente tan excepcionales en sus reinos (desgarrados por sendas guerras)⁶³ como Ricla lo es en la isla bárbara. Ricla repite su papel salvífico del libro I. Lo hace mostrando su reiterada caridad y compasión⁶⁴ (además de sus dotes de tesorera) primero con el naufrago español Antonio⁶⁵; luego con los príncipes septentrionales en la isla bárbara⁶⁶; y ahora con los naufragos en tierra firme extremeña (Feliciano, Rosanio y el niño abandonado). Rosanio confía el recién nacido y una cadena de oro a Ricla, «mujer compasiva»⁶⁷. El pastor extremeño claramente recoge el testigo de Ricla: «Ricla [...] se llegó al pastor caritativo, diciéndole: “No pongáis, buen señor, término a vuestra caridad y usalda con esta criatura que tengo en los brazos, antes que perezca de hambre”». El boyero ya le había anticipado, dando amparo a Feliciano: «Nuestra diligencia [...] mostrará que tenemos caridad».

⁶¹ *Persiles*, III, 3, p. 456.

⁶² *Persiles*, III, 2, p. 448.

⁶³ *Persiles*, IV, 12, pp. 701, 703.

⁶⁴ *Persiles*, I, 6, p. 181; I, p. 184; III, 2, p. 440.

⁶⁵ *Persiles*, I, 6, pp. 174-175.

⁶⁶ *Persiles*, I, 4, pp. 158-159.

⁶⁷ *Persiles*, III, 2, pp. 448, 450, 451; III, 4, p. 463.

Ricla sintoniza con Feliciano en más de un registro: en la manera de encargarse cada una de contar su historia, en los elegantes rodeos que emplean para afirmar sus iniciáticos encuentros amorosos y en haberse desposado sin ceremonias⁶⁸. Esta sintonía entre Ricla y Feliciano coincide con un cambio estructural notable en esta segunda parte (meridional) de la novela: a partir del libro III se acentúa el protagonismo de Auristela sobre Periandro y más generalmente el protagonismo femenino sobre el masculino en las tramas secundarias (Feliciano, Luisa, Ambrosia, Rafala, Ruperta, Isabela e Hipólita).

El caso es que la no sagrada familia extremeña encuentra santuario entre peregrinos extranjeros y boyeros, libres de escrúpulos respecto al matrimonio secreto o al niño sin bautizar. Si el camino a Roma es moralmente reversible, no sorprende que a veces (como en la isla bárbara y en el episodio de Feliciano) ese destino se encarne novelísticamente en el ejercicio del Amor.

Periandro ya se había mostrado espejo de la cortesía que Antonio asocia a Lisboa, siendo capitán del barco de corsarios en busca de Auristela. Su liberalidad con Sulpicia, superado un intento de violación por los criados, le granjea este juicio: «Este mancebo es un sujeto donde tiene su asiento la suma cortesía»⁶⁹. Aunque Periandro haya inventado la historia (no disponemos de otros testigos), Feliciano no tarda en confirmar el juicio, «aficionada» según el narrador a «la cortesía de Periandro». Ella, Rosanio y el niño así hallan la caridad y cortesía donde, de acuerdo a Antonio, menos se esperaría. En una Extremadura campestre que recuerda simultáneamente el salvajismo y el idealismo bucólico del Septentrión novelístico, el ideal bucólico se sitúa en los septentrionales y los boyeros y el salvajismo en la nobleza local.

El patrón irónico (respecto a la virtud cristiana de los personajes nobles) se repite con el hidalgo español Antonio antes de conocer a la bárbara Ricla; con los pretendientes caballeros cristianos de Taurisa; con los señores franceses Libsomiro y Renato⁷⁰; y con el príncipe danés Arnaldo y el duque de Nemurs francés en Roma⁷¹. Todos son practicantes de lo que el narrador llama socarronamente «la intrincada se[c]ta

⁶⁸ *Persiles*, I, 6, p. 176 y III, 3, pp. 453-454.

⁶⁹ *Persiles*, II, 18 p. 402; III, 4, p. 461.

⁷⁰ Para el duelo como tema político en el episodio de Renato y Eusebia, ver Armstrong-Roche, 2009, pp. 224-230.

⁷¹ *Persiles*, I, 5, pp. 161-168; I, 20, pp. 257-260; II, 19, pp. 408-412 y IV, 2, pp. 637-644.

del duelo»⁷², como si se tratara de una herejía. Y de hecho la novela se encarga —en la Isla Nevada— de recordar indirectamente a los lectores que la Iglesia había prohibido repetidamente los duelos (los marineros, se entiende que como buenos católicos, niegan la sepultura a los pretendientes de Taurisa)⁷³.

Este contrapunto Norte-Sur de talante tipológico⁷⁴ podría explicar un aparente desliz: por qué el narrador vacila entre los títulos de príncipe, capitán y gobernador al hablar del bárbaro principal⁷⁵. Recordemos que se deja llevar por el disfraz travestido de Periandro y se hinca de rodillas «adorando a su modo en la hermosa imagen que pensaba ser mujer»⁷⁶. Parece una condena de los bárbaros septentrionales pero la misma idolatría de las apariencias (con su parodia de los tropos del amor cortés) se manifiesta en Roma. Arnaldo y Nemurs casi se matan por la posesión del retrato de Auristela y Maximino solo la conoce por uno⁷⁷. Un mero admirador como el gobernador romano se lo pedirá a Periandro cuando despacha su caso «porque estaba puesto en razón que se había de quedar con algo»⁷⁸. Se resaltan así los atributos bárbaros compartidos por señores cristianos como el *príncipe* Arnaldo de Dinamarca, el *gobernador* de Roma, el duque de Nemurs francés o el hermano mayor de Periandro (el rey Maximino). La réplica meridional del *capitán* aparece en el libro III: así se llama al señor francés Rubertino⁷⁹ —un noble cristiano (y una especie de corsario en tierra) tan amigo de su gusto que intenta raptar a Feliz Flora antes de caer abatido por la flecha de Antonio el bárbaro.

La sugerencia de un trasvase de virtudes del norte da sentido al tono relativamente cómico, festivo e indulgente del libro III. Según lo visto, se debería tanto a la *presencia* de estos heroicos testigos septentrionales cuanto a la creciente cercanía de la Roma novelística: a su aura amorosa en la segunda parte actual de la novela que contrasta con las más duras historias *pretéritas* (tendiendo a trágicas) contadas en la primera mitad.

⁷² *Persiles*, III, 9, p. 513.

⁷³ *Persiles*, I, 20, p. 260.

⁷⁴ Sobre el discurso tipológico (ironizado) como modelo para la estructura narrativa, ver Armstrong-Roche, 2009, pp. 280-290.

⁷⁵ *Persiles*, I, 3, pp. 147-148.

⁷⁶ *Persiles*, I, 3, p. 148.

⁷⁷ *Persiles*, IV, 12, p. 701. Sobre los retratos de Auristela en el *Persiles*, ver Gaylord, 1983, Alcalá-Galán, 2009, pp. 97-106 y López Alemany, 2008.

⁷⁸ *Persiles*, IV, 7, p. 676.

⁷⁹ *Persiles*, III, 14, p. 576.

Demuestra así mismo cómo el tropo regidor de la *peregrinatio vitae*, la vida como exilio en la tierra, funciona en el *Persiles* en un plano no solo metafísico, existencial o amoroso sino social o político.

La contrapartida del peregrinaje de los septentrionales a Roma es el éxodo en dirección contraria del español Antonio, el portugués Manuel, el italiano Rutilio y el francés Renato, entre otros —y por razones parecidas a las de Feliciana. El texto así hace dudar a cada paso sobre el sentido del camino a Roma, si es un paso hacia delante o hacia atrás, un paso hacia la luz, la liberación y el amor o una reincidencia en acciones, paisajes y personajes ya vistos para bien y para mal en el Septentrión. Relativiza la tierra firme y la España pacífica de Auristela, así como la tierra de promisión idealizada por la familia bárbara en la entrada a Lisboa. La gracia en el *Persiles* tiende a ser menos efecto de determinados lugares, instituciones o comunidades que de excepciones cuasimilagrosas a la norma.

El origen septentrional de los protagonistas, su condición simultánea de forasteros y católicos, es una fuente clave del efecto ironizador del «falso ingenuo» neolucianesco. Es moneda corriente que Tasso recomendó el Septentrión (hoy, Escandinavia) como uno de los tres lugares más aptos, con las Indias orientales (Asia) y occidentales (América), para situar maravillas y guardar la verosimilitud⁸⁰. Ya hemos visto que el *Persiles* da la vuelta a esta manera neoaristotélica de pensar, regodeándose también en las maravillas del Meridión. Aún nos interesa saber por qué razones Cervantes escogería el Septentrión y no las Indias orientales u occidentales. Una posibilidad es el juego que ofrecía con el neogoticismo. Nos da una importante pista para comprender el protagonismo de personajes septentrionales. Podría inclusive dar sentido a un detalle que ha desconcertado a no pocos lectores: ¿por qué los septentrionales se leen y se dejan leer como españoles a partir de Perpiñán en el libro III?⁸¹

Recordemos que Serafido, el ayo de *Persiles*, describe la patria del príncipe septentrional como una isla en la última parte de Noruega, casi debajo del Polo ártico, y que se tiene por la última en el mundo. El nombre de la isla de *Persiles*, dice Serafido, es Tile, «a quien Virgilio llamó Tule en aquellos versos que dicen, en el libro I *Geórg.*: ... *ac tua nautae / numina sola colant: tibi seruiat ultima Thule*» («Y los nautas veneren

⁸⁰ Forcione, 1970, p. 38, nota 55.

⁸¹ *Persiles*, III, 13, p. 567; III, 16, p. 585; IV, 6, p. 663; IV, 7, p. 669.

/ solamente tus númenes, y la última Tule se te rinda»⁸². Al margen de otras consideraciones, las *Geórgicas* marcan el límite del imperio. Según ha escrito James Romm: «La ubicación [de Tule] en el extremo occidental tenía un fuerte sentido histórico para los romanos, un pueblo que representó su propia llegada al protagonismo histórico como un desplazamiento de un Oriente en decadencia a una “Hesperia” italiana pura»⁸³.

La fama de Tule como vetusto lugar común para el límite bienaventurado del mundo romano hace todavía más interesante que Cervantes comunique la referencia por los versos de Virgilio —como si estuviera invitándonos a comparar los textos. En las *Geórgicas* el mantuano naturalmente adopta el punto de vista de su mecenas, César Augusto, que abarca con la mirada a su mundo desde Roma hasta Tule. La novela de Cervantes adopta, mediante el príncipe Persiles, el punto de vista de Tule —que mira hacia Roma y no tanto sirve (como en el verso virgiliano) sino que conquista, con su particular cruce de cortesía, astucia y tenacidad, a la ciudad del Tíber.

El César de Tule es el hermano mayor de Periandro, Maximino. Serafido, haciéndose eco de la madre y reina Eustoquia, lo describe como áspero («a quien la aspereza de sus costumbres en algún modo le hacían aborrecible»⁸⁴) y «ocupado en la guerra que siempre tenía con sus enemigos». A esta luz Maximino se configura como la encarnación convencional de las armas épicas, aunque en el desenlace mostrará responsabilidad política e incluso compasión. Sin embargo, la historia se centra en el hermano segundón y —cuando termina— sucesor, Persiles.

El gesto de renovación poética, unido al desplazamiento de las armas épicas, puede rastrearse hasta en los episodios más inesperados. Recordemos la visita al museo romano de un «monseñor, clérigo de la cámara»⁸⁵. Se lo cuenta el poeta-peregrino a Periandro: es el museo más extraordinario del mundo porque reúne retratos («tablas») de poetas venideros. Señala a dos, Torcuato Tasso y Francisco López de Zárate. Dejemos de lado el banal encomio, medio tautológico, que le hace el monseñor al *Cruz y Constantino* de Zárate: «poema verdaderamente heroico y religioso, y digno del nombre de poema». Lo llamativo es el marcado *contraste*, tácito, de materia con la épica en prosa de Cervantes.

⁸² *Persiles*, IV, 12, pp. 698-699.

⁸³ Romm, 1992, p. 158. La traducción es mía.

⁸⁴ *Persiles*, IV, 12, pp. 702, 703.

⁸⁵ *Persiles*, IV, 6, pp. 664-665.

Tasso y Zárate cantan cruzadas y guerras: *Jerusalén libertada* en la primera cruzada; *Cruz y Constantino*, «la invención de la cruz, con las guerras del emperador Constantino».

Si el *Persiles* se propusiera imitar a estos dechados del monseñor, cantaría más bien las guerras del rey Maximino. Y relegaría los amores a un segundo plano, el gesto habitual de la epopeya. Ocurre al revés: la épica, en este sentido más bien anti-épica, de Cervantes canta la victoria del segundón amante sobre el hermano mayor guerrero. El Cervantes socarrón se intuye detrás del triunfo de Persiles. Conlleva un mundo al revés: la ascendencia del segundón sobre el primogénito, de madres sobre padres, de la elección matrimonial sobre el matrimonio arreglado o forzado y de la astucia sobre la fuerza⁸⁶. Es un heroísmo pasado por el tamiz de la lírica y que como tal pone la cortesía por delante de la aspereza y el amor por delante de la armas.

Serafido ofrece también otra glosa histórica de Tile, diciendo que «agora» (es decir, más o menos entre 1557 y 1559 o 1606) Tile se llama vulgarmente Islanda (*sic*)⁸⁷. En estas fechas novelísticas la Islandia histórica (con el resto de Noruega) se encontraba bajo el dominio de Dinamarca. En Dinamarca (y por tanto Noruega e Islandia) a la altura de 1537, el Luteranismo ya se había convertido en religión oficial. Sin embargo, aunque alegue el narrador que en los reinos septentrionales «la verdadera fe católica no está en el punto tan perfecto como se requiere», no obstante parecen acatar la autoridad religiosa de Roma. El periplo a Roma iniciado por la madre de Persiles no se presenta como una transgresión de una religión oficial distinta del Catolicismo, sino como una evasión del decoro que le debe Persiles a su hermano mayor Maximino —quien había pedido guardar a Sigismunda por esposa⁸⁸.

Por lo tanto las patrias septentrionales de los protagonistas mantienen una condición a la vez cuasilegendaria y cuasihistórica: 1) la clásica Tule [Tile] predomina pero coexiste con la histórica Islandia; 2) Frislanda aún aparecía en los mapas como isla pero su condición de reino independiente era un invento. Una ventaja de esta doble condición es que Cervantes podía emplearse a fondo en el juego con Virgilio. La inversión de perspectiva respecto a las *Geórgicas* —como el juego im-

⁸⁶ Nos recuerda Frye, 2006, pp. 65-75, que tanto la astucia (*froda*) como la fuerza (*forza*) son atributos medulares del héroe épico.

⁸⁷ *Persiles*, IV, 13, p. 706; IV, 5, p. 651.

⁸⁸ *Persiles*, IV, 12, pp. 701-702.

plicíto entre Amor y Roma— insinúa un desplazamiento de Roma por Tile. Otra ventaja es que al subordinar la Islandia histórica a la Tule legendaria, las enormes distancias físicas y espirituales se podían recorrer verosímilmente en un espacio novelístico cuya principal religión oficial mentada es el Catolicismo. Tercero, al no dejar que Tile se trague por entero a Islanda, Cervantes puede contar con héroes nórdicos cuya lengua es noruego sin atentar contra la verosimilitud. Esto, a su vez, permite que la novela aproveche uno de sus subtextos más deliciosamente paradójicos —el neogoticismo sueco y español— salvando una vez más las distancias entre norte y sur y confundiendo los extremos.

Las dos autoridades más reconocidas en el siglo XVI sobre la historia, las maravillas naturales y las costumbres de las tierras septentrionales eran los hermanos suecos y católicos exiliados en Roma, Johannes y Olaus Magnus. La *Historia de Gentibus Septentrionalibus* (*Historia de las gentes septentrionales*) de Olaus Magnus, publicada en Roma (1555), se reconoce como una de las probables fuentes principales sobre el norte novelístico⁸⁹. Sin embargo, la autoridad de los hermanos Magnus respecto a los paisajes, costumbres e historia política de las tierras septentrionales puede haber ocultado la ironía de su posición autorial. Eran también los más eximios defensores de la restauración neogoticista⁹⁰. Dedicaron sus vidas a restaurar Suecia al Catolicismo y a celebrar la conquista y purificación goda de la corrupción (histórica y actual) romana. Por ello, presentándose como encarnaciones de esa doble restauración, se refieren a sí mismos a cada paso más bien como godos que como suecos.

Dos estudiosos de Olaus Magnus, Peter Fisher y Peter Foote, observan (traduzco):

Olaus sentía una gran estima por los espartanos y los romanos, pero una reverencia aún mayor por los godos recios, honrados y puros, los antepasados de sus compatriotas, cuyas proezas las había explicado y ensalzado su hermano Johannes Magnus en la *Historia de omnibus Gothorum Sueonum que regibus* o *La Historia de los reyes godos y suecos*. No eran los vándalos bárbaros imaginados por los humanistas italianos, sino una raza de hombres que defendían la justicia y la religiosidad y liberaron las tierras mediterráneas de sus gobernantes corruptos y opresivos. Un movimiento contrario pronto surgió entre los humanistas alemanes, alentado por la Reforma y el senti-

⁸⁹ Ver Lozano-Renieblas, 1998, pp. 24-31.

⁹⁰ Ver Foote y Fisher, 1996, pp. XXIX-XXXVIII y LX-LXIV.

miento anti-italiano generalizado. Orientándose por las fuentes tempranas auténticas, aspiraron a rehabilitar a los godos y reclamarlos como antepasados nobles y heroicos. Sus ideas encontraron un estímulo en el redescubrimiento de la *Germania* de Tácito, publicada en Venecia en 1470, en la que el autor había hecho hincapié en la pureza y virilidad de los pueblos alemanes, en comparación implícita con sus contemporáneos decadentes romanos⁹¹.

Parece evidente el interés que la circunstancia política de los hermanos Magnus —y no solo los datos sueltos (rarezas maravillosas como serpientes marinas, doncellas piratas o el empleo de esquís) que aportaron sobre las tierras del norte— podría tener para Cervantes.

La virtud cristiana en la Roma del *Persiles* efectivamente queda mejor ejemplificada por los héroes septentrionales (godos, dirían los hermanos Magnus), aunque oriundos de patrias donde la verdadera fe católica no está en el punto perfecto. Auristela da una lección de arrepentimiento, pregonado precisamente por los penitenciarios, a su rival Hipólita⁹². Emprenden el viaje a una ciudad que promete lecciones de fe y cumple con atentados homicidas y una justicia tan entregada al cohecho que les acaba contaminando incluso a ellos (el caso de Bartolomé y Luisa): Auristela es envenenada por orden de Hipólita, Periandro casi muerto con el pecho traspasado por la espada del rufián Pirro, eco de la ley sacrificial bárbara⁹³.

Tácito, como vimos, ya había fijado el retrato primitivista de los bárbaros (supuestamente ejemplares) alemanes pensado para escarmentar a la degenerada Roma por desviarse de sus virtudes fundacionales. En España, el espíritu de Tácito fue renovado notoriamente por Antonio de Guevara en el *Reloj de príncipes* (1529), una pseudohistoria sobre el emperador Marco Aurelio. Recordemos la extraordinaria fábula del *Villano del Danubio*, en la que un pobre pajés alemán reprende al senado romano por no defender sus autoproclamadas virtudes clásicas —y por dejar que la tiranía, la expropiación y la explotación manchen su nombre. No pocos estudiosos han reconocido una alegoría mal disimulada de la España imperial cuya monarquía proclamaba su herencia exclusiva del legado romano.

⁹¹ Foote y Fisher, 1996, pp. LX-LXI.

⁹² *Persiles*, IV, 5, p. 657; IV, 7, p. 667; IV, 8, p. 676; IV, 15, pp. 693-696; IV, 14, p. 710.

⁹³ *Persiles*, IV, 5, pp. 652-656; IV, 8, pp. 676-677 y 679; IV, 8, p. 683; IV, 9, p. 689; IV, 13, p. 709.

Sin embargo, como bien se sabe los godos y lo gótico llevaban una carga política muy marcada en España⁹⁴. La *Numancia* (vv. 503-504) nos recuerda que las casas reales españolas defendían su vínculo ancestral con los visigodos, sostenido por leyendas y crónicas. El pasado hispanogodo y el topos del «último godo» Rodrigo se había convertido en una especie de mito fundacional para el XVI. Uno de sus propósitos era marginar la presencia islámica en España y afirmar la continuidad del Cristianismo pese a la invasión —un impulso que abarcaría a los moriscos, cuya expulsión se presenta prolépticamente en el libro III del *Persiles*⁹⁵. Felipe II inclusive dio a su heredero —nacido en 1578— un segundo nombre en honor del santo visigodo Hermenegildo⁹⁶. El Cervantismo ha estudiado el tema en relación fundamentalmente con el episodio de Rodrigo y Zoraida en *Don Quijote*⁹⁷. Sin embargo, fue objeto de meditación literaria para Cervantes desde la *Numancia* hasta el *Persiles*, donde nos ofrece quizá la respuesta más trascendental (y entretenida) a su manipulación política.

El encuentro entre los protagonistas septentrionales (o godos según los hermanos Magnus) y el legado visigodo de Toledo es un momento paradigmático de la mirada lucianesca, entre ingenua y socarrona, que vertebraba el *Persiles*. En el libro III los príncipes se acercan pero llamativamente deciden no visitar nada menos que la sede del primado de la Iglesia española y la corte de la dinastía reinante. La decisión es tanto más llamativa cuanto que sí se permiten pasear por otras ciudades como Lisboa, Badajoz, Barcelona, Perpiñán, Milán, Lucca y Roma. El narrador alega el deseo urgente del español Antonio de regresar a casa después de largos años de exilio, las «grandezas» demasiado numerosas de Toledo y el temor a «algún estorbo» en Madrid⁹⁸. Toledo se admira desde lejos, como si se quisiera mantener las distancias, y Madrid se despacha con una broma. Si la novela participa en la pugna entre la residencia antigua de la corte (Toledo) y la nueva (Madrid), ninguna queda bien parada⁹⁹.

⁹⁴ Ver Fernández Albaladejo, 2005 y Márquez Villanueva, 1996.

⁹⁵ Ver Gerli, 2016.

⁹⁶ Márquez Villanueva, 1996.

⁹⁷ Ver Moner, 1993, y Gerli, 1995.

⁹⁸ *Persiles*, III, 8, pp. 509-510.

⁹⁹ Otro factor: las dos jóvenes parejas protagonistas de *El peregrino de su patria* de Lope se vinculan con Madrid y Toledo. Al margen del sobrepujamiento de los precursores, y de Lope especialmente, importa recordar: 1) la carga simbólica de Madrid y Toledo en una novela con protagonistas de categoría política mucho mayor que los

Periandro se libra de un comentario sobre Toledo que recuerda esa respuesta crítica a la mitificación oficial del pasado ejemplificada ya por Antonio de Guevara. Arrebatado por el perfil de la «peñascosa pesadumbre»¹⁰⁰, Periandro llama a Toledo «gloria de España y luz de sus ciudades, en cuyo seno han estado guardadas por infinitos siglos las reliquias de los valientes godos para volver a resucitar su muerta gloria, y a ser claro espejo y depósito de católicas ceremonias»¹⁰¹. Para el héroe, la antigua capital imperial es una especie de relicario gigante de los godos, un lugar donde se celebran *ceremonias*. El comentario da a entender que el legado de los godos tan encarecido por los Austrias estaba moribundo («su muerta gloria») y pendiente de resucitar, no se sabe muy bien si afirmando o negando una propaganda dinástica según la cual representaban la definitiva restauración gótica en España.

Ya vimos que Antonio le promete a Ricla la ocasión de ver en Lisboa «juntamente las católicas ceremonias con que se sirve [Dios] y [...] cómo la caridad cristiana está en su punto». Por contraste el discurso de Periandro —que parece un encomio de Toledo— se refiere a ceremonias pero omite la caridad. No sorprende que, a partir del episodio trágico de Manuel y Leonora, Periandro haya abandonado la esperanza de dar con la caridad en lugares donde la ceremonia reina. Lo que importa subrayar es que así como Toledo es «espejo y depósito de católicas ceremonias», los peregrinos septentrionales se destacan según hemos visto precisamente por ser espejos y depósitos de católica caridad¹⁰².

Pero como Cervantes nunca da una de cal sin otra de arena, Toledo se celebra indirectamente por engendrar una gloria viva al lado de sus reliquias godas y ceremonias. Se trata del culto alternativo de la poesía

de Lope; y 2) el contraste entre la caracterización de estos lugares y la de los príncipes septentrionales (con la bárbara Ricla).

¹⁰⁰ *Persiles*, III, 8, p. 505.

¹⁰¹ El Celio de Lope, hermano de la amada Nise, recoge así el mismo tópico sobre Toledo, su patria chica: «ilustre por la conservación de nuestra fe desde el tiempo de los godos en los cristianos mozárabes» (Lope, *El peregrino en su patria*, p. 246).

¹⁰² Para una lectura paulina de esta tendencia en el *Persiles*, referida a las corrientes católicas de renovación espiritual en el siglo XVI, ver Armstrong-Roche, 2009, pp. 111-166; y para su dimensión política, contrastada con la expulsión de los moriscos y los estatutos de pureza de sangre, pp. 293-303. Pedro de Valencia se sirvió de la enseñanza paulina para defender la integración de los recientemente convertidos en 1608. Por otra parte, el mismo arzobispo de Toledo tuvo dificultades con su propio cabildo a raíz de los estatutos. Sobre estos temas históricos, ver Gómez Canseco, 2017, pp. 140-141 y 144-145.

lírca y del ideal de cortesía encarnados por Garcilaso de la Vega¹⁰³. Sirve como paradigma de Periandro y de Cervantes con su reconocido «culto a Garcilaso»¹⁰⁴: soldado-poeta y cortesano ideal, innovador clasicista y príncipe del verso español abierto a lo mejor de las tradiciones castellanas, clásicas e italianas. Maximino y Periandro parecen repartirse las armas y las letras unidas en la figura del toledano. Es constante la identificación de Periandro con Garcilaso, a quien cita tres veces desde el reencuentro fortuito con Auristela en la isla bárbara¹⁰⁵. Confirma el narrador que Periandro es lector asiduo de Garcilaso («visto, leído, mirado y admirado») y de «los antiguos poetas» en latín, inclinación común nos dice entre las gentes principales del Septentrión¹⁰⁶. En cuanto ve el Tajo, Periandro se presenta como pobre peregrino que viene a reverenciar las arenas doradas.

La referencia del príncipe a la peñascosa pesadumbre de Toledo encierra un doble guiño: a Garcilaso y a Valdivieso, el amigo que firmó las aprobaciones del *Persiles* y del *Viaje*. La vista de Toledo se plasma en la hermosa tela de la *Egloga III*: «Estaba puesta en la sublime cumbre / del monte, y desde allí por él sembrada / aquella ilustre y clara pesadumbre / de antiguos edificios adornada»¹⁰⁷. Valdivieso recoge el guante garcilasiano con un giro gongorino en el poema épico (muy leído)¹⁰⁸ que le dedicó a San José (1604). Describe así el paisaje de Judea: «Llegan gozosos a la altiva cumbre / de las altas montañas de Judea, / de cuya peñascosa pesadumbre / su casa el mudo Zacarías rodea»¹⁰⁹. Dos vates de la ciudad imperial, unidos por la causa de la buena poesía en el *Viaje del Parnaso*, quedan así asociados con Periandro: una gloria muerta pero vigente (Garcilaso) y otra decididamente viva (Valdivieso). Superponiendo la geografía toledana a la neotestamentaria, Periandro transforma al *Persiles* de momento en un parnaso en prosa —impregnando la renovación poética (mediante el recuerdo de Valdivieso) con tintes de

¹⁰³ Ver Bleuca, 1947 y Canavaggio, 2000.

¹⁰⁴ «[El] jamás alabado como se debe poeta» (*Persiles*, III, 8, p. 504).

¹⁰⁵ *Persiles*, I, 3, p. 153; II, 15, p. 385; III, 8, p. 504.

¹⁰⁶ *Persiles*, III, 8, pp. 503-504.

¹⁰⁷ Laura Fernández anota la referencia en la edición de la RAE.

¹⁰⁸ Pierce, 1968, p. 48.

¹⁰⁹ Ver Valdivielso (*sic*), *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca...*, canto IX, fol. 115r., oct. 41. Ninguna de las ediciones modernas consultadas (Avalle-Arce, Romero, Fernández) recoge la alusión a Valdivieso.

resurrección cristológica. No sorprende que les haya unido a Valdivieso y Cervantes la cercanía con el mecenas y arzobispo don Bernardo de Sandoval¹¹⁰.

La evocación más extensa (y encendida) de Garcilaso tiene lugar cuando los peregrinos se acercan a Toledo: la vista de la ciudad le mueve a Periandro a recordar la *Egloga I*. Ejemplo de emulación poética, Periandro sobrepuja al modelo¹¹¹: «No diremos: “Aquí dio fin a su cantar Salicio”, sino: “Aquí dio principio a su cantar Salicio; aquí sobrepujó en sus églogas a sí mismo; aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles y, parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gente por todas las de la tierra”»¹¹². Encareciendo el paisaje urbano y natural de Garcilaso para mejor celebrarle, Periandro le identifica directamente con Salicio (la máscara pastoril de Garcilaso) y ambos tácitamente (por su poder sobre la naturaleza) con Orfeo.

El narrador se encarga de recalcar que Periandro conoce mejor la obra de Garcilaso que el toledano Antonio porque es lector: «Esto dijo Periandro, que lo dijera mejor Antonio el padre, si tan bien como él lo supiera, porque las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto»¹¹³. El comentario valora la lectura como experiencia vital: «el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada y, con esto, excede la lección a la vista». La afición de Periandro a la lectura le ha preparado para entender mejor la experiencia de las cosas¹¹⁴. Antonio no conoce la obra del poeta renacentista español por excelencia, así como no comprendía las virtudes (entre otras, la caridad) de su religión antes de conocer a la bárbara Ricla en el Septentrión.

El contraste en este momento es con Antonio el español, pero en el sueño que urde Periandro en la corte de Policarpo (libro II) se nos muestra cómo la devoción a Garcilaso también le distingue de su rival el

¹¹⁰ Gómez Canseco, 2017, pp. 68-71, 168-169.

¹¹¹ Potel, 2004, p. 852.

¹¹² *Persiles*, III, 8, p. 504.

¹¹³ *Persiles*, III, 8, p. 505.

¹¹⁴ Auristela ya había cifrado la discreción de Periandro en ver y leer mucho. Ver *Persiles*, II, 6, p. 314.

príncipe danés Arnaldo. Lo cuenta como una hazaña más para explicar cómo llegó a la isla. Auristela en el momento del sueño estaba cautiva pero ahora se encuentra en el público. Según Periandro, en su sueño se presentan la Continencia, la Pudicia y la Castidad, disfrazada de Auristela. Conmovido por la supuesta visión de Auristela, Periandro declara:

alcé la voz [...] y, queriendo decir: [...] «¡Oh ricas prendas, por mi bien halladas, dulces y alegres en este y en otro cualquier tiempo [...]!», fue tanto el ahínco que puse en decir esto, que rompí el sueño y la vision hermosa desapareció... (*Persiles*, II, 15, p. 385).

Periandro se sirve del poeta para dar voz, de forma encubierta, a su amor oculto por Auristela. De paso se burla del secreto de amor, de Arnaldo y de Mauricio. Hace ese uso estratégico de su «sueño» gracias al primer verso trastocado del soneto X de Garcilaso, el archiconocido sobre la amada ausente («Oh dulces prendas por mi mal halladas»). Lexicalizado hasta la saciedad en 1617, era perfectamente reconocible en su recto sentido para cualquier lector del poeta. A su vez reescribe, como recogen todos los comentaristas de la época, las últimas palabras de Dido cuando, puestos los ojos en los arreos de Eneas, se prepara para suicidarse¹¹⁵.

Le permite una proeza no menor a Periandro. Logra declarar su amor abiertamente a su supuesta hermana sin descubrir la verdadera naturaleza (por ahora, necesariamente secreta) de la relación —salvo para los lectores de Garcilaso. La inversión (el mal garcilasiano transformado en bien) no es caprichosa: reescribe el lamento tanto de la ausencia de la dama petrarquista como del abandono del héroe virgiliano. Periandro rompe su lanza por el final feliz, la presencia (Auristela) con voz propia. Como todo final feliz, cobrará su precio: el chivo expiatorio de la muerte providencial del obstáculo, el hermano Maximino, en Roma.

Cervantes recalca la burla no dejando esperar las reacciones. El quisquilloso Mauricio, el astrólogo racionalista, explica la confusión propiciada por Periandro dando a entender que todo puede ser mentira: «Esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades»¹¹⁶.

¹¹⁵ Sobre este episodio y el subtexto virgiliano como ironización lírica de la épica, ver Armstrong-Roche, 2009, pp. 167-204.

¹¹⁶ *Persiles*, II, 15, p. 386.

No obstante, precisamente lo que ha logrado expresar Periandro es la *verdad* de su relación con Auristela. Y esa verdad es la que más le interesa a Arnaldo.

La reacción de Arnaldo nos da la medida de sus insuficiencias como rival. Dice el narrador que «consideraba los afectos y demostraciones con que Periandro contaba su historia, y de ninguno dellos podía sacar en limpio las sospechas que en su alma había infundido el ya muerto maldiciente Clodio de no ser Auristela y Periandro verdaderos hermanos»¹¹⁷. Si Arnaldo fuera lector de sueños (y especialmente ahora de Garcilaso) tendría ya la respuesta a sus dudas respecto a Periandro y Auristela. Sin embargo, Arnaldo le pide que reanude su historia «sin repetir sueños». Es decir, que se atenga a lo que había suscitado la larga narración retrospectiva en primer lugar (por petición de la princesa Sinforosa), obviando la cuestión que más le interesa a *Arnaldo*: si Periandro y Auristela son de verdad hermanos. Es una capacidad lectora que le ahorraría el periplo largo, arduo y, en última instancia, sin provecho a Roma. El sueño (y quizá mentira) de Periandro así asocia las letras con la fuerza oracular de una verdad superior: permite la lectura (como nos lo explica el narrador) tener más cierta experiencia de las cosas, más allá del apego a las apariencias, tendencia representada por Arnaldo a lo largo de la novela. Aún en Roma se bate en duelo con Nemurs por el retrato de Auristela aunque pasa la princesa de los dos. Periandro, por contraste, parece no confundir la posesión del retrato con la posesión de Auristela: declara que el retrato le pertenece a ella¹¹⁸.

Las justificaciones de Periandro ofrecen una clave de su autoconstrucción como héroe. Ni oculta ni retira su sueño entendido como hazaña. Primero afirma: «todos mis bienes son soñados»¹¹⁹. Y a continuación: «El gusto de lo que soñé [...] me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada». Sugiere así una secreta complicidad con la divinidad (Sensualidad) que en el mismo sueño aparentemente solo le amenaza: «costarte ha, generoso mancebo, el ser mi enemigo, si no la vida, a lo menos el gusto». Mediante la clave compartida del «gusto», el episodio nos invita a reconocer el desafío análogo —decoro o gusto— en lo amoroso (Auristela) y lo poético (la verosimilitud y la unidad del rela-

¹¹⁷ *Persiles*, II, 15, p. 386.

¹¹⁸ *Persiles*, IV, 7, pp. 675, 683.

¹¹⁹ *Persiles*, II, 15, pp. 386 y 384.

to). Mauricio y Arnaldo se configuran como sucedáneos de los lectores puestos a prueba por cualquier narración: en particular su disposición y capacidad para reconocer la pertinencia de una historia aparentemente pegadiza y la verdad (en este caso amorosa) de una aparente mentira.

No sorprende por ello que más adelante Periandro haga pintar esta proeza de astucia (a la vez guarda y rompe el silencio obligado) en el lienzo encargado en Lisboa. La condición heroica del sueño, al menos para Periandro, se confirma por su inclusión entre los «trabajos» de los protagonistas¹²⁰, hecho que no censura el narrador. Periandro y Auristela así replantean la épica reorientándola hacia la lírica y prestando a lo erótico una dimensión heroica mediante el amor conyugal¹²¹.

Aparte de poner de manifiesto la compenetración entre Garcilaso y Periandro, el episodio subraya un parentesco entre los personajes del Cervantes socarrón *de senectute*: tarde o temprano, los burladores acaban burlados —Periandro abiertamente por Mauricio y Arnaldo, Mauricio y Arnaldo disimuladamente por Periandro. Como buen burlador, Periandro pone a prueba los puntos ciegos de la dialéctica entre el gusto y la norma. Es su versión del eje sobre el que gira don Quijote, el de la locura y la cordura. El ideal del soldado-poeta garcilasiano, con su fusión cortesana de Marte y Venus, se asimila de este modo travieso a un ideal épico: el del tracista Odiseo antes que del valiente Aquiles o el piadoso Eneas.

En el fondo Periandro no se aparta de lo que el yo poético de Cervantes había hecho en el *Viaje del Parnaso*: colocarse en el centro de una serie de cajas chinas oníricas para reflexionar sobre las verdades de su arte. La más o menos confesada mentira («Yo, aunque pensé que todo era mentira, / entré con él [Apolo] en la galera hermosa / y vi lo que pensar en ello admira»)¹²², con su aparato alegórico y lugar ameno fantástico («la suelta fantasía entre mil flores / me puso de un pradillo, que exhalaba / de Pancaya y Sabea los olores; / el agradable sitio se llevaba tras sí la vista»), le da licencia para discurrir libremente sobre los estragos de la vanagloria y la defensa de la buena poesía contra los malos poetas. Es la burla ingeniosa de otro devoto de Garcilaso, soldado-poeta convertido en tracista-encantador.

¹²⁰ *Persiles*, III, 1, pp. 437-438.

¹²¹ Sobre el retrato heroico del amor conyugal y la revaluación renacentista del matrimonio, ver Armstrong-Roche, 2009, pp. 97-100, 141-148, 167-204, 230-249.

¹²² *Viaje del Parnaso*, p. 1236, vv. 241-243; p. 1310, vv. 43-46.

La identificación de Garcilaso con Periandro, en lugar del español Antonio, nos recuerda la aparente ausencia en el meridión novelístico de otra virtud clave: la cortesía. Ya vimos que la invocó Rosanio (con la caridad) poco después de entrar los peregrinos septentrionales en España. Garcilaso se asociaba con el ideal cortés, entre otras razones, porque alentó la celebrada traducción de *Il Cortegiano* de su amigo Juan Boscán. Por contraste, la breve referencia a Madrid nos hace ver sin tapujos su mal encauzada cortesía. La llamada «antigua peregrina» nos dice lo siguiente sobre la corte, un lugar donde los jóvenes nobles se dedican al galanteo amoroso: «son pequeños que tenían fama de ser hijos de grandes que aunque pájaros noveles se abatían al señuelo de cualquiera mujer hermosa, de cualquiera calidad que fuese: que el amor antojadizo no busca calidades, sino hermosura»¹²³. La corte se reduce a una broma sobre *pequeños* con *fama* de grandes. Es una broma particularmente interesante porque el comportamiento que al parecer domina en la corte recuerda la adoración de la hermosura que vimos en la isla bárbara, solo que en clave cómica. Se trata en efecto de una corte sin cortesía. Los jóvenes nobles se retratan como noveles aves de rapiña, que se lanzan por cualquier hermosura como tantos Bradamiros, Policarpos y Nemurs en ciernes: una reencarnación jocosa y frívola de la isla bárbara, con su idolatría de las apariencias. No sorprende que los peregrinos esquiven este destino: lo tienen ya muy visto.

Si recordamos el neogoticismo de los hermanos Magnus, salta a la vista la fuerza paradójica del encuentro fugaz pero hondamente significativo en Toledo. Es como si estos héroes septentrionales aparentemente ajenos y primitivos, al igual que los mismos hermanos en Roma, hubieran vuelto para reclamar su legado. Por ello nos encontramos con la profecía de su resurrección en el discurso de Periandro («para volver a resucitar su muerta gloria»). Los héroes del *Persiles* (con todas sus quiebras y burlas a costas) efectivamente resucitan más de una muerta gloria de los «godos» a lo largo de la novela. Periandro, el príncipe (según los hermanos Magnus) godo de Tile, se mira en el espejo de las reliquias y ceremonias visigodas. Y con ello abre un abismo entre las glorias muertas de Toledo y las glorias vivas de los protagonistas.

No hace falta dudar de la sinceridad del elogio que hace Periandro de Toledo para reconocer que en el contexto de la novela en conjunto puede sonar a un falso encomio. La práctica de la caridad y la cortesía

¹²³ *Persiles*, III, 7, p. 510.

(como la valoración de Garcilaso y la lectura), aparentemente muertas en Toledo y Madrid, han resucitado en los peregrinos del Septentrión¹²⁴. Es una de las ironías más potentes del *Persiles* que el pretexto para el viaje sea la necesidad de *recibir* lecciones de fe.

Una manera de calibrar la relación de Cervantes con los desafíos *serio ludere* del *Persiles* la aporta el autorretrato del prólogo, donde imagina su propio acercamiento socarrón a Madrid y Toledo¹²⁵. El juego persileesco con la ironización refinada de mitos fundacionales, de la que no se libra nada, ya se anuncia ahí para apuntar al mismo autor. Cervantes cuenta una graciosa, conmovedora historia —días antes de su muerte— acerca del encuentro con el estudiante pardal, a punto justo de entrar en Madrid por el puente de Toledo. Como si quisiera subrayar el hecho, el estudiante pregunta si Cervantes y sus dos amigos buscan alguna prebenda ya que el Arzobispo de Toledo (efectivamente el «protector» de Cervantes, don Bernardo de Sandoval) y el rey se encuentran en la corte. La máscara de despedida que se pone Cervantes es en parte cristológica (como la entrada de Cristo a Jerusalén días antes de su Crucifixión), según notó Elías Rivers. También es evocadora de Sileno, ayo del Dios de la risa a quien don Quijote recuerda entrando muy a su placer caballero en la ciudad de las 100 puertas¹²⁶.

Cervantes, fundiéndose con sus héroes quijotesco y septentrional¹²⁷, aprovecha el momento para celebrar las posibilidades cómicas de la literatura, de la vida e inclusive de su propia muerte inminente. El aficionado carga las tintas en alabanza de Cervantes, a quien llama «el regocijo de las musas». Cervantes desestima el encomio como baratija e insiste en que no es el regocijo de las musas, sino Cervantes, a secas. Habiéndole pinchado el globo de sus elogios desmedidos, Cervantes nos da una imagen de su relación ideal con el, quizá con todo, lector: le pide que vuelva a subir a su burra y le dé —en lugar de la hipérbole— la conversación. No es difícil reconocer la voz autorial del *Quijote* en tales ocasiones: si las ironías burlescas de *Don Quijote* apuntan principalmente a los

¹²⁴ Michael Nerlich (2005) remite el neogoticismo del *Persiles* a la época visigoda y al Protestantismo. Resumo el contraste entre nuestras maneras de entenderlo en Armstrong-Roche, 2009, pp. 356-358, nota 7.

¹²⁵ *Persiles*, «Prólogo», pp. 118-123.

¹²⁶ *Don Quijote*, I, 15, p. 166.

¹²⁷ Recuerda otros desdoblamientos autoriales en el *Viaje del Parnaso*: 1) la entrada de Cervantes en Madrid en traje de romero; y 2) el coloquio entremesil con el mozo comediógrafo Pancracio. *Viaje del Parnaso*, p. 1343, v. 386; y *Adjunta*, pp. 1347-1350.

mitos personales del héroe y las refinadas del *Persiles* a más de un mito colectivo, las dos se unen en el momento en que Cervantes se burla de su propia fama¹²⁸. En la estela de Luciano (y Epicuro), Erasmo, Guevara (y Sileno), Cervantes se despide de sus regocijados amigos encarnando así su propuesta novelística: un entretenimiento que invita a mirarse con ojos ajenos; a reconocer lo maravilloso, insólito y extraño del mundo que *creen* conocer; y a reírse de las barbaridades *propias*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, «Europa como bárbaro Nuevo Mundo en la novela épica de Cervantes», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. 2, pp. 1123-1138.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, «La mirada lucianesca en el *Persiles*», *Revista de Occidente*, 439, 2017, pp. 77-98.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961.
- BAUMBACH, Manuel, «An Egyptian Priest at Delphi: Calasiris as theios anēr in Heliodorus' Aethiopica», en *Practitioners of the Divine: Greek Priests and Religious Figures from Homer to Heliodorus*, ed. Beate Dignas y Kai Trampedach, Washington, Center for Hellenic Studies, 2008 (Hellenic Studies Series 30). Consultado en <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_DignasB_and_TrampedachK_eds.Practitioners_of_the_Divine.2008>.
- BLANCO, Mercedes, «Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética», *Criticón*, 91, 2004, pp. 5-39.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2012.
- BLECUA, José Manuel, «Garcilaso y Cervantes», en *Homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento (1547-1947)*, Madrid, Ínsula, 1947, pp. 141-150.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, y BRIOSO SANTOS, Héctor, «Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles* y *Sigismunda* de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística», *Criticón*, 86, 2002, pp. 73-96.

¹²⁸ En el *Viaje del Parnaso* Cervantes teme que, al entrar en Madrid, los malos poetas le hundan un puñal, aunque espera otro premio de su fama. *Viaje del Parnaso*, p. 1345, vv. 421-433.

- CANAVAGGIO, Jean, «Garcilaso en Cervantes: “¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!”», en *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 199-205.
- CARILLA, Emilio, «El humor en el *Persiles*», *Filología*, 13, 1968-1969, pp. 111-119.
- CASTILLO, David, y SPADACCINI, Nicholas, «El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1, 2000, pp. 115-131.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987 [1925].
- CAVILLAC, Michel, «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, Madrid, Real Academia Española, 2017.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, en *Obra completa III*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- CHILDERS, William, *Transnational Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- CRUZ CASADO, Antonio, «Periandro/Persiles: las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1, 1995, pp. 60-69.
- DAVENPORT, Randi Lise, «El norte, la oralidad y la verosimilitud lingüística del héroe en el *Persiles*», en *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes*, ed. Carlos Mata Induráin, Pamplona, Eunsa, 2016, pp. 211-221.
- EGIDO, Aurora, «Las fronteras de la poesía en prosa», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 85-114.
- EGIDO, Aurora, «Las voces del *Persiles*», en *¿«¡Bon compañero, jura di!»? El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, ed. Caroline Schmauser y Monika Walter, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 107-134.
- ERLICH, Victor, *Russian Formalism: History-Doctrine*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo, «Entre godos y montañeses: avatares de una primera identidad española», *Cuadernos de Alzate. Revista vasca de la cultura y las ideas*, 33, 2005, pp. 19-53.
- FERRER-CHIVITE, Manuel, «Aspectos de la oralidad en el *Persiles*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 1981, vol. 2, pp. 895-906.

- FOOTE, Peter, y FISHER, Peter, Introducción a Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus (Romae 1555)*, Londres, The Hakluyt Society, 1996.
- FORCIONE, Alban, *Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- FRENK, Margit, *Don Quijote ¿muere cuerdo? y otras cuestiones cervantinas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- FRYE, Northrop, *The Secular Scripture*, en *The Collected Edition of the Works of Northrop Frye*, t. 18, ed. Joseph Adamson y Jean Wilson, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y LOZANO-RENIEBLAS, Isabel (eds.), *Cervantes y el «Persiles»: final de obra y principio de gloria*, *Revista de Occidente*, 439, 2017.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo (dir.), *Tiempo de paces (1606-2009). La Pax Hispanica y la Tregua de los Doce Años*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2009.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Prólogo» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2010.
- GAYLORD RANDEL, Mary, «Ending and Meaning in Cervantes' *Persiles y Sigismunda*», *Romanic Review*, 74, 1983, pp. 152-169.
- GERLI, E. Michael, «Rewriting Myth and History: Discourses of Race, Marginality, and Resistance in the Captive's Tale (*Don Quijote* I, 37-42)», en *Refiguring Authority: Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995, pp. 40-60.
- GERLI, E. Michael, «Xadraque Xarife's Prophecy, *Persiles* III, 11: the Larger Setting and the Lasting Irony», en «Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza»: el legado poético del «Persiles» cuatrocientos años después, ed. Mercedes Alcalá-Galán, Antonio Cortijo Ocaña y Francisco Layna, *eHumanista/Cervantes*, 5, 2016 [2017], pp. 265-283.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, *Don Bernardo de Sandoval y Rojas*, Huelva, Uhu.es Publicaciones, 2017.
- HUTCHINSON, Steven, «Luciano: precursor de Cervantes», en *Cervantes y su mundo III*, ed. A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 241-262.
- IHRIE, Maureen, *Skepticism in Cervantes*, Londres, Tamesis Books, 1982.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio, «Ut pictura non poesis: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and the Construction of Memory», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.1, 2008, pp. 103-118.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago, «Pseudohistoricidad y pseudoautoría en el *Persiles*: límites y relevancia», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. 1, pp. 458-482.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

- LOZANO-RENIÉBLAS, Isabel, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, Salamanca, SEMYR, 2014.
- LUKENS-OLSON, Carolyn, «Heroics of Persuasion in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21.2, 2001, pp. 51-72.
- LY, Nadine, «Pour une lecture poétique du *Persiles*», *Bulletin Hispanique*, 107.1, 2005, pp. 71-108.
- MARGUET, Christine, «El *Persiles* y la estética de la ilusión», en *Autour de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*. *Historia septentrional de Miguel de Cervantes*, ed. Christian Andrès, Paris, Indigo, 2003, pp. 83-102.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Trasfondos de “La profecía del Tajo”: goticismo y profetismo», en *Fray Luis de León: Historia, humanismo y letras*, ed. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, pp. 423-440.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Identidad y alteridad en *Persiles y Sigismunda*», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. 1, pp. 561-591.
- MOLHO, Maurice, «Préface», en Miguel de Cervantes, *Les travaux de Persille et Sigismonde: histoire septentrionale*, Paris, Librairie José Corti, 1994, pp. 7-69.
- MONER, Michel, «Le paradis perdu du roi Rodrigue», en *Mythe et modernité: théories et méthodes*, ed. Danielle Chauvin, *Iris*, 13, 1993, pp. 131-149.
- MONER, Michel, «Autour de la bouche: avatars et vicissitudes de l'oralité dans *Les travaux de Persiles et Sigismonde*», *Les Langues Néo-Latines*, 327, 2003, pp. 93-110.
- MONTERO REGUERA, José, «Adiós, poesía, adiós», *Revista de Occidente*, 439, 2017, pp. 49-59.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «*El mejor de los libros de entretenimiento*». *Reflexiones sobre «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2018.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «La organización del *Viaje del Parnaso*: alegoría y motivos literarios», en *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*, ed. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2017, pp. 53-74.
- NERLICH, Michael, *El «Persiles» descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes*, trad. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 2005.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «Lope de Vega ante el *Viaje del Parnaso*», en *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*, ed. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2017, pp. 75-89.
- PELORSON, Jean-Marc, «Le *Persiles* et *Les Ethiopiques*: esquisse d'une comparaison dynamique», en *Autour de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, ed. Christian Andrès, Paris, Indigo, 2003, pp. 15-32.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.

- POTEL, Silvia, «La naturaleza se humaniza: presencia de Garcilaso de la Vega en *Persiles* III, 8», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. 1, pp. 851-859.
- RICO, Francisco, y FORRADELLAS, Joaquín, «Capítulo I», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha, Volumen complementario*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 16-18.
- RIVERS, Elías, «Cervantes' Art of the Prologue», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. Joseph M. Sola-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 167-171.
- ROMM, James, *The Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- RUFFINATTO, Aldo, «L'avventura infinita di *Persiles e Sigismonda*», en Miguel de Cervantes, *Le avventure di Persiles e Sigismonda*, trad. Aldo Ruffinatto, Venecia, Marsilio, 1996, pp. 9-58.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La distinción cervantina: poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- SÁEZ, Adrián J., «“Nueva admiración y nueva maravilla”: los relatos verídicos de Cervantes», en *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a «Don Quijote»*, ed. Pierre Darnis, Elvezio Canonica, Pedro Ruiz Pérez y Ana Vian Herrero, Bordeaux / Córdoba, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 231-250.
- VALDIVIELSO [sic], Joseph de, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca, y esposo de Nuestra Señora, San Josef*, Pamplona, Matías Mares, 1609.
- VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- VELÁZQUEZ, Sonia, «Of Poets and Barbarians: Challenging Linguistic Hierarchies in Cervantes's *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Revista Hispánica Moderna*, 67.2, 2014, pp. 205-221.
- WILLIAMSEN, Amy, *Co(s)mic Chaos: Exploring «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1994.
- ZIMIC, Stanislav, «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta neophilologica*, 3, 1970, pp. 49-64.

LIDIAR CON LA COMPLEJIDAD DEL OTRO:
CONFIAR Y DESCONFIAR EN EL *PERSILES Y SIGISMUNDA*

Luis F. Avilés
University of California, Irvine

Todo grupo humano que se reúne y se organiza en un proyecto común por necesidad se ve obligado a establecer lazos solidarios entre los individuos para así identificar metas y aunar fuerzas para conseguirlas. En principio, sus miembros deberán ponerse de acuerdo para encontrar los mejores medios para llegar al fin propuesto. Y, sin embargo, la efectividad del grupo va a depender de su capacidad para manejar la diferencia individual y las personalidades que lo componen. Los intereses personales, deseos particulares y todo aquello que pueda ser considerado como un impedimento para llegar a los fines tendrá que ser manejado con sutileza. Parte esencial de la última novela de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, depende precisamente de cómo se maneja la unidad de un grupo. La novela está constituida de principio a fin por personajes diversos que aúnan sus esfuerzos para conseguir una meta común. En continuas ocasiones el narrador del relato los llama, alternativamente, el «hermoso escuadrón», el «escuadrón peregrino» y el «gallardo escuadrón»¹. Los tres adjetivos que aparecen en cada una de estas frases califican al escuadrón e indican tres componentes esen-

¹ Los ejemplos aparecen en *Persiles*, III, 4, p. 300; III, 14, p. 371; y IV, 3, p. 428, respectivamente.

ciales que lo constituyen: el aspecto físico de sus miembros concebidos como un todo, la meta compartida de la peregrinación y también su buena disposición para actuar². En mi opinión, los tres atributos positivos que menciona el narrador tienen su contrapartida en los problemas constantes que confronta el grupo y que amenazan su cohesión. La desconfianza que a veces existe entre algunos de sus miembros nunca abandona al grupo en el viaje y permanece casi hasta el final de la obra. Surge entonces el problema de cómo se pueden establecer relaciones de confianza a pesar de los múltiples riesgos que implica la singularidad del otro. ¿Cómo se logra la cooperación entre individualidades agrupadas por una meta común pero que a veces nunca dejan de poseer agendas propias que no coinciden con los demás? ¿Cómo se puede manejar la inseguridad y la tensión que surge por la presencia de otros? Mi interés es explorar el caso particular del que probablemente sea el personaje de quien más se desconfía en el grupo. Me refiero al príncipe Arnaldo, quien representa un aspecto muy curioso y paradójico en la novela puesto que, por un lado, los protagonistas desconfían mucho de él pero, por otro lado, necesitan constantemente de su ayuda y de los recursos que puede proveer. En mi análisis me enfoco en las maneras en que se intenta lidiar con la desconfianza que se tiene hacia Arnaldo y las estrategias diseñadas para manejar su personalidad y poder cumplir con la meta propuesta del viaje.

Una de las acepciones de la palabra «confiar» que aparece en el *Diccionario de autoridades* define el vocablo como «Poner en manos de otro, sin más seguridad que la buena fe, opinión y confianza que dél se tiene, la hacienda, secreto, u otra cualquier cosa»³. También define «confianza» como una «esperanza grande y seguridad que se tiene en alguna persona o cosa»⁴. Confiar entonces significa depositar una fe con respecto a un interés que se tiene en un objetivo futuro y cuyo resultado va a

² La palabra *peregrino* se refiere a «aquellos que andan lejos de su patria», pero también en el sentido de peregrinaje religioso (por los vestidos que llevan). Tampoco se puede descartar el sentido de rareza, debido a lo inusual del grupo (su diversidad étnica, por ejemplo). Estos sentidos van a depender del contexto específico en que aparecen en la novela. La palabra *gallardo* significa aquí «grande o especial en alguna cosa perteneciente al ánimo», indicando que el grupo posee una gran voluntad de llegar a su destino. Ver los significados de ambas palabras en el *Diccionario de Autoridades*, vol. III, p. 219 y vol. II, p. 11, respectivamente.

³ *Diccionario de Autoridades*, 1990, vol. I, p. 499.

⁴ *Diccionario de Autoridades*, 1990, vol. I, p. 498.

depender de la ayuda y el comportamiento de otro. En este sentido la proyección hacia el futuro es fundamental puesto que se trata de asegurar que una acción pueda llevarse a cabo con «gran esperanza» y gracias a la «seguridad» que tenemos en aquellos a quienes le otorgamos nuestra confianza. El sociólogo Niklas Luhmann, uno de los estudiosos más importantes del término, propone que la complejidad del mundo requiere de la cooperación y el contacto con los demás. Por ello la confianza permite el aumento en las posibilidades de acción y una manera de manejar la incertidumbre. De hecho, para Luhmann la confianza «aumenta la tolerancia a la incertidumbre», lo cual la convierte en uno de los mecanismos fundamentales para lograr «anticipar el futuro» y comportarse «como si el futuro fuera cierto»⁵. Parecido al juramento, cuyo mecanismo intenta «garantizar la verdad y la eficacia del lenguaje», de lo que se trata es de consolidar una fe en el futuro⁶. Pese a esto, la individualidad y la libertad de acción del otro siempre permanecerán como un problema que acompaña tanto a la confianza como a las promesas. En ambos casos no se puede asegurar del todo que los resultados sean los esperados⁷. Esta disyuntiva la ilustra Bernard Barber perfectamente al comentar que a quien se le ha otorgado confianza debe anteponer los intereses del otro por encima de los propios («place others' interests before their own»)⁸. La confianza implica entonces que el sujeto en quien se ha confiado mantenga la personalidad que ha demostrado visiblemente y que nos ha llevado a fiarnos de ella o de él⁹.

La desconfianza sería entonces, como es lógico suponerlo, una falta de fe en el otro y una intensa duda en cuanto a la seguridad del futuro. ¿En qué se basa la desconfianza que despierta Arnaldo en Periandro y Auristela? Quisiera resaltar dos factores importantes que la caracterizan

⁵ Luhmann, 1996, p. 26 y p. 15, respectivamente.

⁶ Agamben, 2008, pp. 15-16. Agamben discute la etimología de la palabra *fides* y concluye que «la fe es esencialmente la correspondencia entre el lenguaje y las acciones» puesto que el que viola un juramento viola la confianza (Agamben, 2008, p. 41). Para la importancia del lenguaje y la verdad en las relaciones de confianza, ver Hawley, 2012, pp. 7-8. Consultar también la entrada sobre confianza de McLeod, 2015.

⁷ Sobre la relación entre confianza y desconfianza, ver el capítulo 10 del libro de Luhmann, 1996. Todo esto puede relacionarse con lo que Lozano-Renieblas ha identificado como el carácter polémico de la palabra y su relación con los personajes en el *Persiles*, incluyendo la persistencia de la duda asociado a la identidad en toda la novela (Lozano-Renieblas, pp. 51-52 y 58-59).

⁸ Barber, 1983, p. 9.

⁹ Ver Luhmann, 1996, pp. 65-66.

y que son la fuente principal de la ansiedad que ocasiona su presencia en el grupo. En primer lugar, el hecho de que es un príncipe y eso lo convierte en un personaje más poderoso que los amantes, puesto que posee muchos recursos a su disposición. Y, en segundo lugar, su deseo vehemente y a la vez honesto de casarse con Auristela¹⁰. Hablo de honestidad puesto que Arnaldo no puede compararse con otros personajes cervantinos, como por ejemplo Arnesto en *La española inglesa*, cuya insistencia agresiva en querer poseer a Isabela no tiene nada de cortés. Arnaldo es un pretendiente que durante toda la novela y pese a las inquietudes de Auristela respeta las reglas de cortesía. Lo llamativo del caso de Arnaldo en la novela es que a pesar de la desconfianza ambos protagonistas quieren mantener buenas relaciones con él. Se tolera su presencia en el grupo a pesar de la percepción de que podría representar un peligro.

I. LAS CURIOSIDADES DEL OTRO

Resulta interesante que la dinámica entre confianza y desconfianza comience muy temprano en la novela, cuando Cervantes relata el encuentro inicial entre Arnaldo y Periandro. En su desesperación por rescatar a Auristela de la prisión de los habitantes de la isla bárbara, Arnaldo decide aceptar el plan de Periandro, quien propone vestirse de mujer para tratar de rescatar a su «hermana». El problema es que Arnaldo, por tener mucha prisa, evade uno de los protocolos sociales fundamentales para poder confiar en un desconocido: «La prisa con que Arnaldo quiso saber de Auristela, no consintió en que preguntase primero a Periandro quién era él y su hermana, y por qué trances habían venido al miserable en que le había hallado; que todo esto, según buen discurso, había de preceder a la confianza que de él hacía»¹¹. El joven príncipe omite la pregunta fundamental que se debe hacer cuando se conoce a una persona por vez primera, en especial en una misión tan importante como la de rescatar a Auristela. Olvidándose del «buen discurso» y de los

¹⁰ Auristela demuestra su recelo con respecto al poder de Arnaldo y su deseo por ella en un fragmento revelador donde se aúnan amor y poder como generadores de desconfianza: «como el amor de Arnaldo igualaba a su poder, podía remitir a la fuerza sus ruegos; que tal vez en los pechos de los desdeñados amantes se convierte la paciencia en rabia y la cortesía en desconocimiento» (*Persiles*, I, 16, p. 126). Esta sería una indicación clara de la duda que siempre acompaña a la confianza a pesar de que Arnaldo se ha mostrado cortés con Auristela en todo momento.

¹¹ *Persiles*, I, 2, pp. 60-61.

protocolos sociales del lenguaje, el príncipe otorga unilateralmente su confianza a Periandro sin primero dialogar con él para así acceder a una revelación mutua de interioridades¹². Debido a la prisa, decide confiar en un desconocido. De hecho, si seguimos las directrices de Luhmann, Arnaldo no podrá tener la oportunidad de corroborar la consistencia en la personalidad de Periandro puesto que dicha personalidad nunca se manifestó y jamás se tuvo una experiencia de ella. En otras palabras, tanto el momento de confiar como el resultado de la acción futura serían fundacionales con respecto a la revelación de la identidad, puesto que no existe un conocimiento previo del otro con el cual se pueda comparar el resultado de la acción. Este salto no es justificable desde la perspectiva del narrador de la novela. Poco después el narrador reitera el problema de Arnaldo e identifica su causa: «como es propia condición de los amantes ocupar los pensamientos antes en buscar los medios de alcanzar el fin de su deseo que en otras curiosidades, no le dio lugar a que preguntase lo que fuera bien que supiera, y lo que supo después cuando no le estuvo bien el saberlo»¹³. En ambas citas que se encuentran muy al comienzo en el relato (el capítulo segundo del Libro Primero) Cervantes no solamente anticipa el desengaño que va a sufrir Arnaldo en el último capítulo de la novela, sino que dicho desengaño tiene su base en el manejo incorrecto de la confianza¹⁴. El narrador identifica en Arnaldo los efectos de su deseo por Auristela y su ceguera con respecto a otras «curiosidades» tan importantes como el nombre de Periandro, su identidad y su historia particular. Es una muestra de una excesiva confianza en el otro producto de la pasión y de una trastocación desafortunada del orden del buen discurso debido a la prisa.

Si fuéramos a identificar a un personaje que representaría el opuesto a la forma en que Arnaldo procede con Periandro, diría que ese personaje debe ser Clodio. ¿En qué sentido sería el extremo opuesto? Si hay algo que nunca queda fuera de la perspectiva atenta de Clodio es que siempre ocupa su pensamiento en las «curiosidades» de los demás. Clodio es curioso en un sentido negativo que ya aparecía asignado a este

¹² He estudiado la confianza que surge de la revelación de la interioridad en la novela *El Abencerraje* (Avilés, 2017, pp. 128-138). En esta novela la revelación del secreto y la historia familiar de Abindarráez es la base que permite la efectividad de contratos verbales, las promesas y la confianza.

¹³ *Persiles*, I, 2, p. 61.

¹⁴ Sobre las múltiples anticipaciones del final de la novela, ver Lozano-Renieblas, 2007, pp. 84-95.

vocablo en el *Tésoro de la lengua* de Covarrubias. Según el diccionario, los antiguos latinos concebían un aspecto positivo y otro negativo de la palabra, definiendo al curioso positivamente como el que «trata las cosas con diligencia» y de forma negativa con respecto a aquél que «se desvela en escudriñar las [cosas] que son muy ocultas y reservadas, y que no nos importan»¹⁵. Es tan grande el interés que tiene Clodio por la vida de otras personas y su capacidad tan desarrollada para llegar con su propio pensamiento a la verdad oculta de ellos lo que lo hace muy distinto a Arnaldo, quien sufre de una ceguera inicial que durará hasta el final de la novela. Clodio es capaz de manejar su contexto de una manera que puede revelar tanto a Arnaldo como a Rutilio la verdad de los amantes secretos, es decir la posibilidad de que no sean hermanos¹⁶. Pero este hurgar en el secreto del otro no evita que sea un indiscreto y murmurador, puesto que no calla su descubrimiento y no reconoce los límites con respecto a lo que se debe decir, cuándo se debe decir y a quién. Ambos aspectos de su yo lo van a convertir en un miembro muy peligroso del grupo ya que amenaza la cohesión del mismo e intensifica la individualidad extrema de su personalidad en relación a los intereses de los demás¹⁷. Es por esta razón que debe morir. En el caso de Arnaldo, aunque va a sufrir de una decepción final y de un intenso desengaño en Roma, su incapacidad para escudriñar la verdad oculta del otro, junto con su recato, van a ayudar a que se atempere la desconfianza que ocasiona su presencia en el escuadrón. Dicho de otra manera, su modo de actuar es mucho más cortesano en comparación con Clodio, quien es un destructor de los protocolos de la corte y de la cortesía. Parecido a la capacidad que tiene Clodio, otro personaje que posee la misma atención por las curiosidades de los demás es Hipólita, cuando al final de la novela su cuidadosa evaluación del modo de actuar de Periandro la lleva a la intuición de que Auristela y él no son hermanos¹⁸. Aunque la cortesana no sea parte del grupo durante el viaje, esta característica que comparte

¹⁵ Covarrubias, *Tésoro de la lengua castellana o española*, p. 656.

¹⁶ *Persiles*, II, 2, pp. 167-168 para el caso de Arnaldo y II, 5, p. 182 para el ejemplo de Rutilio.

¹⁷ Su manera de interactuar en el grupo es aliándose con una persona, pero siempre en contra de otra, o tratando de conseguir lo que quiere enfocándose en algún aspecto negativo y privado de los demás, tal y como lo hace con Arnaldo y Rutilio. Su capacidad para negociar aspectos positivos en vez de curiosidades negativas de los demás es inexistente.

¹⁸ *Persiles*, IV, 8, p. 449.

con Clodio demuestra su capacidad para poner en riesgo cualquier interés comunitario que se imponga por sobre su deseo. Ambos no pueden reconocer que los intereses de otros puedan tener prioridad por sobre sus propios deseos. Con Clodio e Hipólita se percibe la relación estrecha entre hurgar sobre la vida de otros y los extremos de violencia que puede suscitar (violencias sexuales, verbales y físicas).

2. LAS IMPEDIDAS VOLUNTADES

El problema que confronta Periandro con respecto a Arnaldo va a ser su deseo por Auristela. Ya he indicado cómo ese deseo se manifiesta como ceguera ante las preguntas que se deben hacer a los demás y, en particular, cuando esa curiosidad por conocer al otro es fundamental a la hora de establecer lazos de confianza. Aquí me refiero, por supuesto, al lado positivo de la curiosidad tal y como lo ha mencionado el narrador (proporcionar información sobre la identidad cosa de poder sentar las bases para confiar en el otro). De hecho, esta curiosidad positiva y legítima por saber la identidad del otro se va a convertir también en un problema. Arnaldo posee esta curiosidad con respecto a la identidad desconocida de Auristela y por supuesto esto va a ocasionar que pregunte constantemente por la vida de ambos peregrinos.

Ante el deseo de conocimiento de Arnaldo y la posibilidad de que insista en conocer la identidad verdadera de Auristela, Periandro se ve obligado a diseñar una estrategia que les proteja y a la vez no ofenda al príncipe (o sea, que no se revele la desconfianza hacia él). Debemos recordar que a pesar de que Arnaldo es una presencia peligrosa en el grupo, ni Periandro ni Auristela protestan demasiado que los acompañe ni quieren antagonizar con él. En este sentido, cualquier decisión estratégica que siga Periandro deberá tomar en cuenta los siguientes parámetros contextuales: poner límites al príncipe para así poder convivir con él y conservar cierta protección y, de igual forma, no ofenderlo ni herirlo desmedidamente. Para lograrlo, Periandro propone un pacto de cooperación muy peculiar con Arnaldo basado en una crucial disminución de la voluntad y de la libertad de su hermana y de él mismo: «Mi hermana y yo vamos llevados del destino y de la elección a la santa ciudad de Roma, y hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser alguno ni libertad para usar de nuestro albedrío»¹⁹. Cabe notar en

¹⁹ *Persiles*, I, 16, p. 125.

la cita cómo se recalca que la libertad se ha perdido debido a que una elección anterior y el destino los llevan, casi en el sentido de arrastrar («vamos llevados del destino y de la elección»). Poco después Periandro va a definirse a sí mismo y a su compañera de viaje como «impedidas voluntades», una limitación que se impone a la libertad de elección y el libre albedrío: «Si el cielo nos llevare a pisar la santísima tierra y adorar sus reliquias santas, quedaremos en disposición de disponer de nuestras hasta agora impedidas voluntades, y entonces será la mía toda empleada en servirte»²⁰. Recordando ahora las ideas de Luhmann, lo que intenta Periandro es evitar todo aquello que defina al sujeto como una entidad impredecible caracterizada por su libertad de acción. La pareja es una voluntad impedida en la medida en que presenta a Arnaldo un futuro asegurado, como si fuera cierto. Periandro parece decir que no somos casi nada, en el sentido de que todo lo que somos es la meta de Roma y nada más, pero cuando se alcance el objetivo, toda la voluntad se va a volver a volcar en favor de Arnaldo, donde podrá disponer de los dos amantes como quiera. La complejidad y la duda con respecto al otro se han cancelado con esta unidimensionalidad que define a la voluntad impedida. De esta manera, Periandro le asegura a su rival secreto que no tiene otra intención que no sea este destino que él le comunica sin impedirle que se convierta también en el suyo. Así, la presión que ejerce Arnaldo, causante de inseguridad y recelo, puede manejarse a favor de los peregrinos. De hecho, lo que ocurre aquí es que la libertad en sí ha sido cancelada y la seguridad futura que se le ofrece a Arnaldo es una decisión ya tomada, infranqueable y prescriptiva. Si Arnaldo acepta la trayectoria hasta la meta final, será ahí cuando las voluntades impedidas puedan recuperar su libertad y satisfacer los deseos de Arnaldo. Como sabemos, esos deseos se van a frustrar al final de la novela y Periandro lo sabe desde este momento tan inicial del relato. Nada de esto entra en contradicción con definiciones de la confianza ligadas a un pacto o contrato, tal y como aparece en *Autoridades*, donde confianza implica «pacto, tratado, ajuste, convenio, hecho secreta y reservadamente, entre dos o más personas, en especial tratantes y de comercio sobre alguna materia, dependencia o negociado»²¹.

En adición a esta noción de impedimento de la subjetividad Periandro añade un suplemento que mejora significativamente las proteccio-

²⁰ *Persiles*, I, 16, p. 125.

²¹ *Diccionario de Autoridades*, 1990, vol. I, pp. 498-499.

nes deseadas frente a un personaje que podría representar un peligro para la pareja. Como dije antes, Periandro busca mantener el secreto de su identidad y la de Auristela sin antagonizar ni generar excesiva tensión en el príncipe. Lo logra por medio del siguiente contrato verbal que le propone a Arnaldo:

Séte decir también, que si llegares al cumplimiento de tu buen deseo, llegarás a tener una esposa de ilustrísimo linaje nacida, y un hermano que lo sea mejor que cuñado; y, entre las muchas mercedes que entrambos a dos hemos recibido, te suplico me hagas a mí una, y es que no me preguntes más de nuestra hacienda y de nuestra vida, porque no me obligues a que sea mentiroso, inventando quimeras que decirte, mentirosas y falsas, por no poder contarte las verdaderas de nuestra historia²².

Esta cita es muy reveladora y me detengo en ella para así explorar cuán importante es este manejo de las subjetividades ligado a la seguridad en el futuro. El fragmento está compuesto de dos elementos. Primero que nada, la corroboración del linaje de Auristela junto con la ganancia de un hermano por encima de un cuñado. Periandro revela de forma preliminar el estamento de Auristela para proveerle al príncipe de una información que logre calmar sus ansias de conocer la verdadera identidad de su amada. Dicha información lo que hace es promover el futuro que desea Arnaldo (su casamiento) pero que el mismo Periandro no quiere cumplir. Considerando que la novela resalta consistentemente la virtud de Periandro, la propuesta de un futuro falso es riesgosa puesto que podría comprometerlo moralmente. El fragmento, en este sentido, tiene una estructura parecida a las promesas que como la confianza tratan de asegurar el futuro. El incumplimiento podría ocasionar efectos sociales muy negativos, descritos por Agamben desde la perspectiva de lo que Foucault llamó la «veridicción», o sea, la manera en que un sujeto revela la verdad de su yo en el lenguaje²³.

3. LA ZONA GRIS DE LA ÉTICA

Me gustaría considerar esta escena que he analizado como la creación, de parte de Cervantes, de una especie de zona gris de la ética donde un personaje caracterizado por su virtud se puede sentir autorizado a manipular las expectativas de otro personaje virtuoso bajo

²² *Persiles*, I, 16, p. 125.

²³ Agamben, 2008, pp. 87-88.

ciertas condiciones específicas sin querer necesariamente destruirlo²⁴. Es muy probable que Cervantes haya querido representar a su personaje intentando salvaguardar su propia reputación puesta en riesgo, ya que en la cita nunca se menciona directamente que esa futura «esposa de ilustrísimo linaje nacida» sea en efecto Auristela²⁵. Al no mencionarse directamente su nombre parecería como si Periandro estuviera consciente de su propio uso estratégico del lenguaje que le permitirá evadir una futura responsabilidad²⁶. El problema es que la manera de enunciar el futuro depende de una esperanza falsa que logra que el príncipe siga creyendo que se va a casar con Auristela. Por eso hablo de una zona gris de la ética que se manifiesta en un enunciado que evade el nombre propio de Auristela, algo que debe entenderse como estratégico y que, en última instancia, está diseñado para capturar al otro en una meta común del viaje sin que pueda darse cuenta.

Cuando Periandro incluye el impedimento verbal que se le impone a Arnaldo se le pide de favor refrenar su deseo de hacer preguntas y de urgar sobre la identidad de los peregrinos. De no hacerlo, transformaría a Periandro en alguien que no quiere ser (un quimérico embustero). Pero en el momento en que dice esto ya Periandro ha mentido, al dejar abierta la posibilidad de que Auristela pueda ser la futura esposa del príncipe. La estrategia verbal entonces implica el promover un futuro falso como si fuera cierto y, simultáneamente, presentar al que lo promueve como alguien que no tolera la mentira. De esta forma el perso-

²⁴ Cervantes acostumbra poner a sus personajes en circunstancias difíciles donde deberán improvisar soluciones creativas que los comprometen moralmente. Por ejemplo, en *La española inglesa* Ricaredo deberá evitar dar muerte a cristianos españoles en una batalla naval sin revelar su catolicismo a los ingleses, o el caso de Ricardo en *El amante liberal*, donde deberá aprender a mentir y fingir a pesar de sus resistencias a hacerlo. Sobre esta última novela ver Avilés, 2015.

²⁵ Evadir el verdadero nombre de Auristela forma parte de lo que Jorge Checa ha estudiado como formas del callar o el no decir características de los relatos de Periandro. Checa analiza lo que él llama los modos de opacidad de Periandro, los cuales incluían formas estratégicas de confundir a rivales y aliados, tales como la disimulación, el equívoco, o la demora en revelar una verdad. Ver la contribución de Checa a este volumen.

²⁶ En su estudio sobre las promesas Agamben alude al «arte del juramento» que ilustra el personaje de Autólico en la *Odisea* de Homero. El arte consiste en «artificios verbales» los cuales «podían, si se tomaban al pie de la letra, significar algo diferente de aquello que alcanzaban a entender las personas a quienes se prestaba» el juramento (Agamben, *El sacramento del lenguaje*, p. 20). En *El celoso extremeño* Cervantes incluye el uso creativo y falso del juramento por medio del personaje de Loaysa.

naje más débil y vulnerable ha logrado controlar al príncipe poderoso de una manera muy efectiva. Se evita así que el príncipe investigue las «curiosidades» escondidas que tan efectivamente pueden percibir personajes como Clodio e Hipólita.

Arnaldo va a aceptar este contrato voluntariamente, ofreciendo su propia versión de una impedida voluntad: «Dispón de mí [...] hermano mío, a toda tu voluntad y gusto, haciendo cuenta que yo soy cera, y tú el sello que has de imprimir en mí lo que quisieres»²⁷. En adición, el príncipe ofrece acompañarlos hasta Roma «del modo que quisieredes». Con este contrato verbal Periandro logra convertirse en el sello y agente activo que va a poder moldear la blanda cera en la que se ha convertido el príncipe. Periandro demuestra manejar de forma muy efectiva esta sutil performatividad del lenguaje de los contratos verbales. Los fragmentos tan importantes que he estudiado demuestran un poder que, en gran medida, coloca a un subalterno por sobre un superior, manejando engañosamente su deseo a la vez que se consigue protección y cierta estabilidad en una relación que se quiere mantener sin conflictos ni violencia.

Es así como Cervantes, en el Libro Primero de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, propone un problema singular. ¿Cómo definirlo? Sería una proposición elaborada desde la ficción y que podría resumirse de diferentes maneras: cómo actuar con alguien que puede ser un ayudante y un oponente al mismo tiempo; cómo hacerle daño a alguien a quien no necesariamente se le quiere hacer daño; cómo engañar a un contrario a quien se quiere como amigo; cómo manejar el deseo de un competidor por la dama sin rechazarlo del todo; cómo proponer un pacto que ayude al otro a confiar en mí sin que yo deje de desconfiar en él.

Como sabemos, Arnaldo sufre un fuerte desengaño y frustración al final de la novela. En uno de los últimos párrafos de la misma comenta el narrador:

Mucho sintió Arnaldo el nuevo y extraño casamiento de Sigismunda; muchísimo le pesó de que se hubiesen mal logrado tantos años de servicio, de buenas obras hechas, en orden a gozar pacífico de su sin igual belleza; y lo que más le tarazaba el alma eran las no creídas razones del maldiciente Clodio, de quien él, a su despecho, hacía tan manifiesta prueba. Confuso, atónito y espantado, estuvo por irse sin hablar palabra a Persiles y Sigismunda...²⁸

²⁷ *Persiles*, I, 16, p. 125.

²⁸ *Persiles*, I, 14, p. 475.

Me parece que esta cita tiene que leerse recordando el contrato verbal al que accedió Arnaldo en el Libro Primero de la novela y que acabo de analizar. El fragmento hace patente la intensidad del desengaño luego de que se cobra consciencia de lo que verdaderamente ha ocurrido y, de forma reveladora, subraya las «buenas obras» y el servicio de un personaje representado como bueno aunque inocente. Es al final cuando se percata de que la subjetividad que se ha experimentado (la de Periandro que ahora es Persiles) no era la misma en quien se había confiado. Arnaldo sufre el verdadero impacto de la libertad de acción de la que habla Luhmann y Agamben con respecto a la confianza, la duda que siempre acompaña las relaciones con los demás en los momentos en que se depende de la veracidad de los enunciados, en especial ligado a promesas, acuerdos o contratos verbales. La narración no evade la incorporación del reconocimiento de que se ha manipulado la vida de una persona que en la historia no era necesariamente un enemigo, pero sí un compañero riesgoso. Tampoco podía faltar la alusión a Clodio, el personaje que definí como opuesto a Arnaldo porque le prestaba demasiada atención a las curiosidades de los demás. Su recuerdo al final forma parte del reconocimiento de una habilidad verbal que tenía Clodio y que el príncipe no posee. Recordemos cómo Arnaldo rechazó los consejos de Clodio con respecto a la posibilidad de que Periandro y Auristela no fueran hermanos: «Auristela es buena, Periandro es su hermano, y yo no quiero creer otra cosa, porque ella ha dicho que lo es; que para mí cualquiera cosa que dijere [Auristela] ha de ser verdad»²⁹. He aquí la confrontación entre la asociación indisoluble entre Auristela, su uso del lenguaje y la verdad con el resultado final de la novela. Ahora se da cuenta de que es él quien ilustra las no creídas razones que expresó Clodio con respecto a los protagonistas.

A pesar del impacto del reconocimiento final, Arnaldo no escoge reaccionar violentamente y decide aceptar su destino con resignación:

²⁹ *Persiles*, II, 4, p. 175. Cuando Periandro termina de relatar su sueño en el Segundo Libro, capítulo 16, el narrador resalta el impacto que produjeron las palabras de Clodio en Arnaldo, pero sin nunca llegar a la verdad: «A todo esto callaba Arnaldo, y consideraba los afectos y demostraciones con que Periandro contaba su historia, y de ninguno dellos podía sacar en limpio las sospechas que en su alma había infundido el ya muerto maldiciente Clodio, de no ser Auristela y Periandro verdaderos hermanos» (*Persiles*, II, 15, p. 244). Sobre este fragmento interpretado como una oportunidad perdida para acceder a la verdad por parte de Arnaldo, caracterizado como un lector deficiente de detalles narrativos importantes, ver Armstrong-Roche, 2009, pp. 200-202.

«mas, considerando ser reyes, y la disculpa que tenían, y que sola esta ventura estaba guardada para él, determinó de ir a verles, y así lo hizo»³⁰. Curiosamente, la referencia a que su ventura estaba guardada solamente para él lo coloca dentro de la categoría de «impedida voluntad», en el sentido de que este destino inesperado que le ha tocado vivir no se podía evitar. Arnaldo también encuentra una disculpa secular y cortesana que le ayuda a resolver el problema que confronta. Pero se logra desde una perspectiva muy interesante como solución propuesta por Cervantes y que responde a una necesidad de atemperar la violencia al final. Me refiero a que Arnaldo recurre al hecho de que Persiles y Sigismunda son reyes y, como tales, parecería que este nuevo estamento los autoriza retrospectivamente a comportarse de la manera estratégica en que lo hicieron (cuando no se sabía que el heredero al trono y el hermano de Persiles había muerto). Al decidir ir a ver a los nuevos reyes Arnaldo es finalmente recompensado con un matrimonio con Eusebia, la hermana de Sigismunda, cumpliéndose en parte el futuro que Periandro le propuso en el contrato verbal (y artificioso) del Libro Primero: «llegarás a tener una esposa de ilustrísimo linaje nacida».

En las novelas de Cervantes existe un gusto por explorar estas zonas grises de la ética y la relación con el otro. En el momento en que todo el futuro y la subjetividad deseada está en juego no es que se va a cancelar del todo la virtud, pero a veces su consistencia va a verse comprometida cuando personajes que no son enemigos y a quienes no necesariamente se les quiere hacer daño son, sin embargo, posibles obstáculos para conseguir lo deseado. En este sentido Roma y la identidad secreta son consideraciones *a priori* que van a marcar las relaciones entre los protagonistas y los demás personajes. Algunos, como Clodio, se van a manejar desde la perspectiva de la desconfianza porque su personalidad nunca va a dejar de tomar en cuenta las «curiosidades» sobre la vida de los demás. Por otro lado está Arnaldo, quien rehúsa el camino de atender demasiado a las curiosidades debido a cierta ingenuidad con respecto a la confianza que aparece muy temprano en la novela. Arnaldo tampoco puede pensar que Auristela lo pueda engañar puesto que esta posibilidad no cabría dentro de su virtud y belleza. Arnaldo sucumbe fácilmente a la confianza y decide establecer contratos con personas que él aprecia y ama pero que definitivamente lo van a engañar. Cervantes escoge el camino complejo de las emociones y las dudas para articular

³⁰ *Persiles*, IV, 14, p. 475.

una de las funciones principales del fenómeno literario: educar a los lectores en cuanto a la ética práctica, una de las funciones principales que Antoine Compagnon le asigna a la ficción narrativa³¹. Es en los casos particulares y complejos donde se ilustra precisamente esa capacidad de acción individual, improvisada y performativa que Cervantes le asigna a sus personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *El sacramento del lenguaje*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- AVILÉS, Luis F., «Expanding the Self in a Mediterranean Context: Liberality and Deception in Cervantes's *El amante liberal*», en *In and Of the Mediterranean: Medieval and Early Modern Iberian Studies*, ed. Michelle Hamilton y Núria Silleras-Fernández, Nashville, Vanderbilt University Press, 2015, pp. 233-257.
- AVILÉS, Luis F., *Avatares de lo invisible: espacio y subjetividad en los Siglos de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- BARBER, Bernard, *The Logic and Limits of Trust*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1983.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1970.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1982.
- CHECA, Jorge, «El lienzo de Periandro: memoria y olvido en el *Persiles*», artículo incluido en el presente volumen.
- COMPAGNON, Antoine, *¿Para qué sirve la literatura?*, trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acontilado, 2008.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tésoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- HAWLEY, Katherine, *Trust: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, Salamanca, SEMYR, 2014.

³¹ Compagnon, 2008, p. 57. Compagnon también hace referencia a que la literatura nos provee de experiencias particulares con respecto a «las creencias, las emociones, la imaginación y la acción» y un «conocimiento de las singularidades» característicos de la ética práctica (Compagnon, 2008, p. 58).

- LUHMANN, Niklas, *Confianza*, trad. Amada Flores, Barcelona, Anthropos, 1996.
- MCLEOD, Carolyn, «Trust», en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), ed. Edward N. Zalta, <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/trust/>>.



EL LIENZO DE PERIANDRO:
MEMORIA Y OLVIDO EN EL *PERSILES*

Jorge Checa
Universidad de California, Santa Barbara

I

Un rasgo que denota el progreso de los viajeros del *Persiles* hacia Roma, el centro simbólico del catolicismo, es el notable aumento de lugares, objetos y mensajes imbuidos de una fuerte carga conmemorativa y mnemónica, la cual se trasmite por medios diversos (orales, icónico-visuales y escritos)¹. Por poner dos ejemplos significativos, espacios de peregrinación, como «el grande y suntuoso monasterio» de Guadalupe, con su imagen sagrada de la Virgen, o ciudades poéticamente mitificadas, como el Toledo imperial de las *Églogas* de Garcilaso, señalan el ingreso en un ámbito culturalmente saturado, donde abundan las representaciones artísticas². Es por ello congruente el que, al poco de desembarcar los peregrinos en Lisboa, Periandro le encargue a un «famoso pintor»

¹ Sobre la creciente importancia en la modernidad temprana de los tres tipos de medios, ver Bouza, 1999, pp. 31-36. Dentro del *Persiles*, la presencia abrumadora en la Europa meridional de artefactos visuales y documentos escritos contrasta manifiestamente con su ausencia o escasez en los territorios septentrionales.

² *Persiles*, III, 5, p. 473 y III, 8, pp. 507-508. Cito por *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.

portugués la confección de un «lienzo grande» para mostrar «los más principales casos de su historia» en ámbitos septentrionales³.

El lienzo no tardará en probar un poder generativo susceptible incluso de extenderse a otras formas de mimesis, como lo manifiesta el que en Badajoz un autor dramático exprese su deseo de escribir una comedia a partir de la pintura. La anécdota pone en marcha una cadena de reproducciones y transformaciones, que en el terreno pictórico dará lugar a varios retratos de Auristela difundiendo la fama de su hermosura⁴. Se trata de un aspecto importante del tema, recurrente en la novela, del poder de las imágenes visuales, cuya máxima expresión es seguramente el lienzo de Lisboa por su capacidad de integrar una amplia serie de funciones de un modo a menudo original. Así ocurre con el tratamiento cervantino de la ékfrasis pictórica, concebida en el *Persiles*, según observa Isabel Lozano-Renieblas, para hacer de nuevo presentes sucesos ya contados frente al habitual papel profético o anticipatorio del recurso en los relatos bizantinos de la Segunda Sofística⁵. Semejante función recapituladora puede a su vez enlazarse con los atributos mnemónicos del lienzo. Los subrayó Aurora Egido en un artículo donde, junto a otras cuestiones, también se fija en el valor de la pintura como ‘prueba gráfica’ encargada de demostrar la inocencia de los peregrinos en un apuro con la Santa Hermandad⁶. A partir de la conjunción entre palabra e imagen suscitada por el lienzo, Carlos Brito Díaz resume bien su multifuncionalidad: «memoria sucinta [...], enseñanza visual, lección del arte de novelar, ejercicio de ékfrasis, verdad portátil, alegoría de la existencia, simbiosis pictográfica y [...] práctica recapituladora del género bizantino»⁷.

De una forma u otra, estos acercamientos críticos coinciden en asociar el lienzo a la facultad de recordar, que, según especificaré enseguida, viene propiciada tanto por la fuerza expresiva de las escenas incluidas en la pintura como por su separación en unidades discretas o semánticamente autónomas. Sin embargo, los efectos mnemónicos resultantes no deben hacernos pasar por alto un factor asimismo consustancial a la

³ *Persiles*, III, 1, p. 437.

⁴ Acerca de los retratos de Auristela como recurso estructurador, ver Selig, 1973, p. 307.

⁵ Ver Lozano-Renieblas, 1998, pp. 509-510. La autora relaciona este uso de la ékfrasis en el *Persiles* con las *Descripciones* pictóricas de Filóstrato.

⁶ Egido, 1994, p. 299.

⁷ Brito Díaz, 1997, p. 155.

memoria aunque mucho menos tenido en cuenta hasta ahora: el que las escenas del lienzo presuponen también un ejercicio de selección, u olvido voluntario, de otros contenidos potenciales. Hablando en términos generales, añadiremos que, no mediar un proceso selectivo, se problematizarían enormemente los usos prácticos de la memoria.

En la mente de muchos aficionados a la literatura estará sin duda el ‘memorioso’ Funes de Borges, condenado a recordar con precisión e intensidad alucinantes todas sus percepciones, vivencias y pensamientos. Pero ni siquiera es menester concebir una patología extrema y similar a la del personaje borgiano para ver que el funcionamiento constructivo de la memoria en buena medida depende de la promoción parcial del olvido. Este fenómeno quizás se aprecia mejor si, adentrándonos por un momento en los terrenos de la historia y la vida pública, nos fijamos en lo que desde los estudios de Maurice Halbwachs se conoce como memoria colectiva⁸. Una de sus manifestaciones más características en el siglo xx son los memoriales erigidos en antiguos escenarios bélicos de las dos grandes guerras europeas, a propósito de los cuales se ha investigado cómo su monumentalidad y su simbolismo tienden a atenuar, si no a suprimir, el carácter insoportable de las horribles experiencias realmente vividas en los mismos lugares. De aquí que, como resume Paul Connerton, la erección de memoriales y la invitación al olvido establezcan una relación recíproca: «The threat of forgetting begets memorials and the construction of memorials begets forgetting»; o, lo que viene a ser equivalente, «memorials conceal the past as much as they cause us to remember»⁹.

Podría entonces decirse que los memoriales bélicos señalan condiciones esenciales de su producción y que, al enfatizar *cómo* se recuerda un evento histórico, tal tipo de monumentos efectúan actos de apropiación mnemónica (cuyos grados son por supuesto variables). Salvando todas las obvias diferencias, una facultad análoga de orientar y condicionar la memoria es la que asume en el *Persiles* el lienzo compuesto a iniciativa de Periandro, autor intelectual de la pintura por mucho que él no la ejecute materialmente.

⁸ Varias décadas después, los principios de Halbwachs constituyeron una de las principales fuentes de inspiración del magno proyecto sobre los lugares públicos de la memoria concebido por Pierre Nora.

⁹ Connerton, 2009, p. 29.

Es cierto que, con aparente neutralidad, Periandro instruye al pintor a su servicio para que represente lo fundamental de su historia, y también que el narrador confirma que en la obra «no quedó paso principal» por pintarse¹⁰. Pero, ¿ha de tomarse al pie de la letra esta naturaleza inclusiva? Apenas ayuda a resolver la cuestión el que la novela despache de manera sucinta la descripción de los ‘pasos’ o episodios pintados (comprimiendo aún más lo que ya se muestra como una recopilación dirigida a excusar a los peregrinos «de contar su historia por menudo»)¹¹. Aun así, el texto del *Persiles* nos permite inferir cuáles son los criterios compositivos del lienzo. Uno es la división del espacio pictórico en escenas autónomas cuya separación se refuerza al ubicarse las figuras en lugares (sobre todo islas y embarcaciones) también claramente separados de sus respectivos escenarios exteriores¹². Además, las escenas así acotadas y sus imágenes correspondientes están concebidas para producir la maravilla y el asombro de los espectadores a causa de su condición anómala o extraordinaria (piénsese en las estampas del mar helado y del caballo ‘volador’ de Cratilo, en la representación de la rara muerte de Clodio, en las plasmaciones de la belleza singular de Auristela). El lienzo aún, en síntesis, los principios de división espacial y de extrañeza visual, actualizando los elementos básicos de las antiguas artes de la memoria basadas en la conjunción de *loci e imagines agentes*¹³. A ello cabe agregarle una característica crucial, y es que, al presentarse a la manera de un microcosmos de las aventuras de los peregrinos, el lienzo nunca invita a asomarse fuera de sus límites; su aparente autosuficiencia semántica obstaculiza que los espectadores lleguen a plantearse si no hay ningún

¹⁰ *Persiles*, III, 1, p. 438.

¹¹ Sobre el lienzo como una forma de *reductio* de materias narradas con más detalle, ver Selig, 1973, p. 307. Aquí se compara la función sintetizadora de la pintura a la que tienen los aforismos en la novela, punto que también toca Egido, 1994, p. 309. Sobre el lienzo como un texto resumido del propio *Persiles*, ver Brito Díaz, 1997, p. 167.

¹² En la breve descripción del lienzo se mencionan por ejemplo la imagen de la isla Bárbara en llamas, la isla de la prisión de Auristela, la isla Nevada en la que muere Sosa Coitiño, la isla que imagina Periandro en su sueño visionario; también la balsa donde Arnaldo encuentra a Auristela, la nave taladrada por los soldados de Arnaldo, la nave que simbólicamente parece servir de sepultura a Auristela.

¹³ Como es bien sabido, la importancia de estos elementos se subraya en las fuentes latinas del arte de la memoria, con el autor de *Ad Herennium*, Cicerón y Quintiliano a la cabeza; ver Yates, 1966, pp. 1-26. En relación a las *imagines agentes*, los tratadistas ponen especial énfasis en su contenido sorprendente, si bien dan a este un carácter metafórico y no refleja, como sí ocurre en el *Persiles*, sucesos que se dan como verdaderamente ocurridos.

‘paso principal’ olvidado en la representación pictórica. En realidad sí existen; y son probablemente los más importantes en cuanto se refieren a la identidad, al origen y a los restantes enigmas en torno a Periandro y Auristela antes de los episodios en la isla Bárbara. Como ocurre hasta el mismo final de la novela, la pintura deja a la sombra los verdaderos móviles de la peregrinación emprendida por ambos protagonistas.

La circunscripción temporal del lienzo lleva a potenciar sobre los demás su valor instrumental; lo convierte en un objeto eminentemente útil en cuanto proporciona a los peregrinos una secuencia prescrita y aparentemente definitiva de sus aventuras. De hecho, ningún compañero de Periandro alude en principio al elemento de contingencia que preside la elección de las escenas pintadas —con el descarte de otras posibilidades representativas—, y esa dimensión solo se toca de paso cuando se da por cumplida la función de servir como testimonio de sucesos verídicos. Solo en su villa natal de Quintanar de la Orden, y dentro de un círculo familiar y privado, Antonio «el bárbaro» cuestiona la inclusividad de la pintura al echar de menos referencias a las primeras peripecias de Auristela. La invitación a agregarlas produce en los viajeros y en el anciano Villaseñor, padre de Antonio, reacciones contrapuestas:

Pero todos fueron de parecer que no solamente se añadiese, sino que aun lo pintado se borrarse, porque tan grandes y tan no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas. Con todo eso, quiso Villaseñor quedarse con el lienzo, siquiera por ver los bien sacados retratos de sus nietos y la sin igual hermosura y gallardía de Auristela y Periandro¹⁴.

Los peregrinos consideran que, en virtud de su grandeza, las escenas del lienzo merecerían más bien perpetuarse en duraderas «láminas de bronce», y por ello se plantean borrar la pintura, tildándola de medio percedero e indigno de albergar tan altos sucesos. Pero, al margen del razonamiento tópico que justifica la tentación iconoclasta, me importa fijarme en su idea desencadenante —la inclusión de las aventuras omitidas de Auristela— y en cómo la propuesta de añadirlas señala colateralmente el estatuto modificable y provisional de la obra artística en cuestión. De ahí que a la alternativa sugerida por Antonio «el bárbaro» de rehacer la pintura le suceda la inclinación a borrarla. En realidad, ambas opciones —la correctiva y la destructora— coinciden en asimilar

¹⁴ *Persiles*, III, 9, p. 531.

el lienzo a la figura de un palimpsesto, es decir, a un espacio abierto bien sea a la incorporación de nuevas memorias o bien a la eliminación de cualquier signo, apertura que a su vez termina abocando a una re-evaluación de los usos del objeto. Al intervenir en la discusión, el anciano Villaseñor decide finalmente quedarse con el lienzo; su novedoso propósito consiste ahora en procurarse una fruición exclusivamente estética y afectiva además de fragmentaria, toda vez que Villaseñor se concentra en «los bien sacados retratos de sus nietos» y en las figuras de Auristela y Periandro¹⁵.

Villaseñor escenifica en este episodio lo que podríamos llamar una *reacentuación* semántica acorde a sus preferencias individuales, y una actitud hasta cierto punto pareja preside el debate sobre la conveniencia de ampliar el lienzo y sobre la precariedad material del medio pictórico¹⁶. Pero tales actitudes críticas o revisionistas no se ciñen en *Persiles* al examen de la pintura de Lisboa; también las pone en juego Periandro en las ocasiones en que, al asumir el papel de narrador, decide dar primacía a ciertos elementos de su relato. Un buen ejemplo sería el rotundo inicio de la narración retrospectiva que ocupa varios capítulos del Libro II: «El principio y preámbulo de mi historia, ya que queréis, señores, que os lo cuente, quiero que sea este»¹⁷. Aquí Periandro sugiere cómo el comienzo cronológico de los sucesos referidos es fruto de una elección calculada —igual que lo será en Lisboa el determinar a qué momento preciso deben remontarse las escenas del lienzo. En la misma línea, Periandro arbitrará cuidadosamente la *inventio*, la *dispositio* y los detalles de sus ulteriores intervenciones narrativas, seleccionando las presencias y las ausencias de la representación y sopesando sus revelaciones y sus silencios.

¹⁵ En este sentido, el lienzo del *Persiles* guarda analogías con una de las más antiguas y recurrentes imágenes referidas a la memoria: la tableta de cera susceptible de ser borrada y reescrita. Una de las variantes modernas más sugerentes de dicha imagen es la “tableta mágica” con que Freud describió metafóricamente en un ensayo de 1925 la interrelación entre las actividades conscientes e inconscientes; ver Freud, 1991.

¹⁶ Tomo de Bajtín el concepto de *reacentuación*, aunque advirtiendo que el sentido que le da el autor ruso se aproxima, pero no se corresponde exactamente, al aquí empleado; ver Morson y Emerson, 1990, pp. 220-221.

¹⁷ *Persiles*, II, 10, p. 336. Sobre Periandro como narrador, es fundamental Forcione, 1970, pp. 187-211, donde se explica cómo Periandro encarna un ideal de completa libertad artística que sitúa al poeta en el centro mismo de su creación frente a la voz más impersonal recomendada por los aristotélicos.

A esta luz podría ser iluminador reconsiderar varios excursos metaliterarios del *Persiles*. En el que se produce muy poco después del mencionado debate acerca del lienzo, el narrador nota cómo la diversidad episódica inherente a las peregrinaciones atenta contra la deseable unidad del relato; como consecuencia, la interrupción del «hilo» de la historia produce dudas sobre «dónde será bien» anudarla de nuevo. El narrador añade:

Porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia. Acciones hay que, por grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse¹⁸.

El contexto deja claro que el pasaje dilucida sobre todo conceptos y dilemas promovidos por las recepciones renacentistas de la *Poética* de Aristóteles (unidad *versus* diversidad, la tensión entre el hilo que vehicula la *fábula* y sus elementos dispares, y, en conexión con lo anterior, las respectivas esferas de la Poesía y de la Historia). Esto significa que la disyuntiva formulada en la cita entre, por un lado, *contar* y, y por otro, *callar* o *no decir* involucra *prima facie* un problema literario, ante el cual el comentarista se inclina a no representar tanto algunas ‘acciones grandes’ (probablemente porque resultarían poco creíbles) como ‘bajas’ (y por lo mismo indignas de consignarse). Ahora bien, sin disminuir las ricas implicaciones estéticas del problema, debemos también constatar con Aurora Egido cómo en el *Persiles* la opción del silencio va más allá de ser una mera prerrogativa estética. Posee en paralelo una importante dimensión moral y, desde ahí, política, que, siendo común a varios personajes, resulta especialmente relevante en Periandro y no deja de insinuarse en su autoría intelectual del lienzo de Lisboa¹⁹. El motivo es que el lienzo constituye una especie de correlato objetivo de su patrocinador y una extensión de sus estrategias sociales acaso más definitorias, consistentes en poner límites a cuanto se revela y en ubicar el silencio y el olvido en la categoría de los comportamientos calculados.

De hecho, el lienzo da entidad visual y simbólica a los imperativos de adaptar el lenguaje y las maneras de presentarse a las exigencias del momento, exponiéndose lo menos posible al escrutinio ajeno. Son virtu-

¹⁸ *Persiles*, III, 10, p. 532.

¹⁹ «No solo razones de poética, sino también de retórica, de filosofía moral y hasta de psicología conforman la función del silencio en la obra» (Egido 1994, p. 308). Acerca de los dilemas en torno a los usos del lenguaje y del silencio en el *Persiles*, ver Checa, 1985.

des y hábitos *cortesanos* cuyos excesos, defectos, variantes y desviaciones explora consistentemente el *Persiles* a través de varios personajes (desde el maledicente y locuaz Clodio a la a veces opaca Auristela, pasando por significativas intervenciones de Arnaldo y Mauricio, entre muchos ejemplos), y que tienen en Periandro su eje ideal de referencia²⁰. Bástenos ahora con fijarnos en la primera, y paradigmática, intervención directa de Periandro en la novela, durante su incursión en la isla Bárbara para liberar a la entonces cautiva Auristela. En guisa de mujer, Periandro se acerca entonces al gobernador de la isla con la cara cubierta por «un delgado y transparente velo». Su propósito es deslumbrar «de improviso, como rayo, con la luz de sus ojos en los de aquellos bárbaros», dejándolos así atónitos y paralizados:

Descubrió el rostro, alzó los ojos al cielo, mostró dolerse de su ventura, extendió los rayos de sus dos soles a una y otra parte, que, encontrándose con los del bárbaro capitán, dieron con él en tierra.

El teatral gesto de Periandro surte el efecto apetecido y determina que, deslumbrado, el gobernador se hinque de rodillas a los pies de la supuesta mujer y adore su «hermosa imagen»²¹. Esta reacción idolátrica viene promovida por la capacidad del protagonista para simultanear un intimidante ejercicio de ostentación y otro astuto de ocultamiento. Aparentemente contrarios, ambos términos convergen en la cita cervantina, así como en muchos textos renacentistas, en la imagen del sol, habitual símbolo de la realeza y del brillo irresistible de su poder²².

Pero el atrevimiento de Periandro para asestar un golpe de efecto en el momento preciso es el complemento de su refreno y autodisciplina, cualidades evidentes si comparamos el episodio de la isla Bárbara y el encuentro entre el protagonista con un segundo gobernador. Su jurisdicción no se ejerce ya en un remoto enclave del Norte, sino en

²⁰ Sobre la axiología y los códigos de la *sociedad cortesana* es de obligada referencia Elias, 1982.

²¹ *Persiles*, I, 3, p. 139.

²² Fijándose en otros ejemplos, Armstrong-Roche, 2009, ha estudiado la cuestión de los usos idolátricos del mundo septentrional —idolatría que se prolonga en los países del sur de Europa a través precisamente de la adoración suscitada por los retratos de Auristela (ver sobre todo pp. 45-46, 83, 100). En cuanto a la unión en la imagen solar de conductas políticas paradójicamente basadas en el empleo simultáneo o casi simultáneo de la ostentación y el ocultamiento, ver Checa, 2010, donde se comentan pasajes de Shakespeare, Quevedo y Saavedra Fajardo.

la culta ciudad de Lisboa, donde acaban de desembarcar los peregrinos suscitando la intriga de la autoridad local:

Lleváronlos al gobernador, que, después de admirado de verlos, no se cansaba de preguntarles quiénes eran, de dónde venían y adónde iban, a lo que respondió Periandro, que ya traía estudiada la respuesta que había de dar a semejantes preguntas, viendo que se la habían de hacer muchas veces. Cuando quería o le parecía que convenía, relataba su historia a lo largo, encubriendo siempre sus padres, de modo que, satisfaciendo a los que le preguntaban, en breves razones cifraba, si no toda, a lo menos gran parte de su historia²³.

Erigido en líder y portavoz de los insólitos viajeros, Periandro formula ante el gobernador una suerte de versión oficial, y en absoluto espontánea, sobre la peregrinación y sus actores. Significativamente, el narrador del *Persiles* prescinde de aludir a contenidos específicos del discurso de Periandro y se enfoca en sus claves retóricas distintivas. Aquí se incluyen la memorización previa para no salirse del rumbo previsto («traía estudiada la respuesta»), junto a la amplificación (o relato «a lo largo») de ciertos episodios sin duda tendentes a proyectar una imagen favorable; a idéntico fin, el último recurso se conjuga con el mecanismo contrario de encubrir noticias indiscretas acerca del linaje familiar. En la medida en que Periandro orienta el conjunto de su dispositivo retórico a ofrecer «en breves razones» el resumen o *cifra* de «gran parte de la historia» (aunque no de «toda» ella), las tretas discursivas de nuestro héroe promueven efectos comparables a los del lienzo, artificio similarmente diseñado para no tener que contar la historia «por menudo». No parece en este sentido casual el que Periandro encargue la pintura casi inmediatamente después de la cita palaciega, sabedor de la conveniencia de tomar la iniciativa frente a los previsibles desafíos de la curiosidad ajena. El resultado es la fabricación de una memoria pictórica que duplica tanto las propiedades evocadoras como las argucias de las palabras, postulándose a la manera de una *cifra* engañosamente inclusiva.

II

¿Qué categoría moral y política nos permite situar mejor algunos problemas suscitados por el lienzo de Periandro en el contexto de los primeros siglos modernos? Para abordar el asunto conviene que re-

²³ *Persiles*, III, 1, pp. 434-435.

calquemos un atributo crucial de ese objeto pictórico: el de contener ‘pasos’ no fabulosos sino verdaderos, pero sin que ello signifique que el lienzo represente toda la verdad sobre la peregrinación y sus motivaciones. En correspondencia con lo observado tanto en la escena de la isla Bárbara como en las diestras actuaciones narrativas de Periandro, el lienzo aúna la revelación y el ocultamiento, por lo que sería lícito preguntarse si el último aspecto no empaña la dimensión ejemplar de nuestro protagonista. No está de más notar aquí que hace años Ruth El Saffar defendió tal ejemplaridad desde un punto de vista distinto al acostumbrado, ya que la estudiosa lo arraiga en la presunta ‘indiferencia’ de Periandro hacia los medios empíricos y racionales de captar el mundo y en su apego a criterios epistemológicos de índole religiosa y trascendente. En Periandro se operaría así una «devaluación de la realidad temporal», y este presupuesto contribuiría a explicar por qué el personaje no parece tener demasiados escrúpulos en disponer su viaje a Roma con Auristela en torno, según El Saffar, a «una mentira fundamental» (‘a fundamental lie’), que lleva consigo la transformación de los nombres reales de la pareja, el cambio de sus lugares de nacimiento y el secreto acerca de sus vínculos amorosos²⁴. Son, inobjetablemente, modos de opacidad o de hacer pasar unas cosas por otras (frecuentes en el llamado género ‘bizantino’). Pero de ahí a sugerir que la estrategia ocultadora de Periandro se vincule a un rechazo de las vías cognoscitivas inmanentes y a una desvalorización de lo mundano, media una enorme distancia. De hecho, una amplia corriente doctrinal máximamente representada en España por Pedro de Rivadeneira y por Diego Saavedra Fajardo a partir de autores como Giovanni Botero y Justo Lipsio, vio en la capacidad de no mostrarse del todo una virtud política y secular del ideal príncipe cristiano²⁵. En el *Persiles*, los lectores asistimos al proceso educativo de Periandro para ingresar en ese selecto grupo, a través una peregrinación religiosa donde el futuro gobernante no solo refina su conocimiento de los misterios de la fe sino que también desarrolla hábitos de comportamiento anejos a sus inminentes responsabilidades públicas. Entre los más recomendados está el confundir a rivales y aliados a la espera de la

²⁴ El Saffar, 1980, p. 11.

²⁵ Para un buen estudio de esta corriente, ver Bireley, 1990. Con respecto a sus manifestaciones españolas, ver Fernández-Santamaría, 1986, especialmente pp. 79-117.

ocasión oportuna para desvelar los propios enigmas, como por fin lo decide Periandro en Roma tras un largo período de reserva y cultivo de la incertidumbre²⁶.

El aplazamiento prudente de la externalización de la verdad aparece en numerosas disquisiciones sobre la *disimulación*, un concepto ampliamente debatido en el Renacimiento al calor de las disputas suscitadas por el maquiavelismo y por los conflictos religiosos de la época, pero cuyas argumentaciones principales tienen por entonces una larguísima tradición. Dentro de la Patrística, ya san Agustín deslindó con sutileza las diferencias entre el acto pecaminoso de mentir y el permisible de disimular, explicando cómo, en relación al segundo, esconder la verdad no siempre equivale a incurrir en mentira. Aquí interviene sobre todo la recomendación del silencio en circunstancias de presión o apuro, punto que santo Tomás (a quien debemos el tratamiento más detallado del tema) resume con la siguiente fórmula: «Una cosa es permanecer silencioso ante la verdad y otra decir falsedades»²⁷. En el pensamiento tomista influye asimismo el jurista Graciano; el capítulo «*Humanae aures*» de su *Decretum* da prioridad a la intención y la voluntad del hablante por encima incluso de la recepción literal de las palabras²⁸.

A mi juicio, la problemática en torno a la disimulación —según se desarrolla a partir de las teorías patrísticas y escolásticas— tiene una presencia nada desdeñable en el *Persiles* y resulta clave en Periandro, quien incorpora varios hábitos de uno de los tipos definitorios de la mentalidad moderna. Me refiero al practicante virtuoso de la disimulación

²⁶ Se trata de la búsqueda de lo que los antiguos griegos conocían como *kairós*, o momento propicio, noción que en la *Ética a Nicómaco* Aristóteles aplica a las decisiones morales; ver Aubenque, 1963, pp. 95-105. Históricamente, la tendencia a no hacer públicas las creencias religiosas se asocia a las corrientes *nicodemistas* de los siglos XVI y XVII, ver Zagorin, 1990, p. 156. Sobre el ocultamiento de las convicciones como atributo divino en el tratado de Torquato Acceto *Della dissimulazione onesta* (1641), ver Checa, 2003, p. 301.

²⁷ Zagorin, 1990, p. 29.

²⁸ El capítulo viene encabezado por la rúbrica «Para Dios nuestras palabras no vienen de la boca sino del corazón», principio que se inspira en las *Moralia* de san Gregorio Magno. Para Graciano, «la intención no debe estar al servicio de las palabras, sino las palabras de la intención» (ver Zagorin, 1990, p. 26). Como notaremos, la misma idea será luego esgrimida en las doctrinas sobre la *restricción mental*.

política, conducta según muchos susceptible de potenciar el buen gobierno siempre que no transgreda límites escrupulosamente fijados²⁹.

Conviene examinar desde esta perspectiva algunas interacciones de Periandro con personajes que de un modo u otro obstaculizan la resolución feliz de su proyecto peregrinante y matrimonial. En su condición de pretendiente de Auristela, un pertinaz escollo es el príncipe Arnaldo, que en una ocasión aparece lamentando ante Periandro el hermetismo de la muchacha en lo relativo a sus sentimientos amorosos y a la manifestación de su linaje: «jamás me quiso decir su calidad ni la de sus padres»³⁰. Ambigua y reticente en principio, la respuesta de Periandro da paso a una conminación para que Arnaldo abandone sus inoportunas inquisiciones:

No me preguntes más de nuestra hacienda y de nuestra vida, porque no me obligues a que sea mentiroso, inventando quimeras que decirte mentirosas y falsas, por no contarte las verdaderas de nuestras vidas³¹.

A la exigencia de refreno verbal, le sigue el propósito de Periandro de mantener él mismo su acostumbrada discreción, evitando ponerse en el trance de incurrir en mendacidad. En conformidad con el pensamiento agustiniano, el silencio prudente ofrece aquí el deseable justo medio entre las ‘quimeras mentirosas y falsas’ y las verdades comprometedoras o inoportunas.

Una pauta similar de conducta se observa en otra comparecencia de Periandro ante una figura de autoridad. Ahora es el gobernador de Roma quien convoca al protagonista, tras el fallido intento de seducción por parte de la cortesana Hipólita que se refiere en el Libro 4. Periandro defiende su inocencia con respeto a una embrollada trama alrededor de un retrato de Auristela, unas joyas y cruz; al inquirir el gobernador sobre esos objetos y sobre quiénes son en realidad Auristela y Periandro, la contestación de este no puede ser más críptica:

El retrato es de Auristela, mi hermana; los peregrinos pueden tener joyas mucho más ricas; esta cruz es mía y, cuando me dé el tiempo lugar y

²⁹ Complementando las conexiones de Periandro con modelos de disimulación política populares en los siglos XVI y XVII, no debe perderse de vista el influjo del arquetipo constituido por el «astuto Peregrino» Ulises, según Lope de Vega llamó al héroe homérico. Ver Vilanova, 1989 (aunque publicado por primera vez en 1949), pp. 345-351.

³⁰ *Persiles*, I, 16, p. 225.

³¹ *Persiles*, I, 16, p. 227.

la necesidad me fuerce, diré quién soy; que el decirlo agora no está en mi voluntad, sino en la de mi hermana³².

Con sus lagunas y sus expresiones enigmáticas, las últimas líneas ejemplifican el creciente laconismo de Periandro a medida que transcurre la novela, y su fidelidad al principio de que la verdad solo debe exponerse por completo al dictado del «tiempo» y la «necesidad». En solapamiento con estas técnicas hay quizás aquí otra a menudo glosada por los exégetas del arte disimular: el posible uso de un término *equivoco* cuya enunciación no manifiesta las hipotéticas *intenciones* del hablante al emplearlo. Pienso en la insistencia de Periandro en llamar a Auristela «hermana» suya; repetida dos veces en nuestra cita, la afirmación del parentesco fraterno es susceptible de entenderse *a posteriori* en un sentido figurado, dejando así de ser propiamente una mentira³³. Pero en la medida en que Periandro busca provocar un error interpretativo, el enunciado se situaría en la esfera de la llamada *restricción mental*. Su práctica fue objeto de grandes polémicas en los siglos XVI y XVII e implica agregar interiormente palabras no dichas a lo manifestado en voz alta; así se dificulta el acceso a la voluntad del hablante (donde, conforme al *Decretum* de Graciano, residiría el criterio la verdad). Por ceñirnos al episodio que aquí nos ocupa, el gobernador de Roma necesitaría leer la mente de Periandro para descifrar correctamente su enigmático mensaje, y lo mismo se aplica a otros momentos de la novela³⁴.

³² *Persiles*, IV, 7, p. 689.

³³ En su reencuentro con Rutilio al final de la novela, Periandro incluye más bien la identificación de Auristela como hermana suya bajo la rúbrica de la disimulación, no de la falsedad insidiosa, al señalar que ambos «venían encaminados con la disimulación y cubierta de ser hermanos» (*Persiles*, IV, 13, p. 720). Otras escenas dan pie para entender figuradamente esa ‘hermandad’ en el sentido de afinidad religiosa o espiritual y tal vez nobiliaria. Así, tras comunicarle Auristela en Roma sus inclinaciones hacia la vida conventual en menoscabo del matrimonio, Periandro reflexiona a solas sobre cómo siempre se ha conducido con ella *como si* en verdad él fuera su hermano sanguíneo; con ello sugiriere de paso la verdad moral del término, al margen de la confusión y las maliciosas sospechas que suscita: «¡Cuán poco te costaba, oh señora, el tenerme por hermano, pues mis tratos y pensamientos jamás desmintieran la verdad de serlo, aunque la misma malicia lo quisiera averiguar, aunque en sus trazas se desvelara!» (*Persiles*, IV, 11, p. 710).

³⁴ El más renombrado tratadista de la alambicada casuística sobre el *equivoco*, la *restricción mental* y demás prácticas que impiden descifrar la intención de ciertos enunciados fue Martín de Azpilicueta, a quien pronto volveré a mencionar; ver Zagorin, 1990, pp. 163 y 168-170.

Más que de mentiras flagrantes, la continua habilidad de Periandro para confundir a sus oponentes depende, pues, de una escrupulosa dosificación y discriminación de lo exteriorizado en cada momento. Su estrategia se entiende mejor a través de un contraste que en su *Tratado de la religión y virtudes del príncipe cristiano* Pedro de Rivadeneira (1595) atribuye al «doctor Navarro» Martín de Azpilicueta, autor del en su tiempo famoso *Manual de confesores y penitentes* (1553, aunque publicado primero en latín en 1549):

Y como dice el doctor Navarro, hay dos artes de simular y disimular: la una de los que sin causa ni provecho mienten y fingen que hay lo que no hay, o que no hay lo que hay; la otra de los que sin mal engaño y sin mentira dan a entender una cosa por otra con prudencia, cuando lo permite la necesidad o utilidad³⁵.

Comúnmente esgrimida en los siglos XVI y XVII, la distinción de Azpilicueta y Rivadeneira se empleó para delimitar las a veces confusas fronteras entre *simulación* y *disimulación* —conductas coincidentes en sugerir algo que *no es*. En idéntica línea, Francis Bacon nota en uno de sus *Ensayos* (1625) cómo el simulador obra «en lo positivo» (y finge activamente la existencia de realidades falsas), mientras que el disimulador funciona «en lo negativo» (y deja más bien caer indicios desconcertantes)³⁶. En el último grupo se insertarían técnicas comunicativas basadas en la elipsis, la omisión y la *reacentuación* semántica, las cuales no presiden únicamente las interacciones sociales de Periandro; caracterizan asimismo su *modus operandi* narrativo y se extienden a la visión selectiva y contingente del lienzo compuesto en Lisboa bajo su mandato.

Selectiva y contingente, pero no mendaz, como lo subraya la comparación entre el lienzo lisboeta y una nueva narración pictórica que marca el encuentro de los peregrinos con dos jóvenes estudiantes³⁷. Aunque se trata de una obra muy distinta de la recién depositada en Quintanar

³⁵ Rivadeneira, p. 525b.

³⁶ Bacon, 1985, p. 77. En realidad, Bacon establece tres categorías, pues separa el silencio y el hermetismo total («closeness, reservation, and secrecy») de las otras dos. Por otro lado, el criterio arriba recogido para distinguir la *simulación* y la *disimulación* reaparece en varios autores. De su carácter tópico se hace por ejemplo eco Accetto, cuando, tras definir la disimulación como «una industria di non far veder le cose come sono», apostilla: «Si simula quello che non è, si dissimula quello ch' è». Ver Checa, 2004, p. 291.

³⁷ Para una breve comparación entre los dos lienzos, ver Egido 1994, p. 299. Sobre la relación entre pintura y mentira en el lienzo de Argel, ver Brito Díaz, p. 157.

de la Orden, comparte no obstante con esta el ser un texto visual cuyos lugares e imágenes se subsumen en un relato unitario —centrado ahora en las desventuras de los dos mozos durante su presunto cautiverio en la ciudad de Argel. Además, la inteligibilidad de ambas pinturas se asegura mediante declaraciones o explicaciones de las distintas escenas representadas en cada una, de suerte que el papel de comentarista antes asignado al joven Antonio le corresponde aquí al más locuaz de los estudiantes. Sin embargo, la reacción —primero inquisitiva y luego airada— de un espectador introduce en el caso del lienzo argelino complicaciones imprevistas. Uno de los dos alcaldes presentes en el episodio sí ha sido realmente esclavo en Argel por cinco años y desenmascara las «mentiras y embelecos» de quienes a la postre resultan ser falsos cautivos, aspirantes a vivir de limosnas con su impostura³⁸. Despejado el engaño y pacificados los ánimos, el mismo alcalde se dirige luego a Periandro y a sus compañeros:

Vosotros, señores peregrinos, ¿traéis algún lienzo que enseñarnos? ¿Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesto la misma mentira?³⁹

La sarcástica interpelación refuerza la llamada a que los lectores del *Persiles* conecten el lienzo del cautiverio y el de la peregrinación, con la ironía añadida de que, el alcalde apenas puede sospechar que, de hecho, Periandro también se ha servido hasta hace poco de un instrumento pictórico para conferir credibilidad a sus trabajos en tierras extranjeras.

En lugar de esa prueba visual, los peregrinos presentan documentos legales —patentes, licencias y despachos— como testimonio fehaciente de que ellos no son mendigos encubiertos⁴⁰. Pero, más allá de la resolución feliz del episodio, las suspicacias en torno a la hipotética existencia de «otra historia» sustancialmente mentirosa aunque con apariencias de verdad, nos remite a los efectos en principio engañosos del lienzo argelino, estrechamente asociados en la cita del alcalde al criterio poético de *verosimilitud*⁴¹. Y es justo en su afán de hacer verosímil o creíble una

³⁸ *Persiles*, III, 10, p. 539.

³⁹ *Persiles*, III, 10, p. 544.

⁴⁰ *Persiles*, III, 10, p. 544.

⁴¹ Inadvertidamente, el rústico alcalde suscribiría la afirmación del canónigo de Toledo en *Don Quijote I*, capítulo 47: «Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera» (I, p. 548).

historia mendaz que la pintura de los fingidos cautivos entraría en la categoría de la *simulación* —pues sirve para fabricar ‘en lo positivo’ una realidad ilusoria—, mientras que la pintura de Periandro, siendo quizás menos verosímil, representa en cambio memorias de sucesos verdaderos. Tampoco incluye, según hemos visto, toda la verdad, ocupando más bien el espacio intermedio de la *disimulación*, y sus prácticas ‘en lo negativo’ de la restricción mental, la equivocidad, el silencio y la conducta enigmática. El que, ante el receloso alcalde, Periandro juzgue incluso conveniente evitar cualquier mención al lienzo ya depositado en Quintanar de la Orden viene a confirmar que el control efectivo de la memoria requiere el uso igualmente sagaz del olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- AUBENQUE, Pierre, *La Prudence chez Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- BACON, Francis, *The Essays*, ed. John Pitcher, Harmondsworth, Penguin, 1985.
- BIRELEY, Robert, *The Counter-Reformation Prince: Anti-Machiavelism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1990.
- BOUZA, Fernando, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «“Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1, 1997, pp. 145-164.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica / Instituto Cervantes, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- CHECA, Jorge, «Lenguaje y ética verbal en el Libro II del *Persiles*», *Anales Cervantinos*, 23, 1985, pp. 133-150.
- CHECA, Jorge, «“El más plático saber”: Gracián y la disimulación», en *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001). Actas del I Congreso Internacional «Baltasar Gracián: pensamiento y erudición» (Huesca, 23-26 de mayo de 2001)*, ed. Aurora Egido, Fermín Gil Encabo, José Enrique Laplana, Huesca / Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Institución «Fernando el Católico», 2003, pp. 289-309.

- CHECA, Jorge, «Escruidades de luz: a propósito de la *Empresa 12* de Saavedra Fajardo», *Crítica Hispánica*, 12, 2010, número especial sobre Saavedra Fajardo, ed. Enric Mallorquí Ruscalleda, pp. 41-60.
- CONNERTON, Paul, *How Modernity Forgets*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- EGIDO, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, trad. Guillermo Hirata, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- EL SAFFAR, Ruth, «Periandro: Exemplary Character-Exemplary Narrator», *Hispanófila*, 69, 1980, pp. 9-16.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, José A., *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- FREUD, Sigmund, «A Note Upon the “Mystic Writing Pad”», en *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis. The Penguin Freud Library*, ed. Angela Richards, Harmondsworth, Penguin, 1995, pp. 429-434.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, «La función de la *écfrasis* en el *Persiles*», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio P. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 1998, pp. 507-515.
- MORSON, Gary S., y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- RIVADENEIRA, Pedro, *Tratado de la religión y virtudes del príncipe cristiano*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1868 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 60).
- SELIG, Karl-Ludwig, «*Persiles* y *Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture». *Hispanic Review*, 41, 1973, Special Issue in Honor of Arnold G. Reichenberger, pp. 305-312.
- VILANOVA, Antonio, «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 326-409.
- YATES, Frances A., *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.
- ZAGORIN, Perez, *Ways of Lying: Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990.



UN MUNDO SIN VENTANAS: LAS ARQUITECTURAS
EVANESCENTES DEL *PERSILES*, LIBROS I-II¹

Frederick A. de Armas
Universidad de Chicago

No creo que Cervantes se hubiera sorprendido si supiera que cientos de años después de su fallecimiento, un grupo considerable de estudiantes del *Persiles* se uniría en las tierras del norte para conversar de ese libro que pensaba «ha de llegar al extremo de bondad posible»², atribuyendo al *Persiles* una bondad extrema. En efecto, él se apresuró a completarlo antes de su muerte en lo que parecería una nueva empresa quijotesca. Y a medida que lo terminaba, escribía sobre Roma, recordando con nostalgia el viaje a Italia que realizó en su juventud. Aunque intentó regresar varias veces, nunca pudo, y por consecuencia sus obras están llenas de ese «desire for Italy»³. Mientras que los últimos dos libros del *Persiles* lidian con lo familiar, el mundo del Mediterráneo, de Francia, Italia, España y Portugal, son las primeras dos partes las que más seducen por su *inventio*.

¹ Este ensayo se basa en una plenaria presentada en inglés en el *Congreso Internacional «Cervantes en el Septentrión»* (Tromsø, 2017). Le agradezco a Medardo Rosario sus muy cervantinos trabajos en la traducción, edición y formato de este ensayo.

² *Don Quijote II*, Dedicatoria al conde de Lemos, p. 248.

³ De Armas, 2006, p. 4.

Al mismo tiempo, cuando el autor invoca la bondad de su libro y lo divide en dos partes distintas, el norte oscuro y el sur luminoso, este nos invita a compararlo con Platón quien establece que: «Cuando [el alma] fija su atención sobre un objeto iluminado por la verdad y el ser, entonces lo comprende y conoce y demuestra tener inteligencia; pero, cuando fija en algo que está envuelto en penumbras, que nace o perece, entonces, como no ve bien, el alma no hace más que concebir opiniones siempre cambiantes...»⁴. Es como si la oscuridad del norte, una oscuridad que parece provenir de Noruega, crease visiones cambiantes, equivocaciones y sombras que se desvanecen. No obstante, lo que propongo en esta presentación es muy diferente de la visión platónica: porque esta no es la primera vez en que Cervantes toma el concepto de *bondad* para cuestionarla; o la oposición de luz/oscuridad para ver más allá de esta dicotomía. No obstante, en el *Persiles*, la oscuridad del norte también apunta a una ceguera del sur, esto en la medida en que Cervantes construye una Roma cuya arquitectura contradice su carácter divino. Cervantes también transforma la geografía de su modelo, la *Etiópica* de Helidoro, para incluir un norte que permanece en la oscuridad de lo desconocido. Lo que Michael Armstrong-Roche llama «boldly new kind of prose epic» ahora toma vida en áreas nunca descritas en la épica clásica⁵. Por lo tanto, el *Persiles* busca abrir nuevos espacios de descubrimiento, capitalizando en mapas e historias del norte representados por Olaus Magnus, Nicolo Zeno, Antonio Torquemada y otros.

Estas islas del norte consisten en espacios casi sin fin, islas de noches infinitas, mientras que en el sur encontramos más lugares, más arquitecturas de comodidad y protección. Utilizo *espacio* y *lugar* aludiendo a las teorías de Yi-Fu Tuan, quien contrasta a estos dos conceptos: «Place is security, space is freedom; we are attached to the one and long for the other»⁶. Un *lugar* a menudo es construido como un hogar, iglesia, villa o palacio —e incluso hasta como ciudades— aunque estos impliquen sus propios peligros.

Como espacio de descubrimiento, el norte es capaz de agasajar al lector con objetos e historias curiosas, flora y fauna maravillosas, como la deliciosa avecilla *barnaclas* o «barnacle goose»⁷, o el horrible *náufrago* o

⁴ Platón, *Obras completas*, p. 219.

⁵ Armstrong-Roche, 2009, p. 4.

⁶ Yi-Fu Tuan, 1977, p. 3.

⁷ *Persiles*, I, 12, p. 212.

Physeter, un monstruo marino de aproximadamente quince a veinte metros de ancho que podía hundir barcos⁸. El norte es un tipo de gabinete de curiosidades o museo que despliega muchas maravillas, mientras que al mismo tiempo rompe cualquier tipo de unidad a través de la proliferación de episodios, convirtiéndose en lo que Mercedes Alcalá-Galán llama un «semillero de historias»⁹. Misterios, curiosidades y maravillas coexisten. Tal y como Covarrubias lo define, un misterio es «cualquier cosa que está encerrada debajo de velo»¹⁰. En el *Persiles*, el velo es lo más remoto del norte y sus formas evanescentes. Es también un mundo que participa del descubrimiento, de las ansiedades creadas por una geografía inestable y un cielo siempre en cambio. Tal vez los cambios que los astrónomos encontraban en los cielos aquí están configurados en el *chiaroscuro* del cielo cambiante, de la brillante luz del sol a la oscuridad demoniaca: la bruja Cenotia afirma que ella puede hacer que la luz del sol desaparezca en un instante.

Este es un espacio no muy diferente al evocado por Johannes Kepler en su *Somnium* (1608/1609/1634), donde a Duracotus, un joven de Islandia, tierra «which the ancients called Thule»¹¹, se le muestra la geografía de la Luna por un grupo de demonios convocados por su madre, una bruja. Los paralelos entre descubrimientos y brujería sugieren que lo nuevo siempre estuvo sujeto y envuelto por lo demoniaco. La obra de Kepler, que incluía un número considerable de descubrimientos científicos, tuvo como resultado el arresto y juicio de su propia madre bajo acusación de brujería. En efecto, los descubrimientos (fuesen geográficos, astronómicos o científicos) parecían andar de la mano de la magia y la brujería en un número de obras de ficción del periodo. Mientras el *Vejamen de la luna* (1626/1634) de Pantaleón de Rivera regresa al sueño y a la luna manchada de Kepler, *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara, asocia a Copérnico y al telescopio con el demonio. Nuevos espacios, nuevos descubrimientos, nuevas maravillas hacen del mundo uno más misterioso, menos sencillo de descifrar, menos cómodo. Curiosamente, la Luna, tan importante para estas novelas de maravillas inquietantes, está casi ausente de las tierras del norte del *Persiles*. Si brilla en un tipo de égloga insertada en el medio de los trabajos del norte,

⁸ *Persiles*, II, 15, p. 379; De Lollis, 1924, pp. 168-169; Forcione, 1972, p. 80.

⁹ Alcalá-Galán, 2009, pp. 205-209.

¹⁰ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, fol. 551r.

¹¹ Kepler, *Somnium*, p. 11.

su marcada artificialidad contrasta con el resto del escabroso norte. ¿Es esto un recordatorio de que la luna ptolomeica solo pudo existir ahora en un espacio poético claramente configurado? Este lugar casi efímero podría buscar aplacar la incomodidad con un nuevo espacio. Este bálsamo es para ser disfrutado al llevarnos a un recién “descubierto” norte a las tierras más cómodas conocidas por él y sus lectores contemporáneos; tierras que, como Isabel Lozano-Renieblas establece, son iluminadas por una historia compartida. Pero la incomodidad no desaparece, creando una maravilla inquieta, ansiosa. El misterio de las tierras nuevas permanece de forma profunda con el *Persiles* mientras que los espacios de ensueño con sus auras demoniacas bañan el texto a través de sus arquitecturas que se desvanecen.

El *Persiles*, argumentaría, es una entre un número de novelas de la modernidad temprana de lo que yo llamaría «anxious wonderment» —donde la maravilla está asociada a descubrimientos desestabilizantes. Desde el comienzo al norte se le describe como un espacio sin ventanas, uno repleto de oscuridad y peligro, con un extraño *chiaroscuro*, donde la luz brillante del sol a menudo augura tormentas; donde la luz sirve para enfatizar la oscuridad de la existencia; y donde raramente la luz brilla en los personajes en la medida en que transitan en un mundo velado, donde las arquitecturas parecen desvanecerse en la oscuridad. Veamos, entonces, tres espacios en el norte a través de la luz de espacios del sur para reconstruir las arquitecturas evanescentes de Cervantes en esta novela de maravillas inquietantes.

I. LA VENTA, EL BARCO, Y EL NORTE SIN VENTANAS

En un número de obras cervantinas, en particular en *Don Quijote*, la venta es un lugar clave, un sitio que parpadea entre espacio y lugar. Este evoca espacios de libertad y peligro, llamando a viajeros cansados a compartir comidas y encontrar alojamiento, por lo tanto, se convierte en un simulacro de lugar. William Hogarth (1697-1764), quien hizo una serie de ilustraciones de *Don Quijote*, representa al vehículo, o sea, la diligencia como una metáfora de la vida, y a la venta como lugar de parada de nuestro viaje. Al enfocarse en Henry Fielding, un imitador de Cervantes, Hogarth representa el patio de una venta rural, donde muchos de los acontecimientos de las ventas cervantinas son replicados, hay saludos y despedidas, interacciones amenas (reforzando la idea de lugar), o peligrosas y por consecuencia parte del espacio. Aquí, tanto

«new identities are revealed» como citas amorosas y despedidas tristes¹². La rueda en la publicación de Hogarth ciertamente no es una coincidencia —siendo recurso de la Fortuna. Las ventas también aparecen en las aventuras acaecidas en el sur del *Persiles*, como la de tamaño extraordinario en Lucca, la cual alberga lo que parece ser una *endemoniada*¹³; pero en el norte las ventas parecen ser remplazadas la mayor parte del tiempo por los barcos. Aunque un *lugar* representa seguridad, el barco es híbrido como la venta, porque ofrece albergue a diversos grupos, y en la medida en que algunos entran al barco otros lo abandonan, los peligros del espacio amenazan estas naves. El barco combina la venta con el carruaje, pues no es estacionario y dirige a los personajes de un lado a otro. Mientras la rueda en el dibujo de Hogarth representa la Fortuna y su constante movimiento, el barco en sí mismo es un emblema de la Fortuna. En efecto, el barco en la tormenta es un lugar común como recurso iconográfico, tal y como se presenta *A Choice of Emblems* (1585/86), de Geoffrey Whitney. El emblema 11 presenta la imagen del barco en la tormenta, e incluye un poema que aconseja al afortunado: «Which warneth all, on Fortunes Wheel that clime / to beare in mind that they do have but a time»¹⁴.

Este cambio repetido en fortuna, en el que los viajes por el mar oscilan entre fortuna y desgracias, fomenta un sentimiento opresivo, una falta de control y agencia, un mundo gobernado por la Fortuna, pero velado por el manto de la tormenta. En el primer capítulo Periandro escapa la muerte inminente. Mientras está a punto de ser sacrificado por *bárbaros*, una tormenta azota la barcaza en la que está siendo trasladado de la isla en la que estaba preso a una vecina. Una vez rescatado por el barco de Arnaldo, el lector puede experimentar la materialidad de la nave, sus compartimentos en lo más profundo del barco y sus paredes lo suficientemente delgadas para que Periandro pueda escuchar los lamentos de otros pasajeros. En efecto, si existe una arquitectura que completamente adquiere materialidad en el norte es la del barco, edificios flotantes que Cervantes conocía bien por haber sido parte de las flotas españolas en el Mediterráneo.

Mientras el barco puede ser un lugar seguro, también puede convertirse en un lugar de traición. En el capítulo 19, dos marineros, guiados

¹² Paulson, 1984, p. 200.

¹³ *Persiles*, III, 20, p. 611.

¹⁴ Whitney, 1866, p. 11.

por la lujuria, traman inhabilitar el barco de Arnaldo para destruirlo. Algunos de los tripulantes son salvados en una barcaza pequeña, otros en un esquife o balsa, pero mientras intentan permanecer unidos, la oscuridad y la tormenta los separa y los dirige hacia diferentes lugares y fortunas: «la noche se cubría de oscuridad y los vientos comenzaron a soplar por partes diferentes»¹⁵. Los vientos de la fortuna no solo esparcen a los tripulantes entre distintos lugares, sino que también quiebran la narración, pues esta sigue el esquife en el que Auristela y otros buscan tierra firme y que los dirige hacia la Isla Nevada. Como si de subrayar las imágenes de fortuna se tratase, el narrador exclama: «Miserables son y temerosas las fortunas del mar»¹⁶. Pero tal vez el cambio más impactante de la fortuna con el barco es tanto la imagen como el lugar descritos al comienzo de la segunda parte. Aquí, una tormenta tan violenta, que ni siquiera un marinero podría vislumbrar, hace que el capitán se desmaye y que el barco se vuelque convirtiéndose en un monumento o mausoleo para los muertos en vida que deben flotar en la oscuridad¹⁷. El barco volcado, por supuesto es la imagen del reverso más extremo de la fortuna. Sin embargo, otro giro está a la vuelta.

Llevados al reino de Policarpo, lugar que se convertirá en aposento de maravillas, un viejo caballero recordará que un galeón español había sido visto en la costa de Génova. El remedio requirió abrir un hueco en la quilla y dejar pasar luz. El espantoso espectáculo es atenuado por el hallazgo de algunos cuerpos con vida. Así, Auristela será rescatada nuevamente¹⁸. Cervantes vuelve a aludir a historias de marineros en el sur para componer los detalles de los episodios en los barcos del norte. Tal vez la luz en Génova haya sido más brillante, pero, aun así, la buena fortuna surge de cierto tipo de muerte. En efecto, esta apertura de la quilla es tal vez lo único parecido a una ventana que puede ser identificado en los espacios del norte. Contrario a muchas aperturas al exterior encontradas en las ventas y las villas en *Don Quijote* y en los últimos libros del *Persiles*, el norte cubre su propia oscuridad con oscuridad aún más profunda, esa de la tumba del barco. En contraste, una vez en Roma, las mujeres peregrinas deben mostrarse en las ventanas al pedido del populacho que desea admirar su belleza. Una anécdota genovesa, viajes por el

¹⁵ *Persiles*, I, 19, p. 252.

¹⁶ *Persiles*, I, 19, p. 253.

¹⁷ *Persiles*, II, 1, p. 281.

¹⁸ *Persiles*, II, 2, p. 286.

Mediterráneo, y las ventanas del sur forman la fortuna de los barcos del norte bajo la luz del sur y la materialidad de lo conocido y familiar. En el norte sin ventanas, una ventana, una apertura en la quilla de un barco, se convierte en una maravilla, un espacio de descubrimiento.

2. DE LA VILLA DE HIPÓLITA AL PALACIO DE POLICARPO

Una vez en ruta a Roma, después de todos sus trabajos, Periandro y Auristela pueden sentirse a salvo en la ciudad de las siete iglesias a la vuelta de la esquina. Roma ciertamente no es el norte. Jardines impresionantes dirigen a los personajes a las famosas puertas y la ciudad misma llama a los caminantes, mostrando sus arquitecturas antiguas y renacentistas. En medio de estas edificaciones encontramos la villa de Hipólita. Aceptando su invitación, Periandro se maravilla ante la variedad de pinturas colgadas en su camerino, aquellas pintadas por el griego Apeles y las del pintor renacentista Rafael. Sin embargo, el camerino de Hipólita resulta ser un lugar falso, uno que muestra la oscuridad de una logia cerrada, obras de arte que no son más que réplicas o ilusiones; pinturas de la antigüedad clásica, por ejemplo, que ya no existían durante el Renacimiento. Si, como sugiere Mercedes Alcalá-Galán, la figura de Hipólita esconde la de la cortesana Imperia, entonces ella podría haber poseído obras de arte significativas, pero ciertamente no originales de los grandes maestros del periodo¹⁹. Ella desea poseer pinturas de Miguel Ángel y Rafael, pero como su propia figura, estas obras son falsas. La arquitectura invierte la noción de lugar propuesta por Yi-Fu Tuan²⁰, en este caso mostrando que una casa o villa no son lugares seguros. Las pinturas no son sino una cubierta para los diseños artísticos de la cortesana. Periandro trata de huir, pero es detenido. Queriendo la revancha luego de ser rechazada, Hipólita usa la ventana para anunciar que Periandro fue a su casa para robarle. Ella busca convertir el exterior en un espacio tan peligroso como su propia persona y villa. La ventana civilizadora revela la traición de una pasión desenfrenada.

De muchas maneras, las lujurias de Roma no son sino una reconstrucción de los deseos peligrosos que rebotan en las distintas habitaciones en el palacio de Policarpo en el norte. Y, aun así, aunque se presenta una rica arquitectura y ornamentación que remite al sur, aunque la

¹⁹ Alcalá-Galán, 2017, s. p.

²⁰ Yi-Fu Tuan, 1977.

ciudad y la villa son cuidadosamente materializadas a través de descripciones detalladas, este no es el caso del gemelo septentrional de Roma. A medida que los peregrinos son bienvenidos por Policarpo, ellos parecen entrar a un sitio espectral: «Llegaron a la ciudad y el liberal Policarpo honró a sus huéspedes real y magníficamente, y a todos los mandó alojar en su palacio»²¹. Si el *specere* significa ver y *spectrum* es una visión intangible, entonces Cervantes invita al lector a mirar a lo que casi no se puede vislumbrar. Nada es dicho de la ciudad; y muy poco es dicho de este palacio, aunque numerosos y portentosos eventos ocurrirán entre sus paredes. Leemos en el capítulo ocho del libro dos: «Sucedió en este tiempo que, estando Antonio el mozo solo en su aposento, *entró* a deshora una mujer en él [...] *Levantose* Antonio a recibirla cortésmente, porque no era tan bárbaro que no fuese bien criado. *Sentáronse* [...] [Cenotia] *se levantó* para ir a abrazarle. Antonio viendo lo cual, lleno de confusión, [...] *levantándose*, fue a tomar su arco [...] y, poniendo en él una flecha, hasta *veinte pasos* desviado de la Cenotia, le encaró la flecha. [...] a este instante, *entraba por la puerta* de la estancia el maldiciente Clodio»²². Del modo más visible, el texto exhibe verbos que implican que hay paredes, estructuras y mobiliario, pero estos permanecen intangibles. El palacio septentrional de Policarpo parece estar vacío, ser sombrío, sin ventanas y con paredes implícitas. Aquí no hay pinturas u otros adornos, solo aquellas que fueron dibujadas en el corazón. La hija de Policarpo desarrolla una pasión irresistible por Periandro y se lo confiesa a Auristela sin saber que esta es mucho más que su hermana: «Esta pintura me la grabó en el alma, y yo, inadvertida, dejé que me la grabase, sin hacerle resistencia alguna y, así poco a poco, vine a quererle, a amarle y aun a adorarle»²³. Si hay arte, este solo puede ser imaginado en el Sur. Clodio, el chismoso, imagina a uno de los peregrinos, Antonio, pintando todos los peligros del Norte una vez llega a su casa.

El palacio parece estar construido de engaños y deseos, de pasiones incumplidas y celos: «Estas revoluciones, trazas y máquinas amorosas andaban en el palacio de Policarpo y en los pechos de los confusos amantes... Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos»²⁴. Es como si el caos sombrío de las pasiones envolviera a los personajes. Al

²¹ *Persiles*, II, 2, p. 289.

²² *Persiles*, I, 16, pp. 229, 234.

²³ *Persiles*, II, 3, p. 294.

²⁴ *Persiles*, II, 4, p. 300.

igual que las ventanas, estos deseos nunca se materializan. Nos movemos de una habitación a otra, pero todo parece lo mismo y ni una palabra se ofrece del lugar o del mobiliario. En cambio, los deseos imposibles hacen eco en las cámaras del palacio en la medida en que el rey Policarpo cae presa de la lujuria, ignorando su vejez («no tomaba el pulso a su edad»²⁵), deseando a Auristela y conspirando con su propia hija para que a ambos se les puedan cumplir sus deseos. Y como si esto no fuera suficiente, el palacio también alberga a una bruja morisca, Cenotia, que aplica sin éxito sus hechizos amorosos sobre el joven Antonio. Él no queda con buena impresión de la bruja y al dispararle termina hiriendo por accidente a Clodio en la boca: «le pasó la boca y la lengua y le dejó la vida en perpetuo silencio»²⁶. Georg Pencz, por ejemplo, imagina el castigo de un calumniador: un candado puesto en sus labios y lengua²⁷. El *Persiles* puede que evite representaciones espaciales, pero permite a los personajes poseer en sus corazones grabados de amor y deseo, o como en este caso, aludir a un emblema que revela el castigo de un calumniador.

En un esfuerzo desesperado por poseer a aquellos que desean, Policarpo y la bruja Cenotia traman prender en llamas el castillo, y en medio de la confusión creada, planifican el secuestro de Auristela y Antonio utilizando a sus soldados, que los llevarían por barco a otra parte de la isla. Aunque en esta noche de confusión todo lo que el lector percibe es oscuridad y flamas los peregrinos logran escapar y apoderarse de un barco en el puerto. No se puede encontrar ni una sola oración que describa el palacio en llamas o la ciudad que se sitúa a su lado. Solo se ofrece un detalle, una torre que, como sinécdoque, sirve para expresarlo todo. Es aquí donde Policarpo y sus hijas viene a ver si existe alguna esperanza de poseer a aquellos que desean. Se ofrece un pequeño detalle de la arquitectura, no para describir el palacio, sino para conectar el momento con la *Eneida* de Virgilio, por lo tanto, haciendo ecos épicos en la novela, invadiendo el norte con culturas “civilizadas”. Muñoz Sánchez ha notado cómo algunos héroes son a menudo detenidos en palacios descritos en las épicas antiguas²⁸. Él también apunta al momento en el cual el héroe tiene que huir. En efecto, en nuestro texto, Sinforosa es equiparada con Dido, que sufre mientras mira cómo su amado Eneas

²⁵ *Persiles*, II, 7 [segunda parte], p. 322.

²⁶ *Persiles*, II, 11, p. 335.

²⁷ Cacho Casal, 2006, p. 316.

²⁸ Muñoz Sánchez, 2008, p. 209.

escapa de Cartago. La torre en sí misma alude al del poema épico, pues Dido ve desde la torre de vigilancia cómo la flota de barcos parte al atardecer. En Cervantes, Sinforosa también observa, desesperada, cómo el barco de Periandro navega lejos de tierra firme durante la noche confusa.

La luz que surge a través de la ventana romana de Hipólita contrasta con el sombrío norte; y las distintas pinturas en el camerino de la cortesana, incluyendo las de Rafael, deben ser recogidas en el palacio de Policarpo en escenas que parecerían hacer eco de la épica de Virgilio. Tal vez la materialidad del sur puede contener de mejor manera las pasiones despertadas y desatadas.

3. DE ITALIA AL NORTE: LA HISTORIA DE RUTILIO

Hasta ahora hemos conectado las arquitecturas oscuras y espectrales del norte con los episodios luminosos y materiales del sur. Hay, sin embargo, un número de personajes en el Norte que se originan en las tierras del sur. Cuatro de estos cuentan sus historias detalladamente: Cenotia y Antonio (de España), Rutilio (de Italia) y Manuel de Sosa (de Portugal). Todos pueden asociarse con lo demoníaco o lo heterodoxo: Cenotia es una bruja, Antonio visita una isla de lobos y escucha uno de ellos hablarle (licantropía); Rutilio toma parte o es testigo de brujería, transvección y licantropía; mientras Manuel se deja morir de melancolía (una aflicción asociada con el demonio). De estos, Rutilio es el que más claramente conecta el Norte con el Sur, y quien es más propenso a lo demoníaco. Es contratado para enseñarle a bailar a una joven. Ambos se enamoran el uno del otro y para satisfacer sus deseos escapan a Roma. Lo que tenemos es una anti-peregrinación en el sentido en que el movimiento central de la novela es del Norte al Sur, de la oscuridad espectral del Norte a la luminosidad y materialidad de Roma, donde Periandro y Auristela terminarán su peregrinación religiosa, amorosa y secular. Rutilio ni siquiera piensa en Roma como un lugar sagrado, sino como una gran ciudad donde él puede esconder sus fechorías. Esta anti-peregrinación apunta tanto a las ambigüedades en la imagen de Roma, como a la caída inmediata del personaje. Mientras su amada es devuelta a su padre, él es encarcelado y condenado a muerte. La prisión surge como uno de las arquitecturas más siniestras en el *Persiles*. Después de todo, la novela comienza con una mazmorra subterránea cubierta por una gran roca que amortigua los sonidos horribles de los encarcelados y sirve como la tumba de los vivos: «muchos cuerpos vivos que en

ella estaban sepultados»²⁹. No solo eso, la cárcel de Rutilio alude a la oscuridad de esta mazmorra; él también parece estar atrapado por ella, cuando, en otro momento de la novela, pretende ser uno de los bárbaros que vigilan la prisión.

La descripción de cómo Rutilio fue liberado milagrosamente de su prisión italiana alude a la liberación de san Pedro cuando fue preso por Herodes. Este acontecimiento, derivado de los *Actos* 12 es descrito en muchas pinturas Renacentistas, y de forma más vibrante en el fresco de Rafael en el Vaticano (donde Cervantes pudo haberlo visto mientras servía al cardenal Acquaviva). El centro del fresco exhibe un ángel, que brillando con luz celestial despierta a Pedro, mientras los dos guardias que lo vigilan permanecen milagrosamente dormidos. Una escalera falsa a la derecha e izquierda de la escena central implica la presencia de otros guardias. A la derecha el ángel escolta a Pedro, ahora desencadenado, fuera de la prisión; mientras a la izquierda, los guardias parecen despertarse. La escena de Rutilio replica, pero invierte el sentido del milagro. Él es visitado por una bruja, pero al escuchar que ella lo liberará, esta se convierte ante sus ojos en un ángel: «Túvela [...] por ángel que enviaba el cielo»³⁰. Este “ángel”, como el que visita a Pedro, le permite ser desencadenado: «moví los pies por seguilla y hallélos sin grillos y sin cadenas»³¹. En el fresco, el ángel también causa que la cárcel se abra. En Cervantes leemos: «las puertas de toda la prisión de par en par abiertas»³². Mientras Pedro, ahora liberado regresa a la casa de María, en Cervantes la bruja le exige que se case con ella. Es como si Rutilio representara este milagro *in malo*. Tal inversión es en sí misma un rasgo demoníaco.

En su alfombra mágica o manto, la bruja lo transporta a la tierra de la oscuridad, Noruega. Una vez en las tierras del norte, él la percibe en la forma de una loba y la apuñala con un cuchillo. Recientemente Hilaire Kallendorf ha encontrado nueva evidencia que apoya el argumento de que Rutilio en efecto escapó de la bruja pero no le fue posible detectar la figura de mujer detrás de la ilusoria loba, pues su sentido de la vista estaba lejos de ser santificado y por lo tanto no podría haber visto más allá de la ilusión óptica producida del demonio. La figura de la loba,

²⁹ *Persiles*, I, 1, p. 127.

³⁰ *Persiles*, I, 8, p. 186.

³¹ *Persiles*, I, 8, p. 187.

³² *Persiles*, I, 8, p. 187.

sugiere Kallendorf, no es más que una prostituta o cortesana³³. Como ha sido mencionado, esta no es la primera instancia de licantropía en la novela, pues Antonio queda a la deriva en el norte y llega a una isla de lobos. Uno de ellos, hablando en lenguaje humano, le advierte que debe irse. Antonio parece cruzarse con uno de esos raros «licántropos bondadosos», un tipo que Lozano-Renieblas identifica en la leyenda de san Antonio Abad³⁴. También se podría añadir la leyenda de san Francisco y el lobo de Gubbio, que aterrorizaba el campo y esperaba fuera del pueblo por aquellos los suficientemente necios para salir de modo que el pudiese disfrutar de su carne —san Francisco convierte al cruel lobo en uno bueno. Cualquiera que sea el modelo, el encuentro de Antonio es típico de la oscuridad demoníaca del norte: «me pareció, por entre la dudosa luz de la noche, que la peña que me servía de puerto se coronaba de los mismos lobos que en la marina había visto, y que uno de ellos... me dijo en voz clara y distinta en mi propia lengua»³⁵. Tal y como con las arquitecturas evanescentes, las formas lupinas no son diferentes de la noche. Si el texto alude a las sombras de la imaginación y a apariciones en el relato de Antonio que parecerían sueños, de igual manera, pone en un primer plano la ilusión demoníaca en el relato de Rutilio. A él se le ha dicho que está en Noruega, territorio donde las hechiceras abundan. Su relato es común, pero completamente falso porque: «todas estas transformaciones son ilusiones del demonio»³⁶. La oscuridad, entonces, desencadena la imaginación en la medida que el paisaje se llena de formas pseudo-espectrales.

Aunque esperamos ser testigos de las arquitecturas textuales del norte pues Rutilio aprende a trabajar como un herrero en las ciudades de Noruega, todo lo que sabemos es que la gente va a su negocio en la oscuridad del día con antorchas encendidas³⁷. La oscuridad envuelve el paisaje urbano, pues ninguno de los edificios ni ninguno de los objetos de la ciudad pueden ser correctamente percibidos. Tal vez Cervantes se abstiene de la descripción arquitectónica porque no conoce estas latitudes; o quizás él disfruta contar sobre la oscuridad y la noche, de lobos, bárbaros y otras maravillas que pueden ser atesoradas y guardadas en la

³³ Kallendorf, 2017.

³⁴ Lozano-Renieblas, 2016, p. 355.

³⁵ *Persiles*, I, 5, p. 169.

³⁶ *Persiles*, I, 8, p. 189.

³⁷ *Persiles*, I, 8, p. 191.

memoria. Pero hay una tercera explicación posible que servirá como conclusión. Rutilio ha atravesado dos experiencias que podrían considerarse como imposibles: transvección y licantropía. Aunque es admisible representar lo maravilloso lejos de los territorios conocidos, es otra cosa tomar parte de prácticas que son rechazadas por la Iglesia Católica.

Mientras que en el primer relato de Rutilio en el *Persiles* no hay objeciones a su veracidad, más adelante, los personajes que escuchan la historia de Rutilio afirman en más de una ocasión que la licantropía es una ilusión. Primero, su anfitrión italiano niega su existencia, asegurando que como católico él no puede creer que ese tipo de metamorfosis pueda ocurrir. Son ilusiones introducidas por el demonio como castigo³⁸. Más tarde, cuando Mauricio escucha la historia, esperamos un indicio de aceptación por parte de un hombre que practica astrología. Pero este no es el caso: «quede desde aquí asentado que no hay gente alguna que mude en otra su primera naturaleza»³⁹. Curiosamente, él recurre al sur luminoso para encontrar un ejemplo. Indica que en Sicilia hay algunos que sufren de *mania lupina*, pero que esta es solo una enfermedad que les hace creer que son lobos⁴⁰. Desde el *Malleus Maleficarum* hasta el *Para algunos* (1640), de Matías de los Reyes, y los *Sueños misteriosos de la escritura en discursos sagrados, políticos y morales* (1687), de Pedro Rodríguez de Monforte, las autoridades confirman que la licantropía no es nada sino una enfermedad o una ilusión⁴¹. Aunque el caso no es tan claro

³⁸ *Persiles*, I, 8, p. 189.

³⁹ *Persiles*, I, 18, p. 246.

⁴⁰ *Persiles*, I, 18, p. 244.

⁴¹ Antonio Cruz Casado, estudiando el embrujamiento de Auristela en Matías de los Reyes' *Para todos*, explica: «no se ha de entender que estas transformaciones hechas por el demonio son reales y naturales, sino prestigiosas, porque lo contrario es error herético, que el transformar una cosa substancial y realmente es lo mismo que criarla o resucitarla. Cuya potestad es solamente de Dios y con consecuencia es negada a los demonios y a sus magos, como afirman los doctores» (Cruz Casado, 1992, p. 94; Reyes, *Para algunos*, fol. 36v). Estudiando a Rodríguez de Monforte, John Slater explica que este autor divide las transformaciones en cuatro tipos: «false (i.e. that only appears to happen); natural (such as the birth of satyrs...); supernatural (as when men appear to be changed into beasts); and true mutation of the substance and essence of things wrought by divinity» (Slater, 2014, p. 227). En la obra de Rodríguez de Monforte la licantropía se encuentra entre las falsas transformaciones: «La primera es fabulosa como las ficciones de los poetas... y lo que refiere Mela de los Neuros, que por tiempo se vuelven lobos y luego se repiten a su estado antiguo» (Rodríguez de Monforte, *Sueños misteriosos de la escritura...*, p. 351).

como la transvección, la noción de que las brujas pueden volar, con o sin alfombras u otros artilugios era todavía cuestionados por la mayoría de las autoridades.

El norte, entonces, es un espacio de magia negra y de ilusiones demoníacas. Después de todo, su oscuridad espectral hace posible ver formas que no están allí. ¿Es Rutilio un narrador no fidedigno que está influido por ilusiones demoníacas⁴²? ¿Es él el poeta de una nueva novela de maravillas inquietantes que representan los desafíos del descubrimiento a partir de imágenes demoníacas? ¿No es la historia sino un sueño del norte? Incluso, el lector parece estar atrapado entre las arquitecturas espectrales, buscando construir castillos de la oscuridad etérea. Una conclusión lógica sería establecer que tal vez muchas de estas tierras septentrionales no existen del todo, sino que son espacios a medio formar donde el demonio gobierna. Algunos reinos, como Frislanda, hogar de Auristela, tal vez toman forma en mapas especulativos de anales ficcionales; otros como Tile, hogar de Periandro, evocan a Virgilio; e incluso otros más establecidos como Dinamarca, hogar de Arnaldo. Pero muchos no llegan a liberarse de la oscuridad abismal que tiene como origen la mazmorra, tal vez la boca del infierno en la isla de los bárbaros, el *locus* central del que prácticas oscuras y demoníacas parecen surgir cubriendo muchas de estas tierras; una prisión que podríamos imaginar que está conectada con la cárcel de Rutilio. Es una oscuridad que representa la inhabilidad de Francia, Italia, España y Portugal de ver completamente al Otro “descubierto”, para traer a la luz lo que no se ha visto aún.

En *El Nuevo mundo descubierto por Colón*, de Lope de Vega, el demonio demanda ser escuchado por la Providencia. Cuando la divinidad le pregunta quién es, él responde «el rey de occidente»⁴³. Él luego pregunta: «No sabes que ha muchos años / que tengo allí posesión?»⁴⁴. Esta obra de teatro temprana pudo haber llevado a Cervantes a concebir el

⁴² «Three basic possibilities present themselves concerning transvection: (1) The flight actually took place; (2) Rutilio believed in the flight, although it was a demonic illusion; and (3) an unreliable narrator (in Riley’s terminology), Rutilio lied about transvection» (De Armas, 1981, p. 303). Lozano-Renieblas incluye una cuarta posibilidad: «Cervantes quiere transitar por la rara senda de la innovación simbólica hasta ganarse la aquiescencia del lector que cede ante la admiración que produce la magia del relato construido sobre el andamiaje de la novedad» (Lozano-Renieblas, 2016, p. 357).

⁴³ Lope de Vega, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, p. 116.

⁴⁴ Lope de Vega, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, p. 116.

norte como otro espacio donde el demonio gobierna. Como espacio demoníaco, toma parte de la ilusión, y cualquier arquitectura que busca levantarse en la oscuridad está destinada a desvanecer. Por lo tanto, el palacio de Policarpo es un sitio de lujuria y contiendas contenidas entre sus paredes ilusorias; mientras que las ciudades de Noruega solo pueden ser vistas a través de luces difuminadas. En esta novela de maravillas inquietantes, solo el barco, una estructura flotante que conecta las distintas partes del mundo, puede materializarse y ser descrito por completo porque no es parte de las tierras septentrionales. Aun así, el barco debe navegar por las aguas de la fortuna, y en el norte, estas aguas a menudo son tempestuosas. En efecto, el barco es a menudo culpado por ser el vehículo que trajo el fin de la primera edad dorada de la humanidad; los nuevos mundos, las nuevas tierras y los nuevos dioses son peligrosos. Por lo tanto, Cervantes crea un mundo de oscuridad e ilusión, advirtiendo al lector que no busque iglesias completamente delimitadas, ni por ermitas, palacios o ventas. En una visión ansiosa del Otro, las tierras, las ciudades y las maravillas se desvanecen como si solo pudiesen ser vistas a través de un lente demoníaco. Cualquier cosa parece materializarse para luego desaparecer rápidamente, porque en estas tierras tempestuosas, los «cloud-capped towers, the gorgeous palaces [...] shall dissolve»⁴⁵. Seguramente se derretirán en el aire y no dejarán atrás nada más que la oscuridad del deseo, el ansia de la posesión, y la penumbra de una ilusión sobrenatural, una que se filtra al sur e infecta con despavorida heterodoxia incluso la Roma de la Cristiandad— una heterodoxia demoníaca que siempre está presente en el corazón de la civilización.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-GALÁN, Mercedes, *Escrituras desatadas: poética de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- ALCALÁ-GALÁN, Mercedes, «El *Persiles* y el arte de su tiempo», en *Congreso Internacional «Cervantes en el Septentrión»*, UiT-Universidad Ártica de Noruega, Tromsø, 27-29 de junio de 2017.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «Cervantes y la sátira: Clodio el maldiciente en el *Persiles»*, *Modern Language Notes*, 121.2, 2006, pp. 299-321.

⁴⁵ Shakespeare, *The Tempest*, acto IV, escena 1.

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], ed. Francisco Rico, Madrid, Punto de Lectura, 2007.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], ed. Carlos Romero Muñoz, 6.ª ed., Madrid, Cátedra, 2015.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, por Luis Sánchez, impresor del rey nuestro señor, 1611.
- CRUZ CASADO, Antonio, «Auristela hechizada: un caso de maleficia en el *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 91-104.
- DE ARMAS, Frederick A., «Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo*», *Hispanic Review*, 49.3, 1981, pp. 297-312.
- DE ARMAS, Frederick A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- DE LOLLIS, Cesare, *Cervantes reazionario*, Roma, Fratelli Treves, 1924.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes' Christian Romance: A Study of the «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- KALLENDOF, Hilaire, «Lycanthropy and Free Will: The Female Werewolf in the *Persiles*», en *Congreso Internacional «Cervantes en el Septentrión»*, UiT-Universidad Ártica de Noruega, Tromsø, 27-29 de junio de 2017.
- KEPLER, Joannes, *Kepler's Somnium: The Dream or Posthumous Work on Lunar Astronomy* [1608], ed. y trad. Edward Rosen, Madison, University of Wisconsin Press, 1967.
- LOZANO-RENEBLAS, Isabel, «Más para ser admirado que creído: admiración y novedad en los episodios de licántropos en el *Persiles*», *eHumanista/Cervantes*, 5, 2016, pp. 349-359.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“Los vírgenes esposos” del *Persiles*: el episodio de Renato y Eusebia», *Anales Cervantinos*, 40, 2008, pp. 205-228.
- PLATÓN, *Obras completas*, ed. y trad. María Araujo, Francisco García Yagüe, Luis Gil, José Antonio Míguez, María Rico, Antonio Rodríguez Huéscar y Francisco de P. Samaranch, Madrid, S. A. de Ediciones Aguilar, 1966.
- REYES, Matías de los, *Para algunos*, Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1640.
- RODRÍGUEZ DE MONFORTE, Pedro, *Sueños misteriosos de la escritura en discursos sagrados, políticos y morales*, Madrid, Antonio Román, 1687.
- SHAKESPEARE, William, *The Tempest* [1610-1611], en *The Norton Shakespeare. Romances and Poems*, ed. Stephen Greenblatt, New York / London, W. W. Norton, 2016.
- SLATER, John, «The Theological Drama of Chymical Medicine in Early Modern Spain», en *Medical Cultures of the Early Modern Spanish Empire*, ed. John Slater, María Luz López-Terrada y José Pardo Tomás, Farnham, UK, Ashgate, 2014, pp. 213-230.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, trad. Robert M. Shannon, New York, Peter Lang, 2001.

WHITNEY, Geoffrey, *Whitney's Choice of Emblems: A Facsimile Reprint*, ed. Henry Green, London, Lovell Reeve and Co., 1866.

YI-FU, Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.



«UN ESCUADRÓN DE HERMOSÍSIMAS, AL PARECER,
DONCELLAS»: PERIANDRO NARRADOR Y LA
MANIPULACIÓN DEL ESPECTÁCULO BARROCO

Julia D'Onofrio
Universidad de Buenos Aires
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»
CONICET

En una sociedad del espectáculo como la del Barroco hispano que hizo de la transmisión de ideas persuasivas su modo de accionar en todos los niveles de la vida en comunidad, entiendo que la obra cervantina se distancia de la manipulación característica del simbolismo emblemático¹. También encuentro en sus textos una mirada irónica hacia quienes sostienen sus ideas mediante tópicos trillados; y en tal sentido, me parece evidente que la personalidad ficcional de los personajes cervantinos se construye tanto en el modo de simbolizar o de usar recursos de la persuasión simbólica, como en sus maneras de hablar o de actuar, y por lo tanto vale la pena estar atentos a tales detalles. Es entonces desde esta perspectiva particular y dentro de este marco de ideas desde donde propongo mi lectura sobre ciertos pasajes del relato de Periandro.

¹ Hace tiempo que analizo el diálogo de Cervantes con la cultura simbólica de su época; en D'Onofrio (2019) me atrevo a sugerir que la obra de Cervantes toma distancia de dos rasgos particulares de este simbolismo: la transmisión de mensajes unívocos y la manipulación de los afectos.

Mucho se ha escrito sobre el sueño de Periandro en el libro II del *Persiles*², pero quiero aquí poner el acento en lo que este tiene de artificio y manipulador. No pretendo con tales calificativos sostener una posición negativa frente a Periandro. Por el contrario, pienso más bien en la gran complejidad que logró Cervantes en sus últimos dos protagonistas. Mi intención es seguir las sugerencias de Clodio (quizás el mejor modelo de lector que nos ofrece la obra) cuando le decía a Arnaldo: «yo no digo que engendres en tu pecho alguna mala sospecha, sino que críes algún discreto recato»³. Criemos, entonces, nosotros también algún discreto recato para observar el accionar de Periandro como narrador en el libro II, que no haremos con esto más que seguir los muchos indicios textuales que nos señalan ese camino.

Una de las señales más claras que da el texto son los comentarios que despierta el relato de Periandro entre el auditorio directo que lo escucha en la corte de Policarpo; situación que contribuye notablemente a la construcción de un protagonista lleno de matices⁴. Bien lo expresó Isabel Lozano-Renieblas cuando dijo:

Es precisamente la opinión ajena la que destruye la ley de la identidad que caracteriza la heroificación épica. [...] Periandro [...] está lejos de ser un héroe ejemplar precisamente por las dudas y recelos que despierta su palabra⁵.

Creo que es en el engaño acerca del sueño donde el texto termina de justificar las críticas o donde se llega a la apoteosis de la fragancia de Periandro y donde se nos habilita a mirarlo como un prestidigitador excelso o como un pícaro embaucador. La idea de manipulación en la elocuencia de Periandro está explícitamente señalada en el texto cuando se lo asemeja al Hércules gálico cuyas palabras son como cadenas que

² Forcione, 1970, pp. 229-242 y 1972, pp. 81-84. Diana de Armas Wilson, 1991, pp. 66-77. Chen Sham, 2004. Armstrong-Roche, 2009, pp. 167-204.

³ *Persiles*, II, 4, p. 394. Se cita el *Persiles* por la edición de Romero Muñoz; se indica entre paréntesis libro, capítulo y página.

⁴ He aquí una de las señales más claras que habilitan la sospecha y que crean además ese contrapunto entre los diferentes personajes y con la voz narrativa, que Ruth Fine identificó como uno de los rasgos característicos con que se construyen los personajes en la poética cervantina (Fine, 2007). Forcione 1970 quizás fue el primero en poner el acento en estos contrapuntos.

⁵ Lozano-Renieblas, 2002, pp. 122-123.

atraen las voluntades de su público (imagen que Alciato había ayudado tanto a divulgar con su emblema *Eloquentia fortitudine praestantior*)⁶.

Sin negar, por supuesto, la influencia de los rasgos genéricos que impulsan en el *Persiles* la construcción convencional de un protagonista heroico⁷, propongo que, para analizar la figuración de sí mismo que realiza Periandro en su largo relato, se tomen en cuenta las prácticas propagandísticas de autoglorificación cortesana que la sociedad española estaba experimentando a principios del siglo XVII.

El ‘estilo nuevo de grandeza’, introducido en la corte real por el Duque de Lerma en el comienzo del reinado de Felipe III, se difunde como estrategia de afirmación bastante generalizada⁸. En gran medida, se basaba en «el poder del espectáculo como medio publicitario y magnificador de una reputación»⁹ y contribuye a fijar en la sociedad la convicción de que el propio valor, el poder o hasta la santidad debían manifestarse de manera tangible para tener existencia; aquí, por supuesto, el discurso simbólico presta un papel fundamental por su capacidad de hacer visibles las ideas.

Estos usos no habrán pasado desapercibidos por Cervantes y cabría entroncar en este contexto cultural la autoglorificación que hace Periandro¹⁰. En efecto, resulta muy reconocible como práctica social contemporánea el hecho de construir una imagen de sí mismo, mediante un profuso entramado simbólico, que condensase la personalidad que se

⁶ Si bien hay una diferenciación sobre a quiénes de su auditorio atrapaba más: «La que con más gusto escuchaba a Periandro era la bella Sinforosa, estando pendiente de sus palabras como con las cadenas que salían de la boca de Hércules, tal era la gracia y donaire con que Periandro contaba sus sucesos» (*Persiles*, II, 12, p. 354).

⁷ Estudiados últimamente por Lozano-Renieblas y Armstrong-Roche.

⁸ Cuestión muy estudiada por los historiadores; al respecto dice Feros: «Lo que nos indican las fuentes es que Lerma buscó deliberadamente promover su pública glorificación, que veía como condición *sine qua non* para incrementar y conservar su poder e influencia. En palabras del cronista real Gil González de Dávila, Lerma inauguró ‘un estilo nuevo de grandeza’ para, por todos los medios posibles (arte, arquitectura, libros, ceremonias, etc.), mostrar su poder» (Feros, 2002, p. 189). Ver también el artículo más específico de Williams, 2007.

⁹ López Poza, 2011, p. 251.

¹⁰ Cervantes desde muy temprano en su obra se muestra atento a los alardes espectaculares; su soneto «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!» puede dar testimonio de ello (D’Onofrio, 2014). María Teresa Cacho (2007) ya había sugerido que estas estrategias propagandísticas tuvieron consecuencias en la literatura de la época.

quiere transmitir para generar admiración¹¹. Por eso quiero hacer hincapié en las marcas textuales que atestiguan cómo, al tiempo que cuenta su historia manipulando a su auditorio, Periandro consolida una figura heroica de sí mismo para legitimarse.

Que esas prácticas de construcción de una imagen están en juego en su narración nos lo deja ver casi el primer incidente que elige contar Periandro cuando toma la palabra: las bodas de los pescadores¹². Luego de narrar la llegada a esa isla, relata cómo se construye una imagen de Auristela que genera admiración y provoca reverencia entre los rústicos pescadores porque alcanza una condición casi divina¹³. Tal figuración es en definitiva la que le permite solucionar el conflicto amoroso. Para lograrlo, relata Periandro que Auristela primero acentúa su imagen sobrenatural¹⁴ y luego se vale de la autoridad que esta le confiere para torcer los planes paternos y ajustar las bodas según la voluntad de los jóvenes¹⁵.

Más adelante, Periandro también deja en evidencia cómo manipula a los pescadores para convertirlos en marineros y recuperar a sus mujeres robadas (por ejemplo, al apurarse a zarpar para que no tengan ocasión de madurar su discurso y no permitir que vean a sus familias que podrían retenerlos). Además se presenta como modelo ejemplar al mostrarles el camino de la gloria por la fama y no por el dinero; una escena que se repite dos veces, sirviendo la segunda de ellas para evidenciar

¹¹ Centro en esto mi atención porque me interesa especialmente cómo se juegan en la obra de Cervantes los recursos de la manipulación vigentes en su época. Por lo demás, cabe señalar que en los textos cervantinos suele haber una mirada irónica frente a las autoalabanzas y este caso no sería la excepción: hay un tono sarcástico en todo el relato de Periandro, un exceso de perfección heroica que no pasa desapercibida.

¹² Recordemos que Periandro explicita su conciencia narrativa al decir «el preámbulo de mi historia [...] quiero que sea éste...» (*Persiles*, II, 10, p. 336).

¹³ Su belleza los deja pasmados; en seguida es tratada por los novios como un ser sobrenatural: «Ven, señora, y sí, en lugar de los palacios de cristal que en el profundo mar dejas, como una de sus habitadoras...» (*Persiles*, II, 10, p. 340); y consideran la llegada de los hermanos como un milagro.

¹⁴ Primero, hace creer a las doncellas que se enteró de su conflicto directamente por su entendimiento perspicaz y agudo, cuando fue Periandro quien le comunicó la confesión del pescador bello (*Persiles*, II, 10, p. 343). A continuación se adorna «de industria» con sus maravillosas joyas para resaltar su poderío y «mostró ser imagen sobre el mortal curso levantada» (*Persiles*, II, 10, p. 343).

¹⁵ Auristela escenifica su poder, haciendo uso de su belleza y gravedad, pide silencio antes de los votos matrimoniales y hace el cambio de parejas: «Viéndose, pues, prestar grato oído de todos, dijo en alta y sonora voz: “Esto quiere el cielo.”» (*Persiles*, II, 10, p. 344).

cómo aprendieron los pescadores su enseñanza porque ellos mismos recomiendan no sacarle riquezas a Sulpicia: «j... nosotros no queremos más de la gloria de haber vencido nuestros naturales apetitos!»¹⁶. En fin, Periandro se construye como el perfecto líder, que dirige no solo el camino sino que también moldea el deseo de sus hombres; pero, precisamente, en momentos como estos, las señales de autoglorificación son tan obvias que parecen irónicas.

De igual modo, las definiciones de sí mismo que hace Periandro («veisme»¹⁷, «soy hecho»¹⁸, «contemplad»¹⁹, etc.) muestran que lo que está buscando es construir su imagen frente a los demás peregrinos que lo escuchan. Eso es lo que nos sugieren las alusiones al mostrar y al hacer ver, por las que incita a sus receptores a que fijen la imagen que les va transmitiendo y que en su discurso van jalonando la historia para crear imágenes de sí mismo en cada etapa. Precisamente, uno de los comentarios críticos de Mauricio parece desenmascarar la clave del ejercicio que está realizando Periandro, pues al quejarse por la impertinencia del relato, concluye: «Pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras»²⁰. Mauricio entiende que, más que narrar, lo que Periandro pretende es mostrar o mostrarse.

EL SUEÑO

Dentro del corpus de sueños de Cervantes²¹, encontramos en las obras tardías un curioso entrecruzamiento entre sueño y ficción. No hay espacio aquí para desarrollarlo, pero lo menciono para señalar que el sueño de Periandro está a mitad de camino entre los sueños que se reco-

¹⁶ *Persiles*, II, 14, p. 373.

¹⁷ «Veisme aquí, señores que me estáis escuchando, hecho pescador y casamentero, rico con mi querida hermana y pobre sin ella, robado de salteadores y subido al grado de capitán contra ellos...» (*Persiles*, II, 12, p. 360).

¹⁸ «Yo, señor Arnaldo, soy hecho como esto que se llama lugar que es donde todas las cosas caben y no hay ninguna fuera del lugar...» (*Persiles*, II, 12, p. 360).

¹⁹ «Contemplad, señores, a mis marineros, compañeros y soldados, más ricos de fama que de oro, y a mí con algunas sospechas de que nos les hubiese parecido bien mi liberalidad...» (*Persiles*, II, 14, p. 370).

²⁰ *Persiles*, II, 14, p. 369.

²¹ En D'Onofrio, en prensa b, se analizan los sueños cervantinos prestando atención a sus relaciones con la retórica simbólica de la época. Me llega noticia ahora de un volumen recientemente publicado, *Entre la vigilia y el sueño. Soñar en el Siglo de Oro* (Jordán Arroyo, 2017), pero que no he llegado a consultar.

nocen como tales y aquellos otros cuya sustancia onírica está puesta en duda de manera que mantienen una peculiar relación con la ficción²². En este caso del *Persiles*, el sueño se termina de reconocer como tal, pero sus límites son completamente difusos. Se podría decir que Periandro borra adrede los límites del sueño para manipular mejor a su auditorio e introducirlo en un espacio ficcional.

En cuanto al tema de los límites, se suele considerar que el sueño está encapsulado en la isla paradisíaca. Pero ¿acaso no podemos pensar que empieza antes, con el ataque del pez náufrago? El discurso de Periandro es notablemente ambiguo en este sentido. Como él no aclara en qué momento ingresamos a lo que recién después reconoce que fue un sueño, cuando volvemos atrás para tratar de dilucidarlo, vemos que nos hemos quedado atrapados en su narración engañosa.

Consideremos que el capítulo 15 del libro II empieza con la referencia directa al dormir: «Comenzaba a tomar posesión el sueño y el silencio de los sentidos de mis compañeros...». Y no olvidemos esta idea de tomar posesión y del quedar sometido o estar sujeto, porque luego la retomaremos. Supuestamente Periandro se mantenía despierto porque iba a conversar con el piloto experimentado para preguntarle secretos de la navegación. Es en ese momento cuando descubren la misteriosa lluvia en medio de la noche clara, que resulta ser del agua que lanzaba el monstruo marino por los ojos²³. El monstruo los aterroriza y hasta engulle a uno de los tripulantes, pero logran ahuyentarlo y abandonan el lugar. Sin otro incidente, Periandro pasa luego a contar que al día siguiente, al atardecer, se encontraron en la ribera de una isla desconocida y esperan la llegada del amanecer para bajar a buscar agua dulce. Nuevamente se menciona el sueño que toma posesión de los cuerpos

²² El sueño de Periandro queda en una zona ambigua entre la función del sueño que transmite un mensaje profético y la digresión con fines artísticos para maravillar y dar ornato a una narración. Comparte, entonces, con los casos del *Casamiento / Coloquio* y la cueva de Montesinos el cruce con el artificio ficcional, pero se diferencia por completo de ellos al reconocerse abiertamente como un sueño, cuestión que finalmente no se pone en duda. Por otro lado, este sueño se entronca con otras escenas oníricas cervantinas menos conflictivas que también se valen de una gramática simbólica bastante convencional que usa tópicos y estructuras remanidas de la cultura simbólica de su tiempo, como el sueño del Libro I de *La Galatea*. El sueño de Periandro, en este sentido, se acerca mucho al sueño alegórico del *Viaje del Parnaso* (capítulo VI), que parece ironizar sobre tópicos y convenciones simbólicas vigentes.

²³ Y recordemos que también con lluvia había soñado Mauricio en la cubierta de otra nave unos capítulos atrás (aunque muchos días después de lo narrado por Periandro).

«blanda y suavemente»; y, sin mediar otro corte, nos dice «En fin, nos desembarcamos todos, y pisamos la amenísima ribera...»²⁴.

Perfectamente puede entenderse que el sueño empieza allí, pero ¿qué certezas tenemos con un narrador tan poco fiable como Periandro? Es importante notar que después de contar la visión alegórica y al reconocer que dormía, dice: «... rompí el sueño y la visión hermosa desapareció, y yo me hallé en mi navío con todos los míos, *sin que faltase alguno de ellos*»²⁵. Es decir, la señal de la realidad son los compañeros en el barco, donde no faltaba ninguno, pero ¿debemos contar solamente a los que se habían ido con el carro de Sensualidad o tenemos que considerar también al que se había comido el náufrago²⁶? Insisto, no hay certezas sobre esto en el texto. Por lo demás, luego, ya en el capítulo 16 cuando retoma el relato, no hay mención alguna a la isla en cuya ribera habían fondeado porque necesitaban agua dulce, simplemente dice: «Desperté del sueño, como he dicho. Tomé consejo con mis compañeros qué derrota tomaríamos, y salió decretado que por donde el viento nos llevase...»²⁷. Por supuesto que no son pruebas concluyentes, pero lo cierto es que no tenemos prueba ninguna, ni siquiera aclaración posterior del escurridizo Periandro acerca de dónde exactamente empieza el sueño (solamente sabemos dónde y cómo termina). Sin embargo, parece importante notar que Periandro nos deja entrever un detalle significativo cuando culmina este apartado en su historia:

Y había llegado a tanto mi simpleza que pregunté a Carino y a Solercio si habían visto a sus esposas en compañía de mi hermana Auristela, cuando yo la vi soñando. Riéronse de mi pregunta y obligáronme, y aún forzáronme, a que les contase mi sueño²⁸.

Esta revelación nos sugiere a nivel básico que Periandro experimentó tan vívidamente el sueño que lo confundió con la realidad, pero eso

²⁴ *Persiles*, II, 15, p. 378.

²⁵ *Persiles*, II, 15, p. 382.

²⁶ En el lienzo que se pinta en el libro III los engullidos se convierten en dos y los peces náufragos en plural. Además, al menos en la descripción del lienzo, se menciona la aparición del monstruo marino después de la isla soñada y esto acentúa la ambigüedad en la delimitación: «... acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios y, allí junto, la nave donde los peces náufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura» (*Persiles*, III, 1, p. 437).

²⁷ *Persiles*, II, 16, p. 384.

²⁸ *Persiles*, II, 16, p. 384.

no nos debe hacer pasar por alto que también se nos está indicando que no es la primera vez que narra el sueño. Periandro reconoce que tuvo oportunidad de practicar otros modos de relatar su visión²⁹; y podemos estar seguros de una diferencia notable: a los pescadores no los pudo embaucar confundiendo realidad y sueño, como hizo con los peregrinos y con nosotros, lectores.

En otro orden de ideas, recordemos que Periandro en ningún momento pide disculpas por el engaño cometido, solamente admite una justificación de orden estético: «El gusto de lo que soñé [...] me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada»³⁰. Se podría pensar que su intención fue someter al auditorio al mismo gusto de lo que él soñó para hacerlo experimentar algo equivalente.

Al considerar esta idea, se nos vuelve a presentar la cuestión del sometimiento o la sujeción que habíamos dejado pendiente antes. La persuasión retórica que Periandro está procurando alcanzar en todo su relato se liga evidentemente con la voluntad de tomar posesión del público³¹; por lo demás, el uso extensivo de recursos simbólicos se incluye también en esta lógica. En efecto, el simbolismo imperante en la época busca construir una imagen que “haga ver” determinado concepto para poder persuadir, para transmitir una idea que se fije en la mente del receptor y tome posesión de su entendimiento, es decir, en cierta forma que lo sujete y lo guíe³².

Todo el relato de Periandro es asombroso, pero el capítulo 15 es de los que concentran más elementos admirables. Resulta curioso notar que sucede justamente a continuación de una crítica del auditorio que apunta al tedio por una narración lenta y especialmente trillada. Recordemos que el capítulo 14 termina con el fastidio de Mauricio que,

²⁹ Tal vez como consumado artífice que es descubrió estos otros modos más efec-
tistas de contar su visión onírica que ha puesto aquí.

³⁰ *Persiles*, II, 15, p. 383.

³¹ En el sentido en que todo orador quiere llevar a sus receptores a un estado de ánimo determinado para que acepten su narración, adopten su punto de vista o se despierte en ellos la emoción buscada.

³² La impresión mental que una imagen o figura podía producir es una cuestión bien estudiada por los predicadores (Ledda, 1998) e inserta, por supuesto, en la lógica conceptista que primaba en la España barroca (García Gibert, 2004). Vale notar que los comentarios de Auristela y de Mauricio sobre la verdad o la mentira de lo narrado (*Persiles*, II, 15, p. 383) van en esta dirección.

luego de que Periandro contara que se había sentado en la noche a ver las estrellas, da por sentado que Periandro va a dedicarse a describir los movimientos del cielo (que además él conoce mejor que el joven)³³. Si el fastidio de Mauricio nos hace pensar que Periandro había perdido la atención de parte de su auditorio en ese momento, podemos considerar entonces que con los sucesos maravillosos que cuenta a continuación busca volver a atraparlos mediante la admiración. Sea como fuere, lo innegable es que su relato no sigue lo que Mauricio había supuesto y precisamente se despliega hacia lo más inesperado.

Bien sabido es que la admiración y su consiguiente suspensión de los ánimos era el recurso más utilizado por el arte barroco como medio para influir en los receptores. Cuando, por el asombro se interrumpe el pensamiento racional, ese instante en suspenso o pasmo da lugar para que las conciencias sean mejor atrapadas³⁴. Por eso creo que ese mecanismo persuasivo es el que podemos ver en funcionamiento con mucha claridad en esta parte del relato de Periandro: la narración vertiginosa que da cuenta del inusitado monstruo marino, el miedo paralizante de todos después de que engulle a uno de los tripulantes y la prisa que se dan para huir, todo esto contribuye a dejar al auditorio pasmado y con los ánimos sujetos a sus palabras. La llegada posterior a una isla desconocida es un remanso que también se aprovecha astutamente; ya que en la descripción pormenorizada de la isla se va realizando una gradación que sumerge al auditorio progresivamente en el espacio maravilloso, y donde también el lenguaje poético desconcierta y atrapa con imágenes metafóricas en las que no se puede distinguir el elemento real del ilusorio³⁵. No hay dudas de que la descripción atrapa y busca producir un efecto de sujeción por la maravilla; pero cada vez se va haciendo más evidente que los receptores directos han sido traicionados: si ellos habían hecho un pacto para que Periandro les contara experiencias verdaderas que le habían sucedido, aquí él no parece estar cumpliendo su parte, porque su relato traspasa lo admirable para caer en lo inverosímil.

³³ Ver *Persiles*, II, 14, pp. 375-376.

³⁴ Como decía Maravall en su clásico capítulo sobre la acción psicológica lo que maravilla y arrebató los ánimos sirve: «... para desencadenar luego una acción más eficaz [...]. El artista, el pedagogo o el político barrocos apelan a una técnica de suspensión que intensifica, en un segundo momento, los resultados de influencia y dirección que persiguen» (Maravall, 1980, p. 437).

³⁵ «... rubíes que parecían guindas, o guindas que parecían granos de rubíes...», etc. (*Persiles*, II, 15, p. 378).

Notemos que desde la enunciación se busca moldear los ánimos con el mecanismo de espejamiento. Los receptores se sentirán perplejos, pero seguramente han quedado embelesados con la exaltación de los sentidos completamente satisfechos, como según cuenta Periandro le sucedía a él y a sus hombres en la isla maravillosa; él parece querer lograr ese mismo efecto en sus receptores. Además, es muy curioso descubrir que los únicos seres vivos que parecen habitar la isla son como un modelo para los efectos que produce la admiración, puesto que como dice Periandro: «los infinitos pajarillos [...] parecía que en aquel distrito tenían cautiva su libertad y que no querían ni acertaban a cobrarla»³⁶. Precisamente, que la libertad quede cautiva por la admiración y que no desee liberarse de tan agradables ataduras es lo que siempre busca el espectáculo barroco.

Si recapitulamos la isotopía de la sujeción en la materia relatada en este capítulo, veremos su notable redundancia. El sueño que «toma posesión» de los cuerpos; el monstruo «arrebata a un marinero»; las bellezas paradisiacas de la isla «suspenden las almas»; los pajarillos tienen «cautiva su libertad» (y luego siete u ocho de los marineros van a ser arrebatados por el escuadrón de Sensualidad). En definitiva, la recurrencia tan acentuada de esta idea de sujeción espeja la repetición en el mecanismo enunciativo desplegado por Periandro, que suspende y procura tomar posesión del ánimo de los receptores. Y, al menos con algunos, lo logra, como se ve en el intercambio entre Ladislao y Transila: él se queja por la narración increíble, pero ella solo quiere seguir escuchando: «Callad, señor, [...] que, por más que digáis, no podréis decir que no prosigue bien su cuento Periandro». En cierta forma, como los pajaritos de la isla, ella no quiere o no acierta a buscar su libertad, embelesada como está por el relato.

Justo en ese momento, Periandro redobla la apuesta. Luego de asegurar «No es nada lo que hasta aquí he dicho»³⁷, pasa a una retórica que podríamos calificar como más agresiva, porque busca poner la escena ante los ojos de los receptores y transformar al auditorio en espectador directo, tal como preconizaban los principios retóricos de la éfrasis³⁸:

³⁶ *Persiles*, II, 15, p. 379. Como nos hizo ver Forcione en su momento (1972, p. 82).

³⁷ *Persiles*, II, 15, p. 380.

³⁸ Ver Lozano-Renieblas, 1998. Ruth Webb aclara la confusión sobre el significado del término, el cual señala un discurso que pone de manera vívida un asunto o un obje-

Volved, señores, los ojos y haced de cuenta que veis salir del corazón de una peña, como nosotros lo vimos, sin que la vista nos pudiese engañar; digo que vimos salir de la abertura de la peña, primero, un suavísimo son, que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado; luego salió un carro, que no sabré decir de qué materia, aunque diré su forma, que era de una nave rota que escapaba de alguna gran borrasca; tirábanla doce poderosísimos jimios, animales lascivos. Sobre el carro venía una hermosísima dama, vestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada, coronada de amarillas y amargas adelfas. Venía arrimada a un bastón negro y en él fija una tablachina o escudo, donde venían estas letras: *sensualidad*. Tras ella salieron otras muchas hermosas mujeres, con diferentes instrumentos en las manos, formando una música, ya alegre y ya triste, pero todas singularmente regocijadas³⁹.

La repetición de los imperativos nos muestra que para actualizar la visión tiene que incitar con más fuerza la atención del auditorio. El gusto del que quiere hacer participar a su público requiere de mayor sujeción. Podríamos llamar a esto «deleitar atrapando» y considerarlo el rasgo más característico de los espectáculos barrocos.

El relato acompaña el desarrollo de la visión, sigue la percepción de los sentidos y el descubrimiento progresivo de lo que se presenta a la experiencia del espectador. Primero el sonido, luego la visión de un carro con forma de nave tirado por simios, luego la figura majestuosa sobre el carro y recién después las letras que fijan el significado de los diferentes componentes simbólicos que se habían desplegado: Sensualidad. De tal manera se presentan los elementos para configurar la lectura alegórica que se está buscando transmitir. Además de mostrar lo admirable, el mecanismo persuasivo apela nuevamente a la identificación al describir el efecto sobrecogedor que tiene el espectáculo para él y sus marineros, a fin de que esos sentimientos se espejen en sus receptores: Periandro y sus marineros que quedan, dice, «atónitos, como si fuéramos estatuas sin voz, de dura piedra formados»⁴⁰.

Apreciamos entonces, por un lado, el mecanismo enunciativo de Periandro para hacer ver al auditorio su visión y, por otro, la gramática simbólica muy convencional que se pone en juego: se personifica una idea abstracta como la sensualidad que adquiere, de acuerdo a la tradi-

to ante los ojos del receptor, no se restringe a la descripción de una obra de arte, como empezó a ser entendido recién en el siglo XIX (Webb, 2009, p. 13).

³⁹ *Persiles*, II, 15, pp. 380-381.

⁴⁰ *Persiles*, II, 15, p. 381.

ción vigente⁴¹, la figura de una mujer rodeada de elementos y acólitos que sirven para predicar sus rasgos particulares.

Como bien señaló Armstrong-Roche, es importante notar que esta primera figura tiene un carácter ambiguo; no se busca representar el vicio innegablemente negativo de la lujuria, sino la idea mucho más compleja de la sensualidad⁴². A pesar de ser muy atendible su interpretación que se decanta por la mirada positiva del personaje alegórico⁴³, entiendo que la conjunción de elementos simbólicos que construyen la figura completa inclina la balanza hacia las consideraciones negativas; aunque, muy cervantinamente, no la tuercen del todo.

El método de construcción de sentido en la simbología de la época, dominada por las prácticas propias de la emblemática, se realizaba tomando en cuenta una determinada cualidad del ser u objeto en cuestión que, al combinarse con otras, lograba configurar un concepto y limitar la “hemorragia de sentido” propia del símbolo, como diría Rodríguez de la Flor⁴⁴.

Lo podemos apreciar, por ejemplo, con el atributo de las adelfas de la corona de Sensualidad, ya que estas flores son famosas por su veneno y en la época se utilizaban para conceptualizar la idea de peligro escondido o belleza pernicioso, porque engañan con su belleza y matan con su veneno⁴⁵; además hay que advertir que estas adelfas son amarillas (las hay también rosadas) y bien se sabe que aquel es el color de la muerte, la enfermedad y el mal de amores⁴⁶. O también se puede prestar atención

⁴¹ Gombrich, 1983.

⁴² Armstrong-Roche, 2009, pp. 167-204.

⁴³ Armstrong-Roche (2009, pp. 189 y ss.) apunta a que la sensualidad, como el amor humano, puede tener connotación positiva o negativa de acuerdo al dominio de sí y al justo medio; en definitiva, depende de quién y cómo se la use.

⁴⁴ Rodríguez de la Flor, 1995, p. 284.

⁴⁵ El emblema de Soto «Meretricum fallacia» (XLII, pp. 217-219) las hace símbolo de la mujer mentirosa. Sin embargo, una empresa de Borja sigue otra línea y las utiliza para conceptualizar la idea de que las Santas Escrituras pueden ser beneficiosas o perniciosas según cómo se use de ellas (Borja, I, LXI, pp. 134-135), el comentario de García Mahiques repone la tradición cultural que recoge Borja (en su ed. de *Empresas morales*, pp. 154-155). Ambos emblemas pueden verse en Bernat Vistarini y Cull, 1999, p. 37. Un soneto de Lope, «Plantas sin fruto fértiles de rosas», también las considera figura de lo pernicioso. En las obras de Cervantes todas las otras menciones de adelfas tienen connotaciones negativas. Podría quedar algún resquicio de ambigüedad pero entiendo que prevalece lo negativo y peligroso.

⁴⁶ Covarrubias, *Tésoro*, s. v. *amarillo*.

a los simios que tiran del carro, porque de las variadas simbologías de este animal se selecciona una sola, «animales lascivos», y ellos aportan entonces a la representación alegórica de Sensualidad el componente negativo de la lujuria.

Sin embargo, otros elementos de la configuración de la alegoría resultan simbólicamente más ambiguos, el más evidente es la forma del carro: una nave rota que escapaba de alguna gran borrasca. La nave puede aludir tanto a la idea de naufragio y de peligro, como a la posibilidad de sortear las inclemencias del mar y de la vida. Ambos sentidos se encuentran en las numerosas representaciones simbólicas de naves y tormentas en la época. El hecho de que Periandro no pueda determinar de qué estaba hecho el carro, pero sí qué forma tenía se nos presenta como una burla que denuncia el artificio de las procesiones y mascaradas, en las cuales con materiales de utilería se engañaba a los ojos.

En el parlamento de Sensualidad encontramos nuevos indicios de la construcción heroica que está llevando a cabo Periandro. La dama Sensualidad no solo se dirige a él individualmente, como al elegido, sino que además lo coloca en la posición de enemigo y le transmite su visión del futuro: «Costarte ha, generoso mancebo, el ser mi enemigo, si no la vida, a lo menos el gusto»⁴⁷. De manera que Periandro queda exaltado como un héroe casto que se opone a las tentaciones de la sensualidad engañadora.

El segundo paso de la procesión alegórica se abre con voces más suaves y regaladas (no confusas como las anteriores) sin carro y avanzando a pie:

... otra voz o voces que llegaron a nuestros oídos, bien diferentes que las pasadas, porque eran más suaves y regaladas y formábanlas un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas —y, según la guía que traían, éranlo sin duda, porque venía delante mi hermana Auristela. [...] Traía mi hermana a sus dos lados dos doncellas, de las cuales una me dijo: «La Continencia y la Pudicia, amigas y compañeras, acompañamos perpetuamente a la Castidad, que en figura de tu querida hermana Auristela hoy ha querido disfrazarse, ni la dejaremos hasta que con dichoso fin le dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma»⁴⁸.

⁴⁷ ¿Es el mismo tipo de gusto que luego aducirá Periandro en su no-disculpa por engañarnos con el sueño?

⁴⁸ *Persiles*, II, 15, p. 381.

Con este escuadrón se da el mismo manejo de los mecanismos de construcción simbólica, que sirve ahora también para la exaltación de Auristela; ya que un concepto abstracto necesita una figura tangible para comunicarse y ella habría sido elegida como vehículo perfecto de la Castidad. Por otra parte, el mensaje profético es también más alentador, porque parece asegurar la llegada dichosa a Roma (aunque no se sabe si de la Castidad o de la misma Auristela, tan compenetradas aparecen).

En definitiva, es fácil comprobar que toda la construcción alegórica del sueño o visión resulta estar hecha con motivos simbólicos y estructuras muy convencionales pero, sin embargo, también notamos que sobre esta convencionalidad sobrevuela una mirada socarrona que burla el modo de construcción de imágenes efectistas, por lo general más ligadas a las apariencias engañosas que a la sustancia verdadera. Tal es lo que observamos cuando se duda del material del carro de Sensualidad o cuando la idealidad de la aparición de la Castidad, llena de señales positivas, se quiebra sarcásticamente con la duda sobre la virginidad del escuadrón («al parecer, doncellas»)⁴⁹. Esos comentarios marginales socavan de manera sutil pero poderosamente los cimientos sobre los que se sostienen muchos espectáculos barrocos: la producción de una adhesión visceral y tal vez irreflexiva; para resaltar —en cambio— el artificio, la irrealidad y la mirada desvinculada que la recepción crítica permite⁵⁰.

Por lo demás, no podemos dejar de ver que las figuras alegóricas elegidas son un perfecto escudo que le sirve a Periandro para continuar su proceso propagandístico. Se presenta como enemigo de la sensualidad, que arrebató las vidas de otros hombres, y compañero o 'hermano' de la castidad. La visión que busca introducir en la mente de sus receptores lo exalta como un héroe casto, predestinado junto con Auristela para dar fin a su peregrinación y llegar a la gloriosa ciudad de Roma; además de ser una fuerte advertencia para los que pretenden retenerlos en la isla

⁴⁹ Romero Muñoz en notas señala con acierto la similitud con un mordaz comentario en el *Viaje del Parnaso*, VI, vv. 94-99 (lo había estudiado Bernat Vistarini, 1995, pp. 91-92). Cabe señalar que se da también en el marco de un sueño de estructura alegórica convencional. En aquel sueño, la figura alegórica de la Vanagloria, de quien el narrador autobiográfico se ocupa de señalar «yo no sabré decir si era doncella», estaba flanqueada también por dos ministriles: «la Adulación y la Mentira hermanas», como aquí «la Continencia y la Pudicia, amigas y compañeras, acompañamos perpetuamente a la Castidad...».

⁵⁰ Ver Rodríguez de la Flor, 2002, capítulo 4, entre otros abordajes del autor sobre estas cuestiones.

de Policarpo⁵¹. Por otro lado, toda esta entrada en el mundo artificioso de la representación simbólica, sin advertir a sus receptores que iba a contar un sueño, hace que se pueda dudar incluso de que realmente haya tenido semejante visión y que esto no sea más que otro recurso propagandístico para dar lustre profético a su aventura.

CONCLUSIÓN

En este recorrido sobre el discurso autobiográfico del Libro II —que tiene como núcleo central un ardid mentiroso del protagonista— llegamos a advertir que, si bien el sueño alegórico glorifica a Periandro, al mismo tiempo el engaño hace más evidente el artificio que se esconde detrás de este tipo de magnificaciones propagandísticas del yo. Así pues, el “nuevo estilo de grandeza” muestra en el relato de Periandro muchas de sus suturas constructivas y hace dudar de su veracidad y validez.

Para el lector atento, entonces, Periandro termina configurando simultáneamente la exaltación y el derrocamiento del héroe, una reversibilidad muy propia del modo cervantino y una inigualable manifestación del héroe barroco, como nos enseñó a ver Lozano-Renieblas⁵².

BIBLIOGRAFÍA

- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, «Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes», en *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Nápoles, Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, pp. 83-95.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, y John T. Cull, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Barcelona, Akal, 1999.
- BORJA, Juan, *Empresas morales*, ed. Rafael García Mahiques, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- CACHO, María Teresa, «El Duque de Lerma: consecuencias literarias de una estrategia de poder», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Beatriz Mariscal, México D. F., Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, 2007, vol. II, pp. 40-54.

⁵¹ Tal predestinación puede verse como un hito importante en el heroísmo erótico que Armstrong-Roche señala como constitutivo del *Persiles*.

⁵² Lozano-Renieblas, 2002, p. 123.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- CHEN SHAM, Jorge, «Modalidades del sueño ficcional en el *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 269-280.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Tésoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. integral e ilustrada Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- D'ONOFRIO, Julia, «... fuese y no hubo nada». Cervantes frente a la manipulación y dilapidación simbólica», *Anales Cervantinos*, 46, 2014, pp. 161-178.
- D'ONOFRIO, Julia, *Cervantes frente a la cultura simbólica de su época. El testimonio de las «Novelas ejemplares»*, Buenos Aires, Eudeba, 2019.
- D'ONOFRIO, Julia, «Entregar los ojos al sueño en la obra de Cervantes. Procedimientos simbólicos y representación onírica en *La Galatea*», en *El prado amargo: cantar y contar la melancolía en la «Diana» y la «Galatea»*, ed. Juan Diego Vila y Julia D'Onofrio, Buenos Aires, Eudeba, en prensa b.
- FEROS, Antonio, *El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- GARCÍA GIBERT, Javier, «Los fundamentos epistemológicos del conceptismo», en *Barroco*, ed. Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2004, pp. 483-520.
- GOMBRICH, Ernst H., «*Icones symbolicae*: las filosofías del simbolismo y su relación con el arte», en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 213-291.
- JORDÁN ARROYO, María V., *Entre la vigilia y el sueño. Soñar en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- LEDDA, Giuseppina, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, VIII, 1989, pp. 129-142.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «La cultura emblemática bajo el valimiento del duque de Lerma (1598-1618)», en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 235-262.
- LOZANO-RENIÉBLAS, Isabel, «La función de la écfrasis en el *Persiles*», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 1998, pp. 507-515.
- LOZANO-RENIÉBLAS, Isabel, «Los relatos orales del *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.1, 2002, pp. 111-126.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.
- WILSON, Diana de Armas, *Allegories of Love. Cervantes's «Persiles and Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- WILLIAMS, Patrick, «“Un estilo nuevo de grandeza”. El Duque de Lerma y la vida cortesana en el reinado de Felipe III (1598-1621)», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coord. María Luisa Lobato y Bernardo José García-García, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 169-202.



ETNIA Y GÉNERO EN LA REPRESENTACIÓN
DE LAS HECHICERAS DEL *PERSILES*: ENTRE
LA CONDENA Y LA RESISTENCIA

Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem

La hechicería y la brujería encuentran un considerable espacio de representación en la literatura áurea, registrando, modelizando e interpretando un fenómeno que gozaba de amplio interés en la conciencia social del período. Según Eva Lara Alberola¹, el protagonismo de mujeres alcahuetas, hechiceras y brujas abarca un corpus de más de cincuenta textos áureos. En el marco de dicho espacio hallan su manifestación específica y destacada las etnias, minorías y heterodoxias varias: moriscos, conversos, gitanos y aun protestantes. La obra de Cervantes constituye en tal sentido un caso paradigmático: así las hechiceras moriscas de *Los tratos de Argel*, del *Licenciado Vidriera* y del *Persiles*, la protestante de *La española inglesa*, la gitana de *La gitanilla* o la judía también del *Persiles*².

Sabemos que la magia actuó frecuentemente como una marca de caracterización de individuos y grupos que no suscribían a las normas generales de la comunidad cristiana. De allí y tal como lo desarrolló en

¹ Lara Alberola, 2010.

² Es dable recordar las afirmaciones de Maurice Molho quien señalaba que la demonomanía y el mundo hechicero cervantino constituyen una de las partes más misteriosas y ambiguas de la obra del autor del *Persiles*. Ver Molho, 1992, p. 21.

su clásico libro Joshua Trachtenberg³ y más recientemente Carlo Ginzburg⁴, la asociación de herejes, musulmanes o judíos resultaba natural. En efecto, la Edad Media y la primera Modernidad ofrecen un amplio espectro de historias y leyendas en las que queda configurada la cadena asociativa mujeres, brujas, herejes, judías, etc. El valor testimonial de dicho extenso corpus es, desde ya, cuestionable⁵. No obstante, es indiscutible el interés por el tema en la literatura del período, la que invita a identificar e interpretar los subtextos codificados en dicha representación, relacionados con la compleja situación social de la mujer y de las minorías étnicas en la península ibérica. En efecto, la atribución de la hechicería a moriscas o judías no puede resultar sorprendente. Tal como lo señalan Díez Fernández y Aguirre Cárceres⁶, en el horizonte del siglo XVI español convergen la compleja realidad de la hechicería y la de las herejías, puesto que dichas minorías eran consideradas como obstáculos a los fines de una homogeneidad política y religiosa.

En este trabajo me propongo examinar la representación de las hechiceras en el *Persiles* cervantino, obra que a mi juicio responde de modo ambiguo a los estereotipos epocales. Tres son las mujeres que en el *Persiles* ejercen el oficio hechicero en núcleos narrativos de incidencia en la trama de la novela: la mujer que salva a Rutilio de la cárcel, la morisca Cenotia y la judía romana, Julia. Sumado al estigma de género que las

³ Trachtenberg, 2004 [1939].

⁴ Ginzburg, 2004.

⁵ Los judíos han tenido siempre una relación muy compleja respecto de la magia. Como es sabido, el Antiguo Testamento condena severa y explícitamente la hechicería, la magia, la adivinación y la superstición, que formarían parte de los cultos idólatras. No obstante, las autoridades judías solían ser relativamente tolerantes respecto de la legalidad de ciertas prácticas mágicas. Dado que la magia judía estaba fundada en complejas tradiciones textuales, permaneció básicamente como una actividad masculina, a pesar de que las fuentes constatan que las mujeres judías también se ocupaban de las artes mágicas. La frecuente asociación entre los judíos y la magia en la literatura no judía no es, por ende, una invención del todo arbitraria. No obstante, lo que nos importa destacar es que la magia imputada a los judíos en el período que nos ocupa era frecuentemente caracterizada como perniciosa, cuyo propósito fundamental era causar daño a los cristianos. No obstante, la magia judía carecía por completo de elementos satánicos: su principio fundamental era el apoyarse en fuerzas del bien. Ello no fue tenido en cuenta por la *doxa* generalizada. Así, el mal de ojo, tratado como un hechizo que dañaba a la persona y que podía encontrar distintas formas de ser aplacado pasó a ser considerado como algo propio de la envidia de ciertas minorías, en especial la judeo-conversa, y por lo tanto una habilidad de las mismas para dañar a sus enemigos, los cristianos.

⁶ Díez Fernández y Aguirre Cárceres, 1992, pp. 33-34.

caracteriza, a dos de ellas les corresponde de modo explícito también la marca étnica: Cenotia es caracterizada como morisca española, huida de Granada a fin de escapar de la Inquisición⁷. Por su parte, el relato del libro IV, capítulo 8, destaca la filiación judía de la hechicera, escatimando casi totalmente otra información sobre el personaje. Debido a la extensión limitada de este trabajo, dedicaré mayor atención al caso de la judía romana, Julia, la última de las hechiceras de la novela póstuma cervantina.

Nótese, en primer término, la evidencia de una singularidad compartida por las mencionadas hechiceras: las tres son mediterráneas; la mujer-lobo del primer libro es romana o al menos su encarcelamiento y acciones transcurren en Roma; Cenotia es una morisca granadina y Julia es una judía romana. Como es sabido, la creencia difundida en el período parecía hacerse eco de las profecías bíblicas de Jeremías: «Desde el norte irrumpirá el mal sobre todos los habitantes de la tierra» (I, 14). Y en principio, la obra póstuma de Cervantes aparenta acreditar la abundante literatura que determinaba el Septentrión como origen geográfico y hábitat de la brujería. Así se consigna en boca de Rutilio que Noruega es tierra de «maleficios y hechiceras,» pues «hay mucha abundancia [de ellos] en estas setentrionales partes»⁸. En efecto, era creencia difundida y aceptada, en la que Cervantes se regodea no sin llamativa ambigüedad, que el epicentro y entorno de las brujas se hallaba en el Septentrión, residencia del anticristo. La geografía demoníaca del período señalaba incluso un sitio concreto: la montaña Domen, designada como montaña maldita y aun como la entrada al infierno⁹. Allí las brujas se reunían con su señor, para realizar los ritos del Sabbat y las orgías diabólicas que se les atribuían. No obstante, importa tener en cuenta, como demuestra Maus de Rolley en un estudio reciente, que el fenómeno que aterraba

⁷ Cervantes parece conocer bien la situación especial de los moriscos granadinos, la cual les permitió mantener algunas de sus prácticas ancestrales.

⁸ *Persiles*, I, 8, p. 180.

⁹ Lo cierto es que la caza de brujas encontró un espacio privilegiado en el Septentrión. De modo significativo, el año 1617, año de publicación del *Persiles*, fue testigo de una catástrofe marítima en Finnmark por la que en vísperas de Navidad muere gran parte de la población masculina de pescadores de la región de Vardø, catástrofe atribuida a un grupo de mujeres acusadas de brujería, que concluirá en 1621 con la ejecución en la hoguera de 10 de ellas. Las cifras son en su totalidad impactantes y el tema cuenta con la importante investigación de Rune Hagen: se realizaron en tierras nórdicas unos 140 juicios que trajeron como consecuencia la quema de unas 100 personas, de las cuales 27 eran de origen Sami, es decir que el problema étnico, si bien presente, no fue el determinante. Hagen, 2016.

al período no era precisamente la residencia del demonio y las brujas en tierras nórdicas sino la condición ubicua de aquel, el ser el rey de los aires, el señor de un imperio en movimiento y ello relacionado desde ya con los avances de la cosmografía y de los descubrimientos¹⁰. Este imperio en movimiento constituía una amenaza para el sur, el mundo mediterráneo y católico. Como tantas otras asimetrías e inversiones respecto de la dicotomía norte-sur identificables en el *Persiles*, ampliamente estudiadas por Michael Armstrong-Roche¹¹, también aquí Cervantes cuestiona la uni-direccionalidad del mundo demoníaco y de la magia perversa, transportando a dos hechiceras mediterráneas al Septentrión, y ubicando a una tercera, tal vez la más influyente de las tres, en el entorno romano en el cual se celebra sus virtudes y poderes mágicos.

Otra ambigüedad manifiesta, patrimonio común de las tres hechiceras de la novela, es la condición liminal de su labor. En los tres casos resulta difícil determinar si sus respectivos poderes se circunscriben a la hechicería o bien si hay elementos que proyectan su quehacer al campo de la brujería (el volar por los aires de la salvadora de Rutilio, por ejemplo, o los poderes a distancia de Julia, la romana). Acusan, también, matices de seductoras y alcahuetas, correspondiendo así a lo que Lara Alberola designa como categoría híbrida en el marco del paradigma de la brujería¹².

Asimismo, en los tres casos, la caracterización de las hechiceras incluye siempre acciones o rasgos que estimo como desestabilizadores de una percepción monolítica negativa: la primera hechicera romana salva a Rutilio de la muerte; a Cenotia se le da voz para vehiculizar y en cierto modo justificar su situación presente, en tanto miembro de una minoría perseguida —la morisca—, expulsada de la que considera su patria; y Julia es agente crucial para el desenlace de la novela. Veamos con mayor detenimiento el episodio que protagoniza.

Como se recordará, precede a dicho episodio la aparición de los personajes judíos Zabolón, Abiud y Manasés que se ocupan del alojamiento de la comitiva de peregrinos. De los tres, es el judío Zabolón quien facilita el encuentro entre Periandro e Hipólita en la vivienda de esta última. En un momento posterior, se transformará incluso en el confidente de la cortesana, quien le “comunica” su deseo de deshacerse

¹⁰ Maus de Rolley, 2016, pp. 179–182.

¹¹ Armstrong-Roche, 2011.

¹² Lara Alberola, 2010.

de Auristela a fin de alcanzar el amor de Periandro. Es aquí cuando se ofrece la primera referencia a la judía Julia y a sus talentos como hechicera, todo ello expresado por su esposo Zabulón:

llegó a su casa, donde halló a Zabulón, con quien comunicó todo su disgnio, confiada en que tenía una mujer de la mayor fama de hechicera que había en Roma, pidiéndole, [...] que enfermase la salud de Auristela y, con limitado término, si fuese menester, le quitase la vida. Esto dijo Zabulón ser cosa fácil al poder y sabiduría de su mujer [...] prometió que desde otro día comenzaría la quiebra de la salud de Auristela¹³.

En primer término, resulta de interés la utilización por parte de Cervantes del verbo “comunicar”, el cual figura reiteradamente en las sucesivas bulas papales de las últimas décadas del siglo XVI y comienzos del XVII en las que se consigna la prohibición de «comunicazione» entre cristianos y judíos. El término, explica Edward Goldberg, actuaba como disemia, cuyo significado era tanto la comunicación verbal, comercial, personal, médica o curativa como también, muy a menudo, la realización del acto sexual¹⁴. La intimidad existente entre Hipólita y Zabulón podría estar insinuando ambos tipos de «comunicación». De un modo u otro, Hipólita está explícitamente transgrediendo las reiteradas prohibiciones inscriptas en las bulas papales, entre ellas, la relativa a la administración de mezclas curativas a cristianos por parte de judíos.

¿En qué medida la atribución de prácticas de magia y hechicería a las judías italianas tiene una base histórica? La bula papal de 1555, promulgada por Paulo IV, *Cum nimis absurdum*, que marcó la creación del gueto romano, como también la *Hebraeorum gens* del 26 de febrero 1569, extendida por el papa Pío V, la cual determinó la expulsión de los judíos de los estados pontificios y es un decenio posterior a la acción de nuestra novela, ofrecen como una de sus justificaciones la práctica de la magia por parte de los judíos. Sin embargo, como ya fuera señalado, esta acusación no tenía nada de novedoso o particular para el período, tampoco en Italia o Roma, dado que se trataba de una imputación de larga tradición medioeval europea, que no parece haber tenido una evidencia especial en la Roma del *Persiles*. Más aún, historiadores como Ana Foa y Tamar Herzig¹⁵, demuestran que la difusión popular de esta

¹³ *Persiles*, IV, 8, p. 691.

¹⁴ Goldberg, 2010.

¹⁵ Foa, 2012; Herzig, 2013.

acusación no hallaba eco alguno en los juicios propiamente dichos, que en escasísimas oportunidades incluían a supuestas hechiceras judías. De hecho, en toda la península italiana hubo un único caso de una mujer judía ejecutada por la Inquisición a causa del ejercicio de la brujería, el de Judith Franchetta, en Mantua, en 1598. La caracterización de la mujer de Zabolón como hechicera por parte del narrador corresponde entonces a un estereotipo fosilizado¹⁶.

Tamar Herzig ha analizado una variedad de casos de procesos inquisitoriales desarrollados en Italia cuyo objeto eran mujeres acusadas de brujería. Dichos procesos fueron notoriamente más numerosos que en la península ibérica. Como fuera señalado, en ninguno de ellos figuraban mujeres judías. No obstante, a juicio de la historiadora, el examen revela un fenómeno de relevancia para la construcción del sujeto femenino en el *Persiles*. La mayor parte de los tratadistas italianos estudiados, pertinaces cazadores de hechiceras y brujas, revelan un no menos obsesivo interés por la espiritualidad femenina, con la cual se hallaban también fascinados: se trata pues de dos caras de una misma construcción signada por los prejuicios de género; en efecto, la brujería y la santidad constituían las dos marcas de caracterización de la mujer en el período, y estas se retroalimentaban. Más aun, este prisma de análisis resulta de interés ante la evidente contigüidad, casi diría imbricación, entre los capítulos que relatan el maleficio de la hechicera que enfermó a la protagonista y la consecuente e inmediata decisión por parte de Auristela de consagrar su vida a la espiritualidad y el servicio a Dios; todo ello es argumentado por la protagonista en un parlamento saturado de una retórica espiritual lexicalizada. ¿Se trata de un guiño cervantino para cuestionar la percepción dicotómica de la mujer bruja/mujer santa en la que quedaba atrapado el sujeto femenino? No descartaría esta hipótesis.

¹⁶ Si bien la hechicería judía parece tener una base testimonial endeble en el contexto italiano, en cambio sí es comprobable el interés de los médicos judíos italianos del período por las enfermedades y pasiones amorosas; entre ellos el más conocido es sin duda Amatus Lusitanus, pero también destacan Philotei Eliani Montalto, o Jacob Zaharon. Sus tratados datan de los años de prohibición del ejercicio de la medicina en pacientes cristianos por parte de judíos (1556 a 1659) como también la prohibición reiterada y terminante de preparar mezclas medicinales que fueran aplicadas a cristianos (todo ello consignado en las sucesivas bulas papales a partir de 1555 hasta las primeras décadas del siglo xvii). El episodio de la judía en el *Persiles* contradice abiertamente esta realidad histórica.

Julia ejemplifica acabadamente el poder de la medicina marginal, requerida por los cristianos a pesar de las muchas prohibiciones papales. Su acción causa la enfermedad de Auristela y casi su muerte. Y en lo que a la actividad hechicera propiamente dicha respecta, es dable afirmar que presenta una de sus manifestaciones más complejas, ya que la hechicera judía parece no haber tenido contacto ni haber visto a su víctima, Auristela, y los objetivos le son indicados por su esposo, Zabulón. Ello no incide negativamente sobre el éxito de su misión, al contrario: sus poderes comienzan a obrar ya al día siguiente. La falta de precisión acerca del modo de contacto y los métodos utilizados por la judía resulta llamativa, otorgándole así un mayor misterio a su accionar. Constituye esta una diferencia fundamental respecto de su doble especular, la mujer protestante de la corte de la reina Isabel en *La española inglesa*, que expresamente utiliza venenos para despojar a la protagonista de su belleza, debiendo declarar finalmente cuáles habían sido dichas sustancias, a fin de poder suministrársele un antídoto a la convaleciente.

En efecto, el método empleado por Julia para el hechizo queda como blanco textual sin resolución: ¿se trata de un caso de maleficio o hechizo de odio, como sugiere Cruz Casado, con trazos de intervención demoníaca, tal como se deduce de este poder «a distancia»¹⁷? ¿Es el suyo un caso de ojeamiento o mal de ojo, práctica que fue atribuida a los judíos y judeo-conversos a fin de dañar a los cristianos? La enfermedad de Auristela, sus síntomas, podrían corresponder a este tipo de maleficio (la enfermedad de origen desconocido y el agotamiento físico). Sin embargo, su misteriosa curación, sin que medie por parte de la judía ningún contacto físico, como lo exigían las prácticas que quitaban el mal de ojo (por ejemplo, lavar la cara con agua y sal, recitar Salmos, todas prácticas que normalmente realizaba un rabino o desojador) sugieren que no era ese el caso. La capacidad y poder que se le otorga a la hechicera judía resultan pues incommensurables: esta hace y deshace el mal que pesa sobre la vida de los héroes¹⁸.

¹⁷ Cruz Casado, 1992.

¹⁸ Importa recordar un dato esencial que el texto destaca: que tanto la judía como su marido actúan al servicio de la cortesana cristiana, y los perversos designios son digitados por ella, y no por los judíos, meros intermediarios que actúan bajo explícita amenaza, hecho que el narrador, aun cubriéndolo de la necesaria pátina reprobatoria, no deja de destacar: «No solamente Hipólita satisfizo a Zabulón, sino amenazóle» (*Persiles*, IV, 8, p. 691).

Asimismo, tal como lo afirma Michael Gordon, su condición de hábil hechicera constituye un medio efectivo y necesario para dar fin a los requerimientos amorosos del duque de Nemurs y de Arnaldo¹⁹. La motivación para la cadena accional es aquí determinante, como también lo será para la configuración del episodio protagonizado por Hipólita. En efecto, la enfermedad de Auristela será el resorte principal para que los dos amenazadores pretendientes de la joven desistan de sus intentos y así la acción quede despejada en pos del esperado final feliz —la boda—, que clausurará el largo periplo de Periandro y Auristela y la trama de la novela. Más aún, la enfermedad de Auristela provocada por la hechicera judía constituye la última de las muchas pruebas por las que atraviesa el amor de Periandro, aquella que demuestra que no era la belleza de Auristela sino un sentimiento espiritual el que sostenía su amor por ella.

El hechizo de la judía es tan contundente que logra el efecto contrario al deseado por Hipólita, llevándola a renunciar a sus propósitos: «acudió a la judía a pedirle que templase el rigor de los hechizos que consumían a Auristela, o los quitase del todo»²⁰. Ante este pedido, y nuevamente haciendo gala de un poder sorprendente y efectivo, Julia anula el hechizo, devolviendo la vida a Auristela y, por ende, a Periandro.

Detengámonos en este momento del relato, el cual constituye uno de los pasajes más enigmáticos del episodio y, a mi juicio, de la obra en su totalidad. Se trata de la justificación de un titubeante narrador (¿ironista, ingenuo, consciente auto-censor?), quien tras relatar que Hipólita solicita a la hechicera judía que deshaga el maleficio, declara sin dejar lugar a dudas, que: «Hízolo así la judía», es decir, que fue su acción, por medios que el texto llamativamente escatima, dejando así, a través de este blanco, una nueva confirmación del poder misterioso e ilimitado de la hechicera²¹. No obstante, este mismo narrador se apura en desdecirse de inmediato, al parecer, atemorizado de su anterior certeza, y afirma:

¹⁹ Gordon, 2011. Ver Fine, 2015.

²⁰ *Persiles*, IV, 10, p. 702.

²¹ Estimo posible decodificar una marcada intencionalidad irónica en las palabras del narrador como también en las agradecidas de Auristela al reponerse «dando gracias al cielo por la merced y regalos que le iba haciendo, así en la enfermedad como en la salud». ¿El cielo o la judía? La ambigüedad del pasaje es significativa. La poderosa acción curativa y salvadora de la judía, a pesar de la reticente justificación del narrador, no deja de asombrar, llegando a invertir el bíblico decir: «Dios que da la lлага da la medicina».

como si estuviera en su mano la salud o la enfermedad ajena, o como si no dependieran todos los males que llaman de pena de la voluntad de Dios, como no dependen los males de culpa; pero Dios, obligándole (si así se puede decir), por nuestros mismos pecados, para castigo dellos permite que pueda quitar la salud ajena esta que llaman hechicería, con que lo hacen las hechiceras. Sin duda ha él permitido, usando mezclas y venenos que con tiempo limitado quitan la vida a la persona que quiere, sin que tenga remedio de escusar este peligro porque le ignora, y no se sabe de dónde procede la causa de tan mortal efeto; así que, para guarecer destes males, la gran misericordia de Dios ha de ser la maestra, la que ha de aplicar la medicina²².

El análisis pormenorizado de este pasaje revela una cadena secuencial de contradicciones harto llamativa, tanto de orden lógico, como argumental y aun teológico. Varios de los anotadores de la novela se han sentido impotentes frente a su ambigüedad paradójica. Así lo consigna, por ejemplo, Suárez Figaredo, afirmando que se trata de un fragmento confuso probablemente debido a los «retoques de su autor»²³. Ciertamente, se constata la confusión del narrador ante aquello que se ha apurado en afirmar (y que el autor, Cervantes, bien habría podido corregir) —el poder de la judía para revertir el mal causado a Auristela—, que inmediatamente debe negar, atribuyéndolo a la voluntad divina. Como ocurre en el caso de Cipión, en el *Coloquio de los perros*, quien tras el relato de la Cañizares, apura un contra-ataque retórico a fin de anular lo relatado por la bruja, ansioso por preservar el dogma tridentino, nuestra voz narrativa, aquella que ya se ha revelado como indecisa y poseedora de una confiabilidad cuestionable, parece espantarse de su propia argumentación y se enreda en una justificación pseudo-teológica sembrada de aporías: ¿acaso este mismo narrador no nos relató pocas páginas antes que la enfermedad de Auristela fue causada por el hechizo de Julia? Y asimismo, ¿cuáles fueron los pecados de la heroína que la voluntad divina castiga, causándole la enfermedad? ¿Y de qué venenos y mezclas nunca mencionados se trata, de cuyo empleo el narrador en una elipsis sintáctica difícil de explicar, coloca a Dios como sujeto-agente? ¿Qué significa «quitar la vida por tiempo limitado» sino es entendido como un milagro de resurrección? ¿Y para tal milagro elige como instrumento a una hechicera y aun judía? Y si los males fueron causados por su voluntad o permiso, ¿cuál es el sentido del pronunciamiento que sos-

²² *Persiles*, IV, 10, p. 703.

²³ Suárez Figaredo, 2006.

tiene que es su misericordia la que guarece de ellos? Los interrogantes que suscita este pasaje son múltiples y no tienen resolución. A los efectos de nuestro análisis baste comprobar sus efectos desestabilizadores, no solo en relación al posicionamiento adoptado ante la hechicería, sino también respecto a la representación de la bruja-hechicera judía de Roma.

Michel Moner ha señalado que la difícil decodificación de la novela póstuma cervantina exige una labor lectora capaz de poner su atención en «lo que sobra y lo que falta»²⁴. Ciertamente, en el episodio del hechizo y enfermedad de Auristela en Roma es mucho lo que falta —por ejemplo, la determinación de los medios empleados por Julia para enfermarla y curarla o la determinación de su acción como hechizo o brujería—, como también es mucho lo que sobra, tal como lo ilustra la muy confusa apología de la voz narrativa ante la curación inmediata de Auristela. Estos mismos blancos y excesos son identificables en los episodios de la hechicera (¿o bruja?), también romana, la que salva a Rutilio de la cárcel y cuya acción y transfiguración, tras metamorfosearse en mujer-lobo, tampoco encuentran una explicación convincente; y aun los encontraremos en el caso de la hechicera morisca Cenotia, versión femenina de un Ricote que pena por la patria que reclama como suya y cuyo periplo personal no puede sino ser provocador de cierta empatía por parte de los receptores.

En su representación de los personajes hechiceriles emergentes de la visión estereotipada relativa al género y a menudo a la etnia, Cervantes disemina siempre lo que la semiótica narrativa designa como suplementos (*left-overs*) capaces de cuestionar o al menos desestabilizar el estereotipo social estigmatizado y defendido por la *doxa*. Se trata de una transgresión de la figura, un exceso deformante que en el arte visual manierista se manifiesta en técnicas tales como la *serpentinata* o la *anamorfosis*, entre otras, las que invitan a un cambio de perspectiva y a un rol activo del receptor.

En el horizonte de una misoginia normativa para la época según la cual la mujer sería la generadora de una violencia vengativa y aun lujuriosa, foco de males para la sociedad, las mujeres judías, encarnarían en la España aurisecular un peligro social mayor, poseedoras de los rasgos estereotípicos de su raza —la avaricia y la traición—, a los que se sumaba el poder mágico, sobrenatural, para ejercer la venganza, la destrucción, el caos social. A mi juicio, Cervantes ironiza una vez más las percepcio-

²⁴ Moner, 2011, pp. 119-123.

nes estereotípicas, esta vez de un grupo minoritario étnico-religioso y, dentro de él, de sus márgenes relativos al género, y ello, en la Roma sacra y papal del *Persiles*, en la que la mujer judía tendrá el rol central de poderosa generadora del desenlace y participe de la restauración del orden en la obra cervantina estimada como la más conservadora de los ideales católicos post-tridentinos.

En efecto, según lo visto hasta aquí, la representación de las brujas/hechiceras en el *Persiles* respondería a la estética cervantina que he identificado en trabajos anteriores como poética del cruce²⁵. Se trata de una estética de transición desde un tipo de organización semántico-simbólico-cultural a otro tipo de organización, que encuentra su más perfecta expresión en la visión de mundo y la concepción estética manieristas, en las cuales se re-significan los modelos de mundo, en el marco de la crisis epistemológica que tiene lugar en el pasaje del siglo XVI al XVII. Así, las hechiceras se insinúan como agentes de prácticas demoníacas lindantes con la brujería; los hechizos son provocados por métodos inciertos, cuya materialidad nunca termina de definirse; el poder de los agentes del mal es ya divino, ya humano e incluso prerrogativa de los márgenes y minorías despreciadas; y la hechicería/brujería mediterránea es la que emana al temido norte y no a la inversa, como hubiera podido suponerse. Tal vez el misterio y aun el milagro, parece decirnos Cervantes, no reside en el poder de estas ambiguas hechiceras sino en la capacidad lectora de identificar gozosamente las contradicciones y habitar en ellas sin temor. Puesto que las brujas no existen, pero que las hay las hay.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, «Europa como bárbaro Nuevo Mundo en la novela épica de Cervantes», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. 2, pp. 1123-1138.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Enrique Suárez Figaredo, 2006, disponible en <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_Persiles.pdf>.

²⁵ Fine, 2007.

- CRUZ CASADO, Antonio, «Auristela hechizada: un caso de “maleficia” en el *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 91-104.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José-Ignacio, y Luisa-Fernanda Aguirre de Cárcer, «Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca y judía en el *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 33-62.
- FINE, Ruth, «La figura del cruce en el *Quijote*: posible cifra de un manierismo literario», en *Por sendas del «Quijote» innumerable*, ed. Carlos Romero, Madrid, Visor Libros, 2007, pp. 33-56.
- FINE, Ruth, «En torno a la representación de la mujer judía en la obra de Cervantes en el contexto de la literatura del Siglo de Oro español», *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, pp. 33-46.
- FOA, Anna, «Stregoneria ed espulsione degli ebrei: Spunti ed appunti per una ricerca», en *Ebraismo e cristianesimo in Italia tra '400 e '600: Confronti e convergenze*, ed. Luca Baraldi, Tamar Herzig y Gabriella Zarri, número especial de *Archivio italiano per la storia della pietà*, 25, 2012, pp. 35-53.
- GINZBURG, Carlo, *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- GOLDBERG, Edward, *Jews and Magic in Medici Florence. The Secret World of Benedetto Blanis*, Toronto, Toronto University Press, 2010.
- GORDON, Michael, «Presencia, papel, propósito: los personajes judíos de Cervantes en el *Persiles*», *Iberoamericaglobal*, 4, 1, 2011, pp. 68-75. Disponible en: <<http://www.iberoamericaglobal.org/#!vol4-num1-sep2011/c1g6v>>.
- HAGEN, Rune Blix, «Christmas Witchcraft in 17th-Century Finnmark (Arctic Norway)», en <<http://ansatte.uit.no/rune.hagen/christma.htm>> [consulta: 30-11-2018].
- HERZIG, Tamar, «Witchcraft Prosecutions in Italy», en *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*, ed. Brian P. Levack, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 249-267.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- MAUS DE ROLLEY, Thibaut, «Putting the Devil on the Map: Demonology and Cosmography in the Renaissance», en *Boundaries, Extents and Circulations: Space and Spatiality in Early Modern Natural Philosophy, Studies in History and Philosophy of Science*, ed. Koen Vermeir y Jonathan Regier, Cham, Springer, 2016, pp. 179-207.
- MOLHO, Maurice, «“El sagaz perturbador del género humano”: brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 21-32.

MONER, Michel, «El tema religioso en la narrativa cervantina: posturas ideológicas y estrategias discursivas», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. Carmen Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2011, pp. 119-129.

TRACHTENBERG, Joshua, *Jewish Magic and Superstition. A Study in Folk Religion*, Pennsylvania, University of Pennsylvania, 2004 [1939].



EL SEPTENTRIÓN MARÍTIMO DEL *PERSILES* Y SUS POSIBILIDADES ARTÍSTICAS

Steven Hutchinson
University of Wisconsin-Madison

Si nos situamos en el tiempo de Cervantes estaríamos en un momento histórico en el que los descubrimientos geográficos cambian radicalmente la concepción del espacio y donde la cartografía es una disciplina que pretende fijar en papel los contornos del mundo, pero que paradójicamente se convierte en una ciencia inestable cuyos frutos son variables y, en el mejor de los casos, necesitan corregirse, ajustarse y perfilarse continuamente. En este mundo de paradigmas que no terminan de establecerse, la elección del Septentrión por parte de Cervantes no creo que sea aleatoria. Cervantes elige el Septentrión por lo que es y por lo que no es, porque es una inmensa región documentada desde fuentes muy antiguas que no forma parte del vértigo con respecto a las informaciones del Nuevo Mundo y otros territorios recién explorados. El conocimiento del Septentrión, por lo tanto, pertenece a un cuerpo de saberes sancionado por una tradición cimentada en el tiempo. Por otra parte, son saberes llenos de vacíos no solo cartográficos o limitados al ámbito geográfico, geografía que se dibuja tentativamente como una tierra llena de enigmas sobre su naturaleza y sus habitantes. El Septentrión es una suma de tierras cuya existencia está tan bien anclada en la conciencia geográfica europea que pertenece a la categoría de aquellas realidades que por ser incuestionables pasan a estar en un estado de pre-

sencia casi invisible. Solo así se explica la poca urgencia por explorar las inconsistencias, lagunas, falta de datos, incongruencias y misterios que forman el corpus de saberes sobre estas tierras ignotas. En las fuentes sobre el Septentrión, en suma, con frecuencia se sustituirá el conocimiento de lo cotidiano por la leyenda, la cual alcanza estatuto de realidad sin que a nadie parezca importarle gran cosa. Esta tierra que existe y no existe, que ha estado siempre allí y que pocos conocen, que es generadora de anécdotas, noticias maravillosas y curiosidades y que se resiste a ser sometida a una mirada empírica que desentrañe sus misterios, es el espacio perfecto para el proyecto literario que Cervantes quiso llevar a cabo con su última gran obra, el *Persiles*.

Este regreso al *Persiles* ha supuesto para mí volver a estudiar la *Historia de las gentes del Septentrión* de Olao Magno y la cartografía del Septentrión, en relación con algunos aspectos de la poética del *Persiles*. Como bien se sabe, el siglo xvi es una época en la que se produce una explosión sin precedentes de información sobre pueblos y lugares anteriormente desconocidos por Europa: incluyendo el Caribe, México, Perú, y otras muchas partes de América; Filipinas, Japón, China, la India, entre otras partes de Asia; el Magreb, «Etiopía» y algunas de las costas africanas, aunque muy poco de las enormes regiones interiores. Aparecen mapas del mundo, de todos los continentes, mares e islas. Pero incluso Europa tenía sus tierras y aguas relativamente incógnitas, un vacío que Olof Månsson (Olaus Magnus) se propuso llenar no solo con su llamada Carta Marina (denominada posteriormente Carta Gótica) acompañada de unas explicaciones en su *Opera breve* también de 1539, sino, principalmente, con su *magnum opus*, la *Historia de las gentes del Septentrión* de 1555, libro sin el cual quizás no tendríamos el *Persiles*, por lo menos de la forma en que lo conocemos. Ambas obras de Olao Magno, si bien no surgieron *ex nihilo*, abrieron un enorme espacio geográfico poblado de gentes que vivían casi en los límites de lo habitable, del *oikumenē*. De dos de las islas más remotas son oriundos los protagonistas de la última novela de Cervantes.

Podríamos especular por qué Cervantes elige este marco geográfico y no otro. ¿Qué le ofrece el Septentrión y qué dificultades supone inventar a protagonistas cuya lengua él mismo desconoce y cuyo *modus vivendi* le es muy ajeno? Suponiendo que quería apropiarse de ciertos aspectos genéricos de la novela griega y al mismo tiempo modificarlos según sus criterios, ¿podrían los protagonistas de semejante novela venir de otra parte del mundo, por ejemplo de Etiopía, que suscitaba tanto in-

terés en tiempos de Cervantes y que le permitiría escribir unas *Etiópicas* modernizadas, o del Magreb, o de Inglaterra, o del Caribe, para nombrar solo algunas de las muchas posibilidades? Desde luego, el *Persiles* mismo justifica abundantemente la decisión que ha tomado, proporcionando todo tipo de motivos que apoyan dicha elección: el itinerario desde la Isla Bárbara hasta Roma, pasando por conocidas rutas desde Lisboa, es muy sugerente y le ofrece al autor distintos recursos narrativos. Aquellas islas de Tile y Frislanda están en los márgenes de Europa y del catolicismo, de modo que todo se enlaza sin demasiada alteridad o fisura (v.g., no se complica con cuestiones de raza: todos son ‘europeos’). Y por añadidura, la gente septentrional, según Olao Magno, es extraordinariamente hermosa y rubia, de manera que los protagonistas y sus compañeros puedan suscitar *admiratio* allá por donde vayan. En definitiva, esta elección cervantina es más que coherente con el planteamiento poético de la obra.

Las obras de Olao Magno no eran, por supuesto, la única base de información sobre el Septentrión, pero sí la principal. Como todos sabemos, muchísimos detalles del *Persiles*, y hasta episodios enteros, conectan de alguna manera con la *Historia de las gentes septentrionales*, y la ambientación espacial en general debe mucho a esta obra y a la Carta Marina, y quizás a otras cartas marinas de la época. El texto cervantino también se apoya en un tratado sobre el Septentrión en el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, un gran entusiasta de la *Historia* de Olao Magno. Convendría en este contexto recordar que *Don Olivante de Laura*, un libro de caballerías del mismo Torquemada, es condenado al fuego por el cura en el escrutinio de libros del *Quijote*. Dice el cura: «El autor de ese libro [...] fue el mismo que compuso el *Jardín de flores*, y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero o, por decir mejor, menos mentiroso; solo sé decir que este irá al corral, por disparatado y arrogante»¹. Entre otros muchos indicios, sabiendo como sabemos que el *Jardín* es una fuente del *Persiles*, queda más que clara la distancia crítica que separa al propio Cervantes de su personaje, el cura, un clérigo de pueblo con pretensiones de crítico literario cuyos criterios poéticos no van mucho más allá de una versión trillada y sobresimplificada del neoristolismo en boga en la época, muy lejos de la concepción cervantina de la literatura mucho más arriesgada y experimental².

¹ *Quijote*, I, 6, p. 199.

² Alcalá-Galán, 2009, pp. 168-169.

Creo que, en el gran compendio de valiosos conocimientos, la *Historia de las gentes septentrionales*, también se incluye, quizás muy a gusto del propio Cervantes, una buena cantidad de sabrosas mentiras que el exiliado sueco Oloa Magno, obispo fantasma de Upsala, transmite sin malicia desde las tradiciones orales y escritas. En el libro II (de los XXII que hay), nos habla de una raza pequeña pero robusta de caballos en una isla muy conocida de Suecia: «Esta clase de caballos se alimentan, cuando es preciso, de peces tostados al sol y de leños de abeto: beben cerveza y vino hasta embriagarse, como se mostrará cuando hablemos de los alces»³. Este nativo de Suecia afirma que la vida es muy larga en todo el Septentrión: «La edad de los hombres allí mismo en las naciones frías abarca una vida que se extiende a ciento sesenta años y más, incluso en Anglia y Escocia, donde por cierto el venerable obispo David vivió más de ciento ochenta años». El libro V, «De los gigantes del Septentrión», no duda de nada de lo que cuenta, e incluso señala las peñas encima de los montes como evidencia de la obvia existencia de los gigantes, que han erigido sus fortificaciones (si no, ¿cómo se explica que estén allí las peñas?). Lo que sigue en este libro es una fascinante serie de relatos sobre los gigantes, enfocándose particularmente en las hazañas sobre-humanas de Estarkatero, héroe de evidente tradición folclórica. El libro XXI, «De los peces monstruosos», probablemente el más famoso de la obra, abunda en descripciones de lo más pintoresco. Ya en el prefacio de él se declara:

En el mar hay también bestias que imitan la figura del hombre, lúgubre en su canto, como las Nereidas. Igualmente, hombres marinos, de absoluta semejanza en todo el cuerpo, que en las temporadas nocturnas aparecen subiendo a los navíos; se ha constatado que las partes [del barco] que ocupan se cargan excesivamente, de modo que, si permanecen largo tiempo, las propias naves llegan a hundirse. Y, basándome en la sincera afirmación de los pescadores noruegos, añado aún más: si capturados estos seres no son abandonados allí mismo, se levanta una tempestad tan violenta con el llanto de esta especie de hombres, y de algunos otros monstruos, que el cielo parece desprenderse⁴.

³ Todas las referencias, así como la numeración de capítulos vienen de Oloa Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, trad. y ed. Terán Fierro, II, 21, p. 113.

⁴ *Historia*, XXI, prefacio, p. 522.

No menos grato es el capítulo titulado «De la vaca, becerro, caballo, liebre y ratón marino» donde, por ejemplo, dice de la vaca: «La vaca marina es un monstruo grande, robusto, iracundo y dañino, que engendra una cría semejante a ella, pero no más de dos [...]. Este animal, a veces, llega a vivir como ciento treinta años, como se ha comprobado por la amputación de su cola»⁵. Es, por supuesto, en este libro donde tenemos descripciones de la serpiente de Noruega (que evidentemente inspira el episodio de los peces «náufragos» en la larga narración de Periandro), además del monstruo llamado Fiséter, el que desde la antigüedad (como dice Diodoro Sículo, mencionado por Isabel Lozano⁶) ha sido ahuyentado mediante sonidos estridentes, lo que en Olao Magno sufre una variación ligera al sostener que el remedio es tocar «la tuba militar, por su sonido áspero y agudo, que no puede soportar»⁷. Por su parte, el *Persiles* no se permite el lujo de bromear sobre estas cosas: el pez «náufrago» es más que una amenaza que engulle a un marinero y es capaz de hundir el barco, siendo ahuyentado por el *sonido* de la artillería.

Pero lo que más parece necesitar el autor del *Persiles* es un mar lleno de islas poco o nada conocidas, y Olao Magno, entre otros, termina siendo la inspiración más adecuada al respecto. Cuando leemos el *Persiles* tenemos la sensación, creo, de que es un mar de islas en el que se pasa fácilmente de una a otra. Consideremos algunos mapas, empezando con la Carta Marina de 1539:

⁵ *Historia*, XXI, 26, p. 554.

⁶ Lozano-Renieblas, 1998, p. 158, nota.

⁷ *Historia*, XXI, 6, p. 531.



Olaus Magnus, *Carta marina*, 1539. Fuente:
 <https://it.wikipedia.org/wiki/Carta_marina>

Islandia está muy cerca de Noruega, al norte de Escocia, y abundan islas en el triángulo formado con el norte de Escocia: las Hébridas, las Orcadas, las Shetland, las Feroe, y Tile. Y, además, hay infinitas islas en la costa noruega, como señala el propio Olao Magno en su *Historia*. Siguiendo un esquema así, parece que no faltarán islas para una novela como el *Persiles*. Este diseño se parece bastante a otros mapas de la época. El sevillano Alonso de Santa Cruz, en su *Islario general de todas las islas del mundo* (y de otras muchas más, como diría Quevedo), de 1560, parece seguirle muy de cerca, con los mismos grupos de islas, incluida la imaginaria Tile, pero colocando Islandia más hacia el noroeste.



Carta Marina, detalle. Fuente:

<https://it.wikipedia.org/wiki/Carta_marina>

Por cierto, el propio Olao Magno evidentemente cambia de idea sobre Tile/Tule, porque en su *Historia*, publicada 16 años después de la Carta Marina, Tile/Tule ya coincide con Islandia, sin tener existencia propia. La descripción de Islandia empieza así:

La tierra de Islandia está situada debajo del polo Ártico, expuesta principalmente al viento cierzo, y cercana al mar Glacial, por esto merece denominarse Tierra glacial, o finalmente Tule, la isla celebrada por todos los antepasados cuyos pobladores son considerados por Saxo Sialándico como los más frugales, bastante cristianos en cuanto a religión, poseedores de escritura propia y de una historia de magníficas gestas. Todavía hoy redactan las hazañas de su tiempo: que celebran con cánticos y ritmos, y esculpen en promontorios y peñascos⁸.

Menciono esto porque, a pesar de los debates críticos sobre este asunto en el *Persiles*, se ve claramente cómo Antonio de Torquemada sigue la misma línea y también que el personaje Serafido en el *Persiles* declara exactamente lo mismo. Dentro de la ficción, Periandro-Persiles es

⁸ *Historia*, II, 3, p. 87.

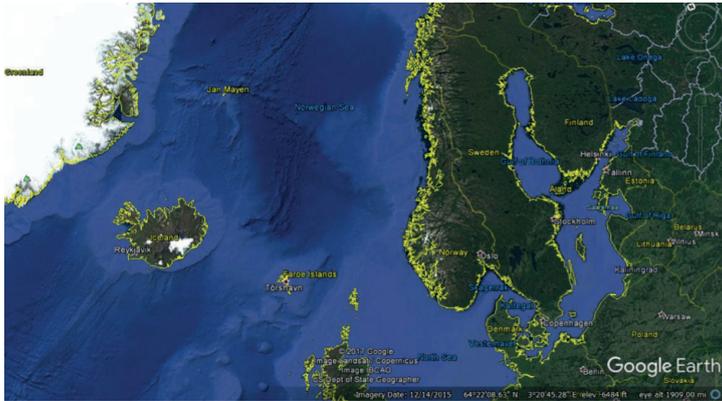
de Tile, «que agora vulgarmente se llama Islanda», lo cual no es ninguna inexactitud cervantina, y no se trataría de una ambivalencia. La *Historia de las gentes septentrionales* de 1555 parece estar más al día que la *Carta Marina* de 16 años antes, y Tile/Tule como isla aparte irá desapareciendo de los mapas de la época.



Abraham Ortelius, mappamundi 1570, detalle. Fuente:

<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/OrteliusWorldMap1570.jpg>>

Abraham Ortelius en su mappamundi de 1570 también coloca allí un generoso número de islas muy ampliadas donde no figura Tile/Tule, pero sí la ficticia Frislanda, que será lugar de origen de Auristela-Sigismunda. Sabido es que esta ficción tiene su propia historia, y Cervantes no tenía por qué dudar de su existencia, aunque, presumiblemente, no le importaría si supiera que no debía estar en el mapa. Su ubicación dentro de la geografía del *Persiles* sigue siendo muy imprecisa.



Este mar con sus islas tiene un aspecto enteramente diferente desde la despiadada objetividad de Google. Ya han desaparecido los monstruos marinos y las islas imaginadas de los viajeros y cartógrafos, y se han reducido a su tamaño proporcional los conjuntos de islas como las Hébridas, Orcadas, Shetland y Feroe. Semejante imagen podría disuadir a cualquier novelista que quisiera ubicar su narrativa aquí.



Mapa portuario de Waghenar.

Fuente: <<https://www.raremaps.com/gallery/detail/33709dc/universe-europe-maritime-eiusque-navigationis-descriptio-g-waghenar>>

Sin embargo, existían mapas muy fidedignos, como el del holandés Lucas Janszoon Waghenaer de 1583, que enseñan lo mismo y, aunque ofuscan el espacio literario del *Persiles*, nos permiten trazar con facilidad un itinerario desde el Septentrión hasta Lisboa y desde allí a Roma.

Tan importante como la abundancia de islas en el *Persiles* es su diversidad, y en esto Cervantes se desvía enteramente de Olao Magno. El autor sueco recuerda que Plinio llama todo el Septentrión «Otro Orbe»⁹, y en efecto, según este texto, parece haber bastante homogeneidad en ese orbe con respecto a culturas, creencias, modos de vida, etc. Desde luego, se producen conflictos y guerras entre distintas regiones o reinos, hay cinco grupos de lenguas principales en el Septentrión, hay variaciones de costumbres y prácticas de una parte a otra, pero en última instancia todas las gentes septentrionales pertenecen al *mismo* mundo.

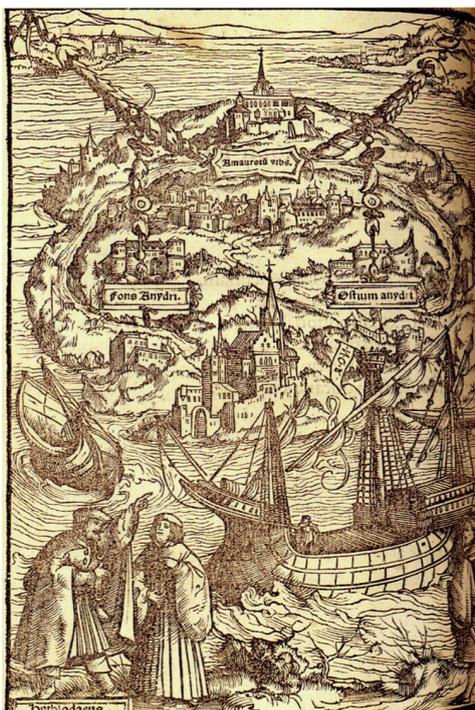
Cabe añadir que, aunque el Septentrión se extiende más o menos desde Groenlandia e Islandia hasta Moscovia, Olao Magno en su *Historia* se enfoca casi exclusivamente en la parte continental. Dedicar solo una página de esta extensa obra a Islandia, y poco más al resto del Septentrión marítimo. Incluso los monstruos marinos se asocian más que nada con la costa noruega y sus infinitas islas. El Septentrión cervantino, en cambio, es la otra mitad, la insular y marítima. Cuando Cervantes se vale de detalles concretos de la *Historia* de Olao Magno, los suele transferir desde el ambiente continental a alguna de sus islas. Así, por ejemplo, el curioso sistema de la elección del rey, que Olao ubica en su Suecia natal, se transfiere a la isla de Policarpo.

Cervantes se beneficia no solo de la abundante información que proporciona Olao Magno sobre el Septentrión continental sino también de la *escasez* de información sobre el Septentrión marítimo. Olao y los otros autores le dejan al novelista un lienzo inscrito con esbozos de islas, pero casi vacío de contenido específico y de nombres, lo cual le permite inventar según sus criterios poéticos, con un mínimo de interferencia, toda una serie de islas desde la Isla Bárbara hasta la de las Ermitas, incluyendo la isla del sueño de Periandro y muchas más, todas radicalmente diferentes las unas de las otras. Si bien el Septentrión marítimo del *Persiles* constituye un enorme y variable cronotopo —de acuerdo con ese perspicaz concepto bajtiniano que insiste en la inseparabilidad del tiempo y el espacio literario y experiencial—, también admite variantes, lo que podríamos llamar, siguiendo a Foucault, hete-

⁹ *Historia*, IV, 4, p. 169.

rotopías. Cada isla será una especie de *heterocronotopía* imaginaria que favorece que las cosas ocurran según ciertos principios establecidos en cada caso por el novelista.

Es curioso, de hecho, que Cervantes utilice tan poco la conocida geografía marítima del Septentrión. Mientras que podría haber orientado más específicamente a sus lectores al valerse de los conocidos nombres de islas grandes o grupos de islas, la gran mayoría de sus islas en cambio no están en el mapa como tal, y solo las conocemos a través de lo que el autor ha colocado allí, v.g., bárbaros, lobos, nieve, el reino de Policarpo, etc. Así el Septentrión marítimo sirve de marco para viajes en una borrosa cartografía de islas que toman su nombre y carácter por lo que ofrece la narración. Y cada isla tiene un carácter único a la vez que es accesible desde fuera, abierta al comercio, al peligro, a la violencia, a visitas de viajeros... La insularidad de estos mares glaciales consiste en estas vulnerables heterotopías y en las pequeñas comunidades de personajes encerradas en barcos también vulnerables mientras van de isla en isla.



Grabado de Ambrosius Holbein. Utopía.

Fuente: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Utopia_\(book\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Utopia_(book))>

Cervantes, en fin, depende de esa inconsistencia de las fuentes y de ese mapa topográficamente vago que le dejará ir llenándolo con «apacibilidad de estilo», «ingeniosa invención» y «escritura desatada», para citar algunas de las expresiones puestas en boca del canónigo del *Quijote*. En esto se encuentra en la línea de su profundamente admirado Luciano de Samósata, quien hace precisamente eso en su caprichosa *Historia verdadera*, que narra un viaje a tantos mundos. Lucianescos hasta la médula serán, sin duda, Moro, Rabelais, Shakespeare, y el mismo Cervantes. Tomás Moro se imagina así su *Utopía* —su *no-lugar*—, Rabelais narra el viaje fantástico de isla en isla hacia el oráculo de la Divina Botella, Shakespeare se inventa en *La tempestad* una isla mágica y quasi-caribeña en medio del Mediterráneo. Por último, Cervantes, no menos lucianesco que los otros, hace lo mismo en el Septentrión marítimo, y en la ideación de sus islas maneja, como sabemos, una gran variedad de fuentes, no solo las que se relacionan con el Septentrión sino también las americanas, las clásicas y otras muchas, todas en función de sus intuiciones artísticas e ideológicas. La ventaja que tiene un lugar inexistente es que se puede llenar de ideas e imágenes importadas de todo el universo del escritor, incluida por supuesto su propia imaginación. Según el caso, los procesos creativos incluyen proyecciones, exteriorizaciones, transferencias, hiperbolizaciones, enrarecimientos, y quién sabe qué más en la concreción de estas islas y los hilos narrativos que pasan por ellas. Además, Cervantes utiliza el recurso de mandar al Septentrión a personajes de numerosos países ajenos a ese espacio, desde ‘este’ orbe, empezando por el español Antonio, que por su bárbara conducta ha acabado en la Isla Bárbara donde la cariñosa Ricla le acoge. En fin, el novelista consigue que esos pasajes por los mares septentrionales se enlacen con el cronotopo radicalmente diferente del viaje terrestre por tierras meridionales muy conocidas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, 2.^a ed., Barcelona, Crítica, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 2002.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, Salamanca, SEMYR, 2014.
- MIEKKAVAARA, Leena, «Unknown Europe: The Mapping of the Northern Countries by Olaus Magnus in 1539», *Belgeo (Belgian Journal of Geography)*, 3-4, 2008, s. p. Disponible en: <<https://belgeo.revues.org/7677>>.
- OLAO MAGNO, *Historia de las gentes septentrionales*, trad. y ed. J. Daniel Terán Fierro, Madrid, Editorial Tecnos, 1989.
- OLAUS MAGNUS, *Carta marina et Descriptio septemtrionalium terrarum*, Venecia, Hieronymo Quirino, 1539.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982.



HERMENÉUTICA, ALEGORÍA Y ANAGOGÍA
EN *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA*

Isabel Lozano-Renieblas
Dartmouth College

—Cuando yo uso una palabra —dijo Humpty-Dumpty con un tono burlón— significa precisamente lo que yo decido que signifique: ni más ni menos.
—El problema es —dijo Alicia— si usted puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
—El problema es —dijo Humpty-Dumpty— saber quién es el que manda. Eso es todo.
(*Alicia a través del espejo*, Lewis Carroll)

Las palabras de Humpty Dumpty expresan con inusual precisión una idea extraordinariamente moderna: el gran poder del lector de nuestro tiempo. Cómo explicar, de otro modo, que una obra como el *Persiles*, que representaba hasta hace poco, y todavía hoy, los valores de la ortodoxia católica, haya pasado a cuestionar el paradigma de pensamiento de toda una época. Haya pasado de ser obra olvidada, cuadro cubierto de polvo y telarañas que pedía a gritos restauración, como quería Azorín, a conectar con el pensamiento de nuestro tiempo. Para decirlo con palabras de Borges «¿cómo explicar esta discordia sin recurrir a una petición de principio sobre gustos que cambian?»¹. Cambio de gusto ha habido,

¹ Borges, *Otras inquisiciones*, p. 337.

desde luego, en la comprensión del arte y la literatura. Pero también ha habido un cambio de gusto en la manera de leer e interpretar la literatura que se distancia del *sensus litteralis* de los antiguos, procurando trascenderlo en varias direcciones. El centro de gravedad se ha desplazado en la modernidad del autor al lector, para acomodar el texto a sus necesidades y hacer decir a las palabras, como quiere Humpty-Dumpty, lo que se le antoje. Me apoyaré en este último aspecto porque nos permite explicar la envergadura del viraje que ha sufrido la valoración del *Persiles*. Comprender este cambio me ha llevado a preguntarme por el papel que ha jugado la alegoría en todo el proceso de rehabilitación del *Persiles*. Porque, mientras las lecturas alegóricas del *Quijote* no pervivieron mucho más allá del siglo XIX, a lo sumo la primera década del XX, salvo raras excepciones, en el caso del *Persiles* han tenido una continuidad y vigencia hasta hoy que me parece singular. Mi propósito en esta ocasión es profundizar en el papel que juega la interpretación alegórica, cómo afecta al crecimiento de una obra y por qué se instala en el dominio crítico la necesidad de recurrir a esta práctica de lectura. Pero revisemos, primero, dónde hincan sus raíces y cómo se ha ido configurando históricamente la lectura alegórica de la novela de aventuras.

ALEGORÍA Y NOVELA DE AVENTURAS EN LA ANTIGÜEDAD

La interpretación alegórica de la novela de aventuras no es una característica del género *per se*. A la Antigüedad no le preocupó demasiado la alegoría aplicada a la literatura. De hecho, el término alegoría tiene una aparición tardía y no anterior al siglo I. Etimológicamente viene de *állos* (otro) y de *agoreúein* (hablar en el ágora), con anterioridad se utilizaba *hypónoia* (que significaba ‘sentido subyacente’). La acepción más común en el mundo antiguo viene de la retórica. Para Cicerón se trata de una figura «que no consiste en una sola metáfora, sino que se articula en muchas seguidas, de modo que se dice una cosa y ha de entenderse otra distinta»². Quintiliano, bastante más preciso en su formulación, la define como una serie ininterrumpida de metáforas o, lo que viene a ser lo mismo, un tropo continuado: «La *alegoría*, que en latín se denomina *inversio*, pone ante nuestros ojos una cosa en las palabras y otra en su sen-

² La traducción es de José Javier Iso, Cicerón, *Sobre el orador* III, 41, 166. «Modus autem nullus est florentior in singulis verbis neque qui plus luminis adferat orationi; nam illud, quod ex hoc genere profluit non est in uno verbo translato, sed ex pluribus continuatis conectitur, ut aliud dicatur, aliud intellegendum sit» (*De oratore* III, 41).

tido, o también a veces el sentido contrario. La primera forma se hace ordinariamente por medio de una serie no interrumpida de metáforas»³. Las primeras lecturas alegóricas en el mundo antiguo están ligadas a la defensa de la poesía homérica que llevaron a cabo, primero, Teágenes de Regio (siglo VI a C.) y, más tarde, Anaxágoras (siglo VI). Sin embargo, en ese momento la alegoría todavía no se había consolidado como un modo de lectura ni como método de interpretación, pero estaba llamada a ser, como escribió Atkins «una fructífera fuente de error para los tiempos venideros»⁴.

En la Antigüedad las novelas griegas no se leyeron como alegorías, ni mucho menos fueron consideradas relatos edificantes. Algunos ejemplos nos servirán para ilustrar este punto. Sabido es que la novela de la Antigüedad no acuñó un término específico para designar este tipo de composiciones, solían referirse a ellas como *erotikón diegésomai* o *erotikón diegema* ya en la época bizantina. Caritón de Afrodiasias empieza su novela *Quéreas y Calíroo* diciendo que va a narrar un *pathos erotikón diegésomai*, esto es, una historia de amor⁵. «Protréptico para el amor» llamaba a Aquiles Tacio, autor de *Leucipa y Clitofonte*, un epigrama atribuido a León «el filósofo» (siglo IX) (*Ant. Pal.* IX, 203)⁶. Y es que el ingrediente fundamental de estas narraciones era el componente erótico por encima de cualquier consideración de orden moral. El hecho de que llegaran a prohibirse por el mal ejemplo que daban a los que se ejercitaban en su lectura indica que no se consideraban relatos edificantes. El emperador Juliano dirigió, como pontífice máximo, una carta al primer sacerdote de Asia menor prohibiendo a los ministros del culto la lectura de *erotikáí hypothéseis* o ‘intrigas de amor’. Razones parecidas indujeron a Teodoro Prisciano a recomendar las *Babilónicas* de Jámblico, junto con otros relatos amatorios, como eficaz remedio contra la impotencia, por las pulsiones eróticas que despertaban en sus lectores⁷. Que la lectura de estas novelas no era muy edificante lo muestra el hecho de que, algunos

³ La traducción es de Alfonso Ortega Carmona, Quintiliano, *Sobre la formación del orador* VIII, 6, 44. «Allegoria, quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium, prius fit genus plerumque continuatis translationibus» (*Institutionis oratoriae* VIII, 6, 44).

⁴ La traducción es mía. Ver Atkins, 1934, I, p. 15.

⁵ Ruiz Montero, 2006, p. 22.

⁶ García Gual, 1972, pp. 45-46; para la reproducción del epigrama de la *Antología palatina* ver García Gual, 1991, p. 51.

⁷ Weinreich, 1987, p. 101 y García Gual, 1972, p. 45.

siglos más tarde, Juan Eugénico tuviera que defender la novela de Heliodoro, tanto en el estilo como en el contenido, para disipar cualquier duda potencial derivada de su lectura⁸.

La época bizantina leería de manera diferente las novelas de la segunda sofística. Al componente erótico se añadiría la maestría compositiva. El patriarca Focio (siglo ix) alude al favor que le dispensaron los bizantinos a Heliodoro y Aquiles Tacio, a pesar de que el tono erótico y hasta desenvuelto de algunos pasajes de *Leucipa y Clitofonte* lo llevan a considerarlo inferior a Heliodoro⁹. Las primeras interpretaciones alegóricas de las novelas griegas se escribieron en la parte oriental del imperio romano, donde se había desarrollado una sólida tradición alegórica con la escuela de Alejandría. Parecen estar relacionadas, sobre todo, con la defensa de la ficción poética. No es casualidad que la primera interpretación alegórica de Heliodoro salga de la pluma de un neoplatónico. Uno de los manuscritos conservados de *Las etiópicas* (Marc. gr. 410) incluye un opúsculo alegórico de Felipe Filagato, también conocido como Filippo el Ceramita (siglo xii)¹⁰. En él cuenta las razones que le llevaron a escribirlo. En Reggio, se había congregado una gran multitud que criticaba severamente a la heroína de la novela de Heliodoro. Nicolás, el escriba real, y Andrés, su compañero, le pidieron a Felipe Filagato que se aprestara a defender la novela. Este fue el origen de su alegato en favor de la novela en el que elogia su filosofía y didactismo, seguido de un comentario alegórico y una defensa de Cariclea basada en la especulación numerológica. Le adjudica un sentido simbólico al personaje en función del número de letras que contiene su nombre (en este caso 7, como número perfecto)¹¹.

A esta defensa de la novela vino a sumarse la leyenda de su autor. Según cuenta Nicéforo Calisto (siglo xiv) en su *Historia eclesiástica*, Heliodoro impuso el voto de castidad entre los clérigos del Levante por lo que fue muy respetado, aunque pesaba sobre él haber escrito una novela erótica. De modo que, cuando le obligaron a escoger entre dignidad episcopal o su novela, eligió, sin dudarlo, *Las etiópicas*. A partir de este momento, no es raro encontrar interpretaciones alegóricas o leer la novela de Heliodoro como un relato edificante, a pesar de que no todos

⁸ Wilson, 1994, pp. 299-301 y 373.

⁹ Para el comentario de Focio sobre Heliodoro, ver Migne, 1857, 130, I, LXXIII.

¹⁰ Ver Lavagnini, 1974.

¹¹ Wilson, 1994, pp. 299-301.

veían con buenos ojos la compatibilidad de novela y obispado¹². En el siglo XVII, Pierre Daniel Huet en su *Tratado de los orígenes de la novela* aboga por una crítica misteriosófica de la novela de aventuras y señala, refiriéndose a las novelas helenísticas, que su discurso está construido mediante figuras o alegorías, justificando esta tendencia por las inclinación misteriosa de los pueblos orientales¹³. Las lecturas alegóricas de las novelas helenísticas son, por tanto, tardías y no parece que estén sujetas al sentido de la obra sino a la apología de la ficción, en una pluralidad de juicios y criterios, que van desde la moralidad al estilo, sin olvidar la disposición de la trama o la filiación genérica, como sucede en el Renacimiento. Estoy pensando, ya en época de Cervantes, en el Pinciano, en Jacques Amyot, traductor de *Las etiópicas* al francés, o Michel de Montaigne. Pero esta aproximación alegórica lejos de agotarse en su época ha tenido su continuidad hasta nuestros días, como veremos a continuación.

EL *PERSILES* Y LA INTERPRETACIÓN ALEGÓRICA

En el caso del *Persiles* las primeras interpretaciones alegóricas no hacen su aparición antes del siglo XIX. Y aunque no contamos con muchos testimonios del lector de la época áurea, los pocos que han llegado hasta nosotros no parecen apuntar hacia la existencia de una tradición de exégesis alegórica. Sabemos que, en la aprobación, José Valdivieso afirma que el *Persiles* es libro de recreación honesta y apacible y «de cuantos nos dejó escritos, [su autor], ninguno es más ingenioso, más culto ni más entretenido». No obstante, hay que tomar las palabras de Valdivieso con alguna cautela, porque su elogio forma parte del oficio de aprobar libros. No creo que la cita de San Jerónimo sobre Orígenes (*cum in omnibus omnes in hoc seipsum superavit Origenes*)¹⁴, el epitafio de don Francisco de Urbina, o el soneto de Luis Francisco Calderón puedan inducir a presuponer ninguna interpretación en esta dirección. También Cervantes terció en el asunto. Consideraba el *Persiles* la mejor de sus obras, hasta el punto de que pensaba que había de ser el libro «o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de

¹² Borouchoff, 2009, pp. 181–210.

¹³ Huet, *Traité de l'origine des romans*, pp. 15 y ss.

¹⁴ La cita es una simplificación de «Origenes, cum in ceteris libris omnes uicerit, in Cantico canticorum ipse se uicit». Ver San Jerónimo, *Epístolas* 84, 7, p. 896.

bondad posible». Así lo declara en la dedicatoria al conde de Lemos del *Quijote* de 1615¹⁵. Y alguien tan poco sospechoso de defender a ultranza la ficción o cualquier «divertimento aseglarado» como Tirso de Molina tachó de patrañas las aventuras del *Persiles* en *Deleitar aprovechando*¹⁶. En este primer momento, contemporáneo a la escritura, no hay ni rastro de interpretaciones alegóricas. Acaso esta ausencia se deba a la falta de una tradición crítica que estimule la necesidad de una defensa de la novela. Esto solo se producirá en la época realista, cuando comienzan a aparecer las primeras lecturas alegóricas. Distinguiré tres momentos en la interpretación alegórica del *Persiles*: la alegoría hermética, la alegoría religiosa y la alegoría laica, de emergencia mucho más reciente.

ALEGORÍA HERMÉTICA

Una primera etapa, que bien podríamos llamar alegoría hermética, viene dada por las lecturas que toman la filosofía esotérica y la crítica hermética del siglo XIX como criterios de referencia. La obra se comprende como una especie de «jeroglífico», formado por un conjunto de correspondencias que requieren y exigen explicación. Pero este todo solo puede descifrarlo una mente iniciada que conozca el código. Este tipo de lectura se extendió prácticamente a toda la producción cervantina. Para Nicolás Díaz de Benjumea, el *Quijote* era una alegoría de la vida del autor, pero también de la España de su tiempo. El esoterismo no se contuvo en los límites de la obra cervantina ni retrocedió ante autores, géneros o fronteras. Otros escritores como Dante o Rabelais tuvieron que pagar también el tributo debido a la moda esotérica¹⁷.

El primero que ensaya un esbozo alegórico del *Persiles* es Nicolás Díaz de Benjumea. En una pincelada rápida sobre la crítica, que abarca desde los que opinaban que el *Persiles* era libro de mayor invención que el *Quijote* hasta los que lo contaban entre las aberraciones del espíritu

¹⁵ *Don Quijote*, II, «Dedicatoria al conde de Lemos», p. 679.

¹⁶ En la dedicatoria a don Luis Fernandez de Córdoba y Arce, Tirso de Molina escribe: «Si tanto se recrea el común gusto con lo peregrino de los cuentos, lo enmarañado de los amores, lo temerario de la valentía, lo ingenioso de las trazas y lo quimérico de las aventuras, ni en cuanto el Bocacio, el Giraldo, el Vandelo y otros escribieron en toscano, Eliodoro en griego, en Portugués Fernán Méndez Pinto, Barclayo en Francia, los autores de los Belianises, Febos, Primaleones, Dianas, Guzmanes de Alfarache, Gerardos y Persiles en nuestro Castellano, pueden compararse (puesto que todo son patrañas), con los sucesos portentosos, raros y verdaderos destos tres sujetos» (*Deleitar aprovechando*, p. 9).

¹⁷ Close, 2005, pp. 123-125.

humano, señala las contradicciones y exageraciones de los comentaristas que le precedieron. Según Díaz de Benjumea el *Persiles* es una obra de proporciones colosales, cuyo plan no desdice de lo que cabía esperar de Cervantes, una suerte de anti-*Quijote*. Su autor lo concibió como una alegoría de la humanidad. Merece la pena reproducir la cita completa de Díaz de Benjumea para darse cuenta de lo hondo que caló en algunas interpretaciones posteriores, que bien podrían considerarse variaciones más o menos matizadas sobre esta cita:

El *Persiles* representa ser una alegoría de la peregrinación de la humanidad desde los primitivos tiempos salvajes, cuya primera escena se coloca en los antros de la tierra y en las oscuridades de la ignorancia hasta llegar por medio de sucesos los más extraños y varios a la cúspide de la luz que busca, y en torno de la cual ha girado como buscando su centro y su reposo. Periandro y Auri-stella son nombres simbólicos que bien expresan esta idea, y ambos personajes son uno realmente. La estrella y centro que la humanidad busca, es el fin, la fé, y por eso la peregrinación termina en Roma, asiento y estrella del catolicismo¹⁸.

La segunda interpretación hermética, mucho más elaborada es la de Mario Roso de Luna (1872-1931), un buen conocedor no solo de la literatura de su tiempo sino también de la doctrina teosófica de Helena Blavatski, que aplicó a múltiples campos del saber, entre ellos, el literario¹⁹. En *Wagner antólogo y ocultista*, Roso de Luna explica, como reza el subtítulo de la obra, el drama de *Tristán*, recurriendo a los símbolos ancestrales de la humanidad. Arranca su comentario trazando un paralelismo entre Periandro y Auristela, y Tristán e Iseo, analogías que anticipan la materia ocultista que esconde *Persiles* para poder escapar, afirma Roso de Luna, de la represión de la Inquisición²⁰, idea que se ha repetido hasta tiempos recientes. El núcleo central de su exposición es la figura del andrógino, que deduce a partir del nombre del protagonista. Periandro significa «el que lucha y trabaja en torno al androginismo; el que busca la doctrina hermética, el que se acerca al supremo triunfo sobre el sexo, el que ha descubierto en sí, por la iniciación, su otra mitad o contraparte divina», su Auri-stela, su Estrella Aurea o sublime *augoeides* (es decir, el *cuervo radiante*, necesario para escapar a la disolución cósmica

¹⁸ Díaz de Benjumea, 2002, p. 333.

¹⁹ Cruz Casado, 2004, pp. 319 y ss.

²⁰ Roso de Luna, 1987, p. 230.

de las almas)²¹. Según Roso de Luna, los amores ideales de Persiles y Sigismunda, Renato y Eusebia o Manuel de Sosa y Leonor son símbolos de la verdadera enseñanza ocultista expuesta en *La doctrina secreta* de Madame Blavatski²².

Estas dos lecturas tendrán un largo recorrido en la comprensión alegórica de la obra. Díaz de Benjumea sirve de preámbulo a la interpretación religiosa que sitúa la *peregrinatio vitae* en el centro de su reflexión. La lectura de Roso de Luna tendrá su continuidad en la interpretación alegórica laica que recuperará la figura del andrógino.

ALEGORÍA RELIGIOSA

Un segundo momento, que vamos a llamar alegoría religiosa propone leer el *Persiles* como una apología de la religión y surge como reacción a las tendencias interpretativas del siglo anterior. La crítica del siglo XIX fue extremadamente severa con el *Persiles*, porque su diseño ficcional no se avenía bien con los criterios del realismo. La actitud que el siglo XIX tuvo hacia el *Persiles* bien podría sintetizarse con las apreciaciones de Bouterwek y Ticknor. El *Persiles* es un libro bien escrito pero su trama, donde se mezclan de manera monstruosa lo real y lo fabuloso²³, es enmarañada y está construida como un «laberinto confusísimo del cual el lector sale muy gustoso»²⁴. Los dos juicios marcan el final de la época dorada del *Persiles* hasta tiempos relativamente recientes. En el siglo XIX pasó de ser un libro ingenioso a ser un libro ilegible. Y contra este estado de opinión reacciona la crítica alegórica, que persigue buscar un segundo sentido que le permita defender la novela. Si el culto al realismo no se acomodaba al valor de la obra, considerada la mejor por su autor, había que buscar en otra dirección, en la de un sentido superior y trascendente. Casaldueño es claro al respecto cuando afirma en la introducción a *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*: «la crítica del siglo XIX, continuada en el XX, consiguió que no se leye-

²¹ Roso de Luna, 1987, p. 230.

²² Para Roso de Luna, fue Argel el lugar donde Cervantes recibió la iniciación necesaria para organizar el universo simbólico de su obra, cuya arquitectura responde a una serie de perfectas correspondencias entre el microcosmos y el universo (Roso de Luna, 1987, p. 238). En tiempos más recientes, Pascual Uceda Piqueras (2015 y 2017) ha retomado la orientación alegórica que propuso Roso de Luna.

²³ Bouterwek, 1983, I, pp. 357-358.

²⁴ Ticknor, 1851, cap. XII.

ra el *Persiles* al declarar que las numerosas historias que lo componen no tenían sentido», exceptuando a Nicolás Díaz de Benjumea que, según Casalduero, pronunció «sobre el *Persiles* el juicio más sensato de la pasada centuria»²⁵.

Y, en efecto, la tesis de Díaz de Benjumea de que el *Persiles* es una alegoría de la peregrinación de la humanidad es la base de la interpretación alegórica religiosa que retoma Casalduero, pero pasada por el cedazo de Cesare de Lollis. En *Cervantes reazionario* (1924), y a pesar de que el crítico italiano no práctica propiamente una lectura alegórica, de Lollis propone que Cervantes perseguía escribir una *literatura de clase*, cuyos presupuestos eran el decoro y la preocupación moral, siguiendo los dictados neoaristotélicos y el ideal ético contrarreformista. Es decir, la ortodoxia cristiana se convertía en contrarreformista y se le superponía la ortodoxia preceptiva. Apenas cinco años después Ludwig Pfandl daba un espaldarazo al catolicismo del *Persiles* vinculando la peregrinación cristiana a la novela del segundo Renacimiento, que luego retomaría y completaría Antonio Vilanova. Los trabajos de Casalduero, Forcione y Avalle-Arce sentaron las bases de lo que sería la crítica del *Persiles* hasta los años ochenta.

Para Joaquín Casalduero no es posible comprender la unidad del *Persiles* fuera del marco de su época, sin reparar en que la composición de la obra, que es la que corresponde a la estética barroca, corre pareja a su sentido. El Barroco representa el mundo mediante figuras, delimitadas por dos zonas contrapuestas, una de luz y otra de oscuridad, que remiten al mundo de lo real pero iluminado por el ideal²⁶. No le falta razón a Julio Baena cuando explica que el método de Casalduero responde a *cuadruplex sensus* medieval: argumento, historia de un segundón (sentido literal), tema, la historia de la humanidad (sentido tropológico); sentido de la novela, fortificación de la fe cristiana (sentido alegórico); y los excursos numerológicos basados en la fórmula 2+2 (sentido anagógico)²⁷. Una de las limitaciones de la aproximación de Casalduero es que su idea de la representación figural es lo suficientemente ambigua para albergar

²⁵ Casalduero, 1947, p. 15.

²⁶ Casalduero, 1947, pp. 16 y 17.

²⁷ Baena, 1996, p. 79.

cualquier analogía, al tiempo que encierra una praxis crítica que se percibe hoy como obsoleta²⁸.

Juan Bautista Avalle-Arce concretará la abstracción de Casaldueiro en el supuesto mental de la cadena del ser, «una metáfora tradicional para expresar la plenitud, el orden y la unidad de la creación divina»²⁹. Los eslabones de esta inmensa cadena se enlazan en uno de sus extremos con lo más ínfimo de lo inanimado y en el extremo opuesto se sitúa la divinidad. Los diferentes tipos de la novela son, para Avalle-Arce, representantes de los eslabones de esta cadena, en cuyos extremos se sitúan los bárbaros y el sumo pontífice³⁰. Como veremos también a propósito de Forcione, Avalle-Arce sabía bien que el talón de Aquiles de la interpretación alegórica era el hecho de que Cervantes no mostró simpatía por la alegoría más allá del uso aislado de figuras, como constata el propio texto del *Persiles*. Por esta razón, Avalle-Arce, algunos años más tarde tratará de justificar la legitimidad de la lectura alegórica recurriendo a la autoridad de Torcuato Tasso. Su razonamiento circular parte de la idea de que, si Cervantes en el *Persiles* puso en práctica la teoría de la épica en prosa de Tasso, hay que suponer que también aceptó la inclusión de la alegoría. Por ello, Avalle-Arce convierte el prólogo del *Persiles* en la *Allegoría del Poema*, a la manera de la que compuso Tasso para defender la *Jerusalén Libertada*, pero que Cervantes nunca escribió. El encuentro de Cervantes con el estudiante pardo que reconoce al escritor y lo colma de elogios, y al que Cervantes corresponde con un efusivo abrazo que le echa a perder la valona, lo equipara Avalle-Arce al bíblico *omnes peregrinus sumus*. El trecho que va de Esquivias a Madrid y que recorren juntos los dos recientes amigos equivaldría al camino de la vida de la *peregrinatio vitae*: una suerte de *pro-logos* o preparación para el ejercicio de lectura alegórica que le espera al lector. Avalle-Arce no ha sido el único en concederle al prólogo un valor simbólico. Ya lo había apuntado primero Mack Singleton y más tarde Alban Forcione³¹. Todo esto sería aceptable si su autor no nos hubiera dejado la *Adjunta al Parnaso*, claramente emparentada con el prólogo que nos ocupa, y, dado el carác-

²⁸ En su reseña a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Joaquín Casaldueiro, Entwistle ya cuestionó el método alegórico empleado y sus discontinuidades en la novela póstuma de Cervantes. Ver Entwistle, 1948, pp. 427-429.

²⁹ Avalle-Arce, 1969, p. 20; 1992, p. 20

³⁰ Avalle-Arce, 1969, p. 21; 1992, pp. 21-22.

³¹ Singleton, 1947, p. 248, y Forcione, 1972, pp. 157-158.

ter cómico que la alienta, difícilmente justificable como alegoría. Pero es más, lo que en realidad me interesa aquí es matizar la muy sesgada afirmación de Avalle-Arce sobre la concepción de la alegoría en Tasso. En verdad Tasso escribió una *Allegoria del poema*, un alegato en defensa de la *Jerusalén Libertada* que en la edición de 1581 apareció encabezando la obra³². El propio Tasso explica las razones de este texto en una carta a Scipion Gonzaga (xv), quien había objetado que la alegoría ponía el texto a disposición del caprichoso arbitrio del lector. Tasso deja claro que es la estrechura de los tiempos, o sea, el temor a la censura, lo que le empuja a escribir su alegoría, algo que no pensó en el momento de componer el poema. La única manera que tiene de proteger la *Jerusalén* de sus críticos es proponiendo él mismo una lectura alegórica: pues si los antiguos, léase Proclo, los peripatéticos, platónicos o el mismo Plutarco, habían defendido a Homero de los ataques de sus detractores blandiendo la lanza de la alegoría, por qué no podía aplicarse la misma lógica a su *Jerusalén Libertada*³³. En segundo lugar, lo que Tasso propone es una alegoría «domesticada», y tomo el término prestado de Benfell, no la metáfora continuada a la manera retórica, precisamente porque es sabedor del peligro que señalaba Gonzaga³⁴. Para salvar el problema de la verosimilitud, Tasso argumenta que el sentido literal es central, incluso en la interpretación alegórica, de manera que evita la personificación y asigna valores morales concretos a sus personajes para mantener a raya la voracidad interpretativa del lector.

La lectura alegórica de Avalle-Arce es muy atractiva, pero, como la de Casaldruero, endeble por sus conceptos, y su aportación se reduce a la metáfora de la gran cadena del ser. De hecho, el primero que ensaya una interpretación rigurosa es Alban Forcione, que hace un enorme esfuerzo por fundamentar teóricamente su lectura para compensar la ambigüedad metodológica anterior. Forcione se apoya en dos presu-

³² Al frente de la edición de 1581, Tasso no publicó los *Discorsi dell'arte poetica*, como tenía previsto, sino la *Allegoria del poema*, compuesta hacia 1576. Puede consultarse la *Apologia, Apologia in difesa dell'«Gerusalemme liberate in Prose*, pp. 347-410. Un resumen de las diferentes posiciones críticas ante el texto de la *Allegoria* puede verse en Treip, 1994, pp. 257-262.

³³ Ver las cartas a Scipione Gonzaga, Tasso, *Lettere*, 791 y 793.

³⁴ Benfell, 1979, pp. 212 y ss. Según la *Poetica* de Aristóteles es admisible que el poeta pueda servirse de la alegoría sin sacrificar la imitación, precisamente para salvar los episodios inverosímiles. Conviene tener en cuenta que Aristóteles en la *Poetica* (1460b) tiene una comprensión de la alegoría como la comprendía la retórica y no como exégesis.

puestos hermenéuticos para acercarse al *Persiles*. El primero consiste en recuperar la ortodoxia preceptiva de Cesare de Lollis. Propone que el *Persiles* es una obra concebida según los postulados de la teoría neoaristotélica y según la comprensión que el Renacimiento tuvo de *Las etiópicas* de Heliodoro. Es decir, el *Persiles* es una obra basada tanto en los principios neoaristotélicos de la imitación y de la verosimilitud como en la categoría de la épica en prosa, tal como propone el Canónigo de Toledo en el *Quijote* de 1605 (I, 47). Los teóricos neoaristotélicos comprendieron la novela de Heliodoro como una extensión de la épica, de manera que viniera a solucionar el problema del acomodo que exigían los nuevos géneros narrativos que surgieron en el Renacimiento y que dieron lugar al debate sobre el *romanzo*³⁵. Así, tomando como guías a Tasso, el Pinciano y Heliodoro, según Forcione, Cervantes trazó el plan para su obra póstuma³⁶.

El segundo presupuesto hermenéutico se basa en la «búsqueda», elemento que, según postula Northrop Frye en la *Anatomía de la crítica*, da forma literaria al *romance*. En el *Persiles* la búsqueda describe un *ciclo ritual* de caída y restauración, tanto en los episodios como en la trama principal. Se trata de una búsqueda en la que Periandro y Auristela deben abandonar una sociedad imperfecta, viajar por mundos desconocidos y sufrir numerosas calamidades (*trials*) hasta alcanzar su destino final en Roma. Esta búsqueda principal tiene una representación análoga o réplica en las búsquedas secundarias presentes en los episodios. Dicha estructura responde al espíritu de la ortodoxia cristiana. Las aventuras estarían dotadas de una armonía bíblica, pues sugieren una analogía entre los héroes, elegidos por Dios, en busca de la tierra prometida, y la humanidad a la espera de un Salvador³⁷. Toda esta estructura circular a modo de una fuga musical remitiría a la gran cadena del ser (también desarrollada por Frye en su «teoría del significado arquetípico») que da sentido cristiano a la obra³⁸. La metáfora de la cadena del ser permite explicar tanto la unidad temática (el cristianismo) como la unidad estructural del *Persiles*, porque une, en un movimiento ascensorial, la cueva que abre el escenario de la novela con el arribo a la Roma cató-

³⁵ Forcione, 1972, p. 7.

³⁶ Forcione, 1972, p. 10.

³⁷ Forcione, 1972, p. 30.

³⁸ Frye, 1977, pp. 175 y ss.

lica³⁹. Vemos, por tanto, cómo Forcione incorpora a su lectura, pero de una manera mucho más elaborada, los principios de Lollis, Casaldueiro, Avallé-Arce y hasta, me atrevería a decir, de Díaz de Benjumea.

Forcione, como buen conocedor de los debates teóricos del humanismo, es plenamente consciente de la dificultad que entraña compatibilizar, por una parte, neoaristotelismo y alegoría, siendo que el primero apela al *sensus litteralis* y la segunda, al figurado, y por otra, trascendencia y entretenimiento. En «Two potential objections» se ocupa de esta cuestión⁴⁰. Comenta varios pasajes de teóricos neoaristotélicos (sobre todo del Pinciano) en los que se pone de manifiesto la asociación de la alegoría con lo inverosímil e inferior del arte⁴¹. Para el Pinciano, «el poeta que guarda la imitación y verosimilitud, guarda más la perfección poética; y el que dejando esta va tras la alegoría, guarda más la filosófica doctrina; y así digo de Homero y de los demás, que, si alguna vez por la alegoría dejaron la imitación, lo hicieron como filósofos y no como poetas»⁴². Forcione, alega en defensa de la alegoría que cuando él habla de «allegorical meaning», sentido alegórico, se refiere a algo distinto de lo que los teóricos renacentistas entendían por alegoría. Probablemente detrás de esta afirmación de Forcione, aunque no llega a formularlo de manera explícita, resuena la idea de Frye de que «todo comentario es alegórico»⁴³.

La reconciliación entre alegoría y entretenimiento, dos conceptos que se repelen y que a duras penas pueden coexistir en el mismo plano, entraña acaso mayor dificultad que la anterior. Por entretenimiento entiendo el significado que le da Covarrubias, esto es, «cualquier cosa que divierta y entretenga al hombre como el juego o la conversación o la lección»⁴⁴. Según Forcione, dado que el significado alegórico (*allegorical meaning*) no es uniforme, podemos encontrar momentos en los que no sea necesario servirnos de él y es en estas fracturas de la alegoría donde se acomoda el entretenimiento. Para justificar esta discontinuidad recu-

³⁹ Forcione, 1972, pp. 142-148.

⁴⁰ Ver Forcione, 1972, pp. 51-63.

⁴¹ Forcione, 1972, pp. 51-63. Ver López Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*, III, p. 247.

⁴² Forcione, 1972, p. 55. Ver *Philosophia antiqua poetica*, II, p. 95.

⁴³ Romo, 2007, p. 131.

⁴⁴ Según Covarrubias, «cualquier cosa que divierta y entretenga al hombre, como el juego, o la conversación, o la lección» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, bajo *entretener*). Entiéndase *divierta* como ‘distriga’ y *lección* como ‘lectura’.

rre, primero, al concepto de «desplazamiento» de Northrop Frye⁴⁵, que remite a los diversos grados de lo mítico. Luego, apoyándose en Angus Fletcher, redondea su razonamiento argumentando que el *romance* es el género idóneo para albergar la alegoría, porque en él coexisten lo transcendente y el naturalismo, esto es, alegoría y géneros bajos o cómicos, para entendernos⁴⁶. Y en cierto modo no le falta razón, pues la tendencia a la mixtificación del *romance* se presta bien a una interpretación alegórica. La lectura de Forcione sanciona definitivamente el *Persiles* como novela cristiana contrarreformista a la vez que no niega, como había hecho Casaldueiro, el entretenimiento. A partir de este momento *El Persiles* se leerá como un libro educativo, porque sus héroes son ejemplares (Saffar 1980) y porque propone temas morales. La tesis de los trabajos de Casaldueiro (1947), Avallé Arce (1961, 1969, 1973, 1990), Forcione (1972) y Egido (1994 y 2005), con ligeras variantes, es que *Persiles* y *Sigismunda* son símbolos universales, dos perfectos amantes católicos, cuyo periplo remite al tópico cristiano de la *peregrinatio vitae*. Esta peregrinación de la vida humana se complementará con otros temas afines como el de la peregrinación de amor y la peregrinación mariana⁴⁷.

Una interesante variación de la alegoría religiosa es representada por los trabajos de Michael Nerlich (2005). Y si Forcione enmendaba la plana a Casaldueiro y Avallé-Arce por su falta de rigor metodológico, Nerlich también le señalara las contradicciones a Forcione, al tiempo que reciclaba ideas, como el parentesco con la *Divina Comedia* de Dante, que son solo sugerencias matizadas en el crítico norteamericano⁴⁸. Nerlich propone una interpretación del *Persiles* en la que alegoría e historia queden alineadas en un doble eje, vertical y horizontal, en aras de transmitir un mensaje cifrado (en la línea de lo que hizo Auerbach con la *Divina Comedia*⁴⁹). Sostiene que el *Persiles* es,

⁴⁵ Frye sostiene que la ficción oscila entre dos extremos: el mito y la verosimilitud. Con ello postula la noción del desplazamiento como un principio fundamental en la teoría literaria en su «Primer ensayo. Crítica histórica. Teoría de los modos» de *Anatomía de la crítica*, pp. 53-98.

⁴⁶ Forcione, 1972, p. 59. Ver Fletcher, 1964, pp. 221 y ss.

⁴⁷ Ver Soupault 2004, y Grilli 2004, para la *peregrinatio amoris*; y para el sentido mariano de la novela Egido, 1998, Micozzi, 1995, y Lee, 2010.

⁴⁸ «Although the *Persiles*, symbolically interpreted, can be seen as Cervantes' divine comedy, its actions are confined to the real world» (Forcione, 1972, p. 34).

⁴⁹ Para la red de simetrías en la *Comedia* de Dante, ver Auerbach, 2008, cap. IV, «La estructura de la *Comedia*».

una obra totalmente incomprendida en cuanto a su gran estructura de viaje «romano» y «visigodo» así como «estelar» —estructura que (según mi profunda convicción) los contemporáneos de Cervantes comprendieron (o pudieron comprender)— y esta obra es la hermana gemela de la *Divina Comedia*, en la que por otra parte se inspira, una obra rigurosamente construida según las fórmulas numérico-simbólicas [...] y esta obra es [...] histórica, política y filosófica⁵⁰.

La primera contradicción, y no le falta razón a Mercedes Blanco (2016) en señalarla, es que proponga el *Tésoro de la lengua castellana* como instrumento para descifrar ese código cifrado y oculto. Para poder avanzar en su hipótesis de lectura se imponía, primero, corregir el punto más débil de la propuesta de Forcione, esto es, la coexistencia de la alegoría con la verosimilitud o el neoaristotelismo. Y es aquí donde Nerlich encuentra el escollo más importante que sortear. No puede negar la verosimilitud porque atenta contra su idea de que el *Persiles* es una obra articulada sobre un doble eje alegórico-histórico. El lector solo puede adentrarse en la filosofía de la obra en la medida en que es capaz de descifrar las correspondencias entre ficción e historia (la correlación Arias Montano-Soldino o Abraham Ortelio-Ortel Banedre serían algunos ejemplos). Por eso no puede negar totalmente el anclaje con lo histórico-real. Y si Forcione había recurrido a una ampliación de la figuración para salir del apuro en el que lo ponía la verosimilitud, Nerlich optará por redefinir el concepto mismo de verosimilitud, dilatándolo hasta convertirlo en un cajón de sastre que incluye: «el conjunto de los materiales poéticos tanto “no realistas” (mitológicos, oníricos, alegóricos) como “realistas” (plausibles, probables)», es decir, todo⁵¹. Sobre este método interpretativo se superpone un segundo que busca abarcar la totalidad de la obra. El doble eje estaría estructurado sobre una lógica estelar que envuelve y da sentido a todo el texto. Por lo tanto, si para la alegoría ortodoxa tradicional el *Persiles* es la expresión del catolicismo postridentino, en la lectura de Nerlich «ni una sola palabra del *Persiles* confirma la interpretación del texto como exaltación del catolicismo contrarreformista». No solo eso, sino que su correcta comprensión revelaría una crítica feroz contra Iglesia y Estado. Se ha producido una variante de extrema importancia en la interpretación alegórica religiosa: o para decirlo en términos de consigna política: contra ortodoxia, heterodoxia.

⁵⁰ Nerlich, 2005, p. 20.

⁵¹ Nerlich, 2005, p. 24.

La alegoría religiosa había cerrado demasiado el círculo y se encontraba en un callejón sin salida. Si en un primer momento supuso una defensa de la obra respecto a los ataques del siglo XIX, y el de la falta de unidad no era el menor, un siglo después empezaba a languidecer, porque había confinado el sentido del *Persiles* en los estrechos márgenes de lo religioso, ahogándolo con una interpretación que se percibía desde los círculos más renovadores como caduca. Abrir el círculo se imponía como imperativo, y frente a esta lectura, empapada de la ideología de la Contrarreforma, reaccionan las nuevas aproximaciones al *Persiles* que reclaman otra manera de leer.

ALEGORÍA LAICA

Se inicia así un tercer momento en la interpretación alegórica del *Persiles* en el que asistimos a un cambio profundo: se pierde la centralidad de la figura del autor y aun del texto mismo, dando primacía al lector. El proceso interpretativo ya no implica desentrañar el sentido de un texto y mucho menos el sentido que pudo darle su autor. Todavía Nerlich le concede gran importancia a la significación estable del texto —esa cifra que hay que descubrir— y a la intención de su autor. Es muy claro al respecto cuando señala que la incapacidad del lector contemporáneo para comprender la obra reside en «una pérdida de saber de la época cervantina y por tanto de competencia para descifrar-descodificar el texto»⁵². Precisamente en esta falta de estabilidad del texto radica la diferencia entre la alegoría religiosa y la alegoría laica. La alegoría laica barre literalidad y autor del proceso de lectura, convirtiéndolo en una experiencia subjetiva. Los lectores serán en última instancia los garantes finales del significado. Pero llegados a este punto no está de más recordar las advertencias de Orígenes sobre el método alegórico. Orígenes abogó por un equilibrio entre los *sensi*: el *sentido literal* y el *sentido tropológico, alegórico o anagógico*, para poner coto a las posibilidades ilimitadas de interpretación del alegorismo⁵³.

Esta nueva comprensión del paradigma interpretativo corre pareja al signo de los tiempos y tiene en Paul de Man, uno de los autores más representativos de la deconstrucción, la figura más sobresaliente. El punto de arranque de este tercer momento hay que situarlo en la

⁵² Nerlich, 2005, p. 49.

⁵³ Ferraris, 2002, pp. 21 y ss.

noción de alegoría demaniana, que supone, de hecho, una ampliación sin precedentes de lo que se entiende por alegoría hasta ese momento. Para Paul de Man «la alegoría se extiende de forma ilimitada»⁵⁴. Y la afirmación de Frye de que todo comentario es, en última instancia, una interpretación alegórica, la eleva Paul de Man a categoría universal. Hay un concepto clave en la comprensión demaniana de la alegoría: la noción de diferimento, que se alinea con la indecibilidad del significado y la retorización del lenguaje. Para Paul de Man el lenguaje es necesariamente ambiguo y uno de sus rasgos es la indecibilidad, esto es, no es posible decidir su sentido ni con las herramientas de la gramática ni las de la lógica. De ahí que de Man vuelva los ojos hacia la retórica como la única arma que nos permite penetrar el sentido⁵⁵.

Uno de los primeros trabajos que inauguran la interpretación alegórica laica es *Allegories of Love* (1991)⁵⁶. La aproximación de Diana de Armas Wilson comparte con la de Forcione el eclecticismo, pues se apoya en diferentes corrientes teóricas que van desde el «new historicism», el psicoanálisis o el feminismo hasta el posmodernismo. Sin embargo, no llega a romper totalmente con la etapa anterior (la idea de que el patrón arquitectónico del *Persiles* tiene en el Éxodo su punto de arranque es un buen ejemplo). Los tres supuestos que fundamentan su interpretación son: 1) la justificación de la alegoría; 2) la retoricidad del lenguaje; y 3) la metáfora del andrógino que desafía el andamiaje retórico de la novela griega.

Veamos cómo se conectan estos tres supuestos. La diferencia entre el trabajo de Diana de Armas Wilson y los anteriores es que busca establecer una correspondencia entre exégesis alegórica y estructura retórica de la obra. Esto es, va a diferenciar dos conceptos que en la interpretación anterior son muy opacos: alegoría y alegoresis. Ambos remiten a dos tradiciones distintas. Por una parte, recupera la noción retórica de la *alegoría* como método compositivo, o, si se prefiere, como metáfora continuada⁵⁷. Por otra, distingue alegoría de *alegoresis*, siguiendo los

⁵⁴ Romo, 2007, p. 138.

⁵⁵ Romo, 2007, pp. 138-146.

⁵⁶ Preparó el terreno para la lectura de Diana de Armas Wilson la interpretación de Ruth El Saffar (1984) desde el feminismo psicoanalista, que ve el *Persiles* como una obra perfecta y armónica que cierra el proceso de creación cervantino y cuyo propósito es la búsqueda del «cuarto término» o el *Otro* femenino que encuentra su forma más acabada en el *Persiles*.

⁵⁷ Para Covarrubias, la alegoría es «una figura, cerca de los retóricos, cuando las palabras que decimos significan una cosa, y la intención con que las pronunciamos otra; y consta de muchas metáforas juntas» (*Tesoro de la lengua castellana o española bajo alegoría*).

postulados de Maureen Quilligan, término que reserva para el ejercicio hermenéutico. Lo que está planteando de Armas Wilson es que el *Persiles* constituye, desde su estructura formal, una alegoría. Parte de la premisa de Frye de que podemos hablar de alegoría cuando está claro que el autor está diciendo «por esto yo también (*allos*) quiero decir esto»⁵⁸ y esta identificación se produce de forma continuada. Naturalmente en el caso del *Persiles* esto exige una explicación. En primer lugar, porque Cervantes no declaró nunca preferencia alguna por la alegoría. Para fundamentar que el *Persiles* es una alegoría recurre no solo a la tradición del Renacimiento (Tasso o el Pinciano, etc.) sino también a las declaraciones de Cervantes sobre la alegoría (el prólogo a las *Ocho comedias*) y a las figuras que incluye en sus obras (el sueño de Periandro). En segundo lugar, porque los episodios secundarios, muchos de ellos de naturaleza cómica, ponen en entredicho cualquier interpretación alegórica. Para sortear este escollo que no había resuelto bien Forcione, Diana de Armas Wilson recurre a la noción de «alegoría discontinua» formulada por Stephen Barney en *Allegories of History*⁵⁹. Propone que el *Persiles* es una alegoría en la trama principal porque siempre refiere a un referente anterior, a la Biblia, a Ovidio, a Virgilio, a Heliodoro⁶⁰. Y es aquí donde se desliza, junto con la retoricidad del lenguaje, Paul de Man y su idea de que todo signo alegórico necesariamente tiene que remitir a otro signo precedente⁶¹. Completa esta noción de alegoría con algunos rasgos que Fowler había incluido como característicos del discurso figural. El más importante es la personificación, cuya presencia es indicio certero, según de Armas Wilson, de que estamos ante una alegoría. En el *Persiles* se confirmaría en el sueño de Periandro, en la alegoría de las bodas de los pescadores o en los personajes alegóricos como Clodio y Rosamunda⁶².

Una vez establecida la premisa de la naturaleza alegórica del *Persiles*, Diana de Armas trata de fundamentar en qué consiste el proceso de codificar el discurso o, si prefieren, cómo se articula esta maquinaria. Aquí entra en juego la retoricidad del lenguaje, que se inscribe igualmente en las coordenadas del discurso demaniano. Desde el punto de

⁵⁸ «A writer is being allegorical whenever it is clear that he is saying 'by this I also (*allos*) mean that'» (Wilson, 1991, p. 49).

⁵⁹ Wilson, 1991, p. 50. Ver Barney, 1979, p. 20.

⁶⁰ Wilson, 1991, p. 50.

⁶¹ De Man, 1991, p. 229 y Wilson, 1991, p. 47.

⁶² Wilson, 1991, p. 67.

vista compositivo, la organización retórica del *Persiles* es una respuesta al sistema de construcción del discurso de las novelas griegas basado en la figura aglutinadora de la *silepsis*⁶³. En el *Persiles*, Cervantes desafía este andamiaje retórico desestabilizando la lógica dual mediante otra figura que se opone a la *silepsis*: la *sinecosis* o reconciliación de contrarios. De Armas Wilson hace derivar, en última instancia, todo este entramado estructural de una metáfora temática que remite a la nostalgia del deseo, o si prefieren del andrógino, que Platón explica en el *Banquete*. La figura del andrógino desestabiliza, para esta estudiosa, la oposición hombre mujer o cualquier otra que pueda darse en la novela⁶⁴. En realidad, Diana de Armas Wilson trata de dar respuesta a uno de los aspectos peor comprendidos del *Persiles*: la unidad. El *Persiles* tematiza una noción diferente de unidad que tiene su arranque en la metáfora continuada del andrógino platónico, que hace de la novela póstuma de Cervantes una alegoría formal de la diferencia sexual⁶⁵.

La importancia de esta interpretación radica en que pone los cimientos que van a permitir a la crítica posterior leer el *Persiles* desde la concepción de alegoría de Paul de Man, esto es, desde las categorías de la diferencia y no desde la analogía. Sin embargo, sería un exceso calificar a Diana de Armas Wilson como demaniana pues todavía no se ha avanzado hacia la desaparición del autor y persiste un respeto por el texto, y ahí está para corroborarlo el esfuerzo que pone en explicar tanto el andamiaje retórico del *Persiles* como en justificar la alegoría.

Julio Baena en *El círculo y la flecha, principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»* da por sentado que el *Persiles* es una obra eminentemente alegórica: «El carácter alegórico del *Persiles* —afirma— es una de sus características más permanentes, más atrayentes, más inescapable»⁶⁶. El quicio

⁶³ La *silepsis* es, para Diana de Armas Wilson, la figura aglutinadora de la retórica de la novela griega que proporciona a los lectores una lógica dual que se debate entre códigos divergentes. Basándose en esta idea, cuestiona que el *romance* como género se estructure sobre el dualismo del bien frente al mal, presente ya en la *Metafísica* de Aristóteles, como había propuesto la alegoría religiosa. Por el contrario, la diferencia fundamental que articula el género del *romance* es, para de Armas Wilson, la oposición genérica hombre-mujer (Wilson, 1991, p. 37). Esta presencia de lo femenino, que ya había anticipado Ruth El Saffar en *Beyond Fiction*, explicaría, según de Armas Wilson, la atracción de Cervantes por la novela griega.

⁶⁴ Wilson, 1991, pp. 104-105.

⁶⁵ Wilson, 1991, p. 48.

⁶⁶ Baena, 1996, p. 77.

que sustenta la interpretación de Baena es la «Retórica de la temporalidad» de Paul de Man, que comprende la alegoría como un eterno *diferimento*. Los textos-signos a los que remite su «lectura alegórica», por seguir con la retórica demaniana, son *Sentido y forma de los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Joaquín Casaldueiro, *Beyond Fiction* de Ruth El Saffar, y *Allegories of Love* de Diana de Armas Wilson. De modo que si El Saffar veía la perfección sobre la que descansa el *Persiles* en el número cuatro (la tríada girardiana más uno, que es la mujer) y, en cierta forma, también Casaldueiro, cuando interpreta la obra siguiendo el *cuadruplex sensus* medieval⁶⁷, Julio Baena reelaborará esta secuencia numérica. Propone un razonamiento inductivo mediante la fórmula «n+1»; en donde *n* es la totalidad, el 1 el elemento sobrante o diferidor, esto es, el tiempo, hablando en sentido demaniano, ese «intento de alcanzar el elemento siempre ausente de una totalidad»⁶⁸. Persigue, en definitiva, la búsqueda de una literalidad por lo demás imposible⁶⁹. La alegoría, comprendida desde el postmodernismo, como han apuntado David del Castillo y Nicholas Spadaccini⁷⁰, tendría un efecto desestabilizador hasta el punto de hacer del *Persiles* la obra antiutópica.

En esta fórmula aritmética, que estaría también presente en el Greco y en el manierismo, cifra Baena la actualidad del *Persiles*. Y si para Avalor-Arce el prólogo era una alegoría de toda la obra, para Baena el primer capítulo del *Persiles* muestra, además de una alegoría de la vida humana, una anagogía de la redención, una alegoría de la alegoría, una alegoría, en definitiva, de la ironía, por estar sustentada sobre la categoría de la diferencia. Y así es como comprende Paul de Man la ironía en «Retórica de la temporalidad», como vértigo total⁷¹. La literalidad (solo tiene en cuenta el principio y el fin de la novela) y, por supuesto, la categoría de autor se diluye en las páginas de Julio Baena. El *Persiles* se convierte en un signo de la modernidad insatisfecha que cuestiona el paradigma de

⁶⁷ Baena, 1996, p. 72.

⁶⁸ Baena, 1996, p. 99.

⁶⁹ Para Baena, una vez configurado el texto del *Persiles* se obtiene: «el término ausente para formar el paradigma 3+1 de la literalidad, alegoría, anagogía y tropología... Podemos interpretar a su vez lo ya interpretado. Podemos tomar los 4 *sensi* del *Persiles*, incluyendo ya en ese número el texto, la literalidad, y sumarle un nuevo término... siempre nos veremos obligados a fabricar un nuevo texto, una nueva literalidad como esta mía» (Baena, 1996, p. 91).

⁷⁰ Castillo y Spadaccini, 2000, pp. 115-132.

⁷¹ De Man, 1991, p. 238.

su época, generadora, y tomo prestadas las palabras de David del Castillo, «de incertidumbre, de autorreflexividad y de extrañamiento»⁷². Llegados a este punto se podría recordar, escribe Fernando Romo, «que Homero en sí no es alegórico, pero al que los estoicos se empeñaban en interpretar alegóricamente para reconocer en él sus propias doctrinas»⁷³. Si lo prefieren, podríamos volver a las palabras de Humpty Dumpty de hacer que un texto signifique lo que yo decido que signifique.

Esta forma de acercamiento al *Persiles* viene dada por los avatares de la crítica alegórica, que, a medida que se avanzaba en su construcción, iba poniendo de manifiesto la endebles de un método hermenéutico que podemos sintetizar, en primer lugar, en la necesidad de prescindir de la *intentio auctoris*, para esquivar la opinión del autor sobre la alegoría. Superar la *intentio auctoris* está bien, pero la solución no pasa por reemplazarla por la *intentio lectoris*; en segundo lugar, en la incompatibilidad con uno de los dogmas del canon cervantino: la verosimilitud. Como hemos visto las soluciones al problema han sido variadas. Avalle-Arce apelaba a la autoridad de Tasso; Forcione prefería refugiarse en la extensión de la figuración y Nerlich dilataba el concepto de verosimilitud. Y, en tercer lugar, en la falta de consenso de lo que se entiende por alegoría. Forcione vacila entre exégesis y retórica, Diana de Armas combina hermenéutica con una concepción formal basada en la retórica; y Julio Baena se propone hacer coincidir alegoría con lectura, prescindiendo del sentido literal de la obra.

La interpretación alegórica que hemos revisado hasta aquí se ha ido tejiendo como respuesta apologética a los embates de la crítica anterior. En la tradición crítica del *Persiles* la alegoría hermética y religiosa pretendió rescatarlo de las acometidas del realismo decimonónico que lo había condenado al ostracismo de los márgenes, expulsándolo del canon cervantista por obra ilegible. Pero esta defensa estaba destinada a agotarse en sí misma por el corto recorrido que le imponía la ortodoxia. Esto dio lugar a la emergencia de una nueva reacción laica, una nueva apología que no se resignó a leer la obra como un rosario, tradicional en la estética y conservador en la ideología. Esta ha sido, por lo demás, la suerte histórica que ha corrido la interpretación alegórica. Teágenes de Regio leyó alegóricamente a Homero para defenderlo de las acusaciones de Jenófanes (siglo VI a. C.); Filipo Filagato escribió su alegoría

⁷² Castillo, 1997, p. 146.

⁷³ Romo, 2007, p. 137.

para hacer lo propio con Cariclea frente a la multitud instruida que la vapuleaba. En tiempos más cercanos a los de Cervantes, Torcuato Tasso tuvo que refugiarse en la alegoría y escribir una *Allegoría del poema* para defender su *Jerusalén Libertada* y así un largo etcétera hasta la actualidad.

Pero con todas las objeciones que he puesto y con todas las limitaciones como método hermenéutico, el alegorismo ha tenido un «efecto conservador» sobre el *Persiles*. Con conservador no me refiero al sesgo ideológico, sino que empleo la palabra con el mismo sentido que le dio Northrop Frye cuando definió el término alegoría para *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*⁷⁴. El alegorismo ha protegido el *Persiles* de una crítica intransigente y de una voracidad insaciable, que amenazaba con destruirlo, solo porque no estaba preparada para acometer la tarea de explicar una obra que no se amoldaba a las exigencias de la lectura realista. La interpretación alegórica ha actuado a modo de manto protector. Ha protegido la obra evitando su desaparición de los anaqueles de la historia literaria hasta que se ha producido un cambio de sensibilidad hacia la imaginación literaria. Digamos que ha hecho posible una incipiente, pero a mi parecer imparable, rehabilitación estética del *Persiles*. Acaso ahora no estemos tan lejos —parafraseando a José Bergamín⁷⁵— de que se lea el gran *Persiles* como la obra maestra en la que su autor tenía puestas todas sus esperanzas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ATKINS, John William Hey, *Literary Criticism in Antiquity, a Sketch of its Development*, Cambridge (Eng.), The University Press, 1934, 2 vols.
- AUERBACH, Eric, *Dante, poeta del mundo terrenal*, trad. Jorge Seca, Barcelona, Acanalado, 2008.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, 1969.

⁷⁴ Esto es, «In the end, allegorical interpretation may help to preserve a text by applying it to contemporary circumstances or even by creating the terms under which understanding itself can take place» (bajo *allegory*).

⁷⁵ Bergamín, 1973, pp. 99-100.

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional», en *Suma Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 199-212.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Persiles and Allegory», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10.1, 1990, pp. 7-16.
- BAENA, Julio, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1996.
- BARNEY, Stephen A., *Allegories of History*, Hamden (Conn.), Archon Books, 1979.
- BENFELL, Stanley, «“Uno será il fine”: Tasso’s Domestication of Allegory», *Quaderni d’italianistica*, XVIII.2, 1997, pp. 205-219.
- BERGAMÍN, José, *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Madrid, Noguer, 1973.
- BLANCO, Mercedes, «El renacimiento de Heliodoro en Cervantes», *eHumanista/Cervantes*, 5, 2016, pp. 103-138.
- BORGES, Jorge Luis, *Inquisiciones. Otras Inquisiciones*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- BOROUCHOFF, David, «“Competir con Heliodoro”: Cervantes y la crítica ante una leyenda», en *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, Madrid, CSIC / Editorial Polifemo, 2009, pp. 181-210.
- BOUTERWEK, Frederick, *History of Spanish and Portuguese Literature*, vol. 1, trad. Thomasina Ross, Londres, Boosey and Sons, 1823.
- CARROL, LEWIS, *Alicia a través del espejo*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.
- CASTILLO, David del, reseña de Julio Baena, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.2, 1997, pp. 145-148.
- CASTILLO, David del, y Nicholas Spadaccini, «El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 202.1, 2000, pp. 115-132.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Madrid, Real Academia, 2015, 2 vols.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, ed. y trad. José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002.
- CLOSE, Anthony J., *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2005.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995.

- CRUZ CASADO, Antonio, «Una interpretación ocultista de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. V-CINDAC Lisboa, 1-5 de septiembre*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 315-330.
- DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás, *La verdad sobre «El Quijote». Novísima historia crítica de la vida de Cervantes*, Madrid, Imprenta de Gaspar, Editores, 1878. Ed. fac-símil: París / Valencia, Servicio de Reproducción de Libros 2002.
- EGIDO, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.
- EGIDO, Aurora, «Poesía y peregrinación en el *Persiles*: el templo de la Virgen de Guadalupe», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III CINDAC)*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 1-41.
- EGIDO, Aurora, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.
- EL SAFFAR, Ruth, «Periandro: Exemplary Character-Exemplary Narrator», *Hispanófila*, 69, 1980, pp. 9-16.
- EL SAFFAR, Ruth, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- ENTWISTLE, William J., «Sentido y forma de los “Trabajos de Persiles y Sigismunda”», reseña en *The Modern Language Review*, 1948, 43.3, pp. 426-429.
- FERRARIS, Maurizio, *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani, 1988. Trad. española: *Historia de la hermenéutica*, México, Siglo XXI Editores, 2002.
- FLETCHER, Angus, *Allegory. Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1964.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes' Christian Romance, A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1972.
- FOWLER, Alistair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1982.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism Four Essays*, Princeton, Princeton University Press 1957. Trad. española: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- FRYE, Northrop, «Allegory», en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger y T.V.F. Brogan, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1993.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Audacias femeninas*, Madrid, Nerea, 1991.

- GRILLI, Giuseppe, «Los peregrinos de amor en Lope y Cervantes, o sea *La Galatea*, Heliodoro y la voluntad de estilo», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (V CINDAC)*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. I, pp. 435-55.
- HERSMANN, Anne Bate, *Studies in Greek Allegorical Interpretation*, Chicago, Blue Sky Press, 1906.
- HUET, Pierre Daniel, *Traité de l'origine des romans*, París, Thomas Moette, 1693.
- JERÓNIMO, san, *Epistolario*, trad., intr. y notas Juan Bautista Valero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- LAVAGNINI, Bruno, «Filippo-Filagato promotore degli studi di greco in Calabria», *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, 8, 1974, pp. 1-12.
- LEE, Christina H., «Apuntes sobre lo sagrado en el *Persiles*», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.
- LOLLIS, Cesare de, *Cervantes reazionario*, Roma, Fratelli Freves, 1924.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso («el Pinciano»), *Philosophia antiqua poética* [1596], ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes (CSIC), 1953, 3 vols.
- MAN, Paul de, «Retórica de la temporalidad», en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, trad. y ed. Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 207-254.
- MICOZZI, Patricia, «Imágenes metafóricas en la canción a la Virgen de Guadalupe», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (II CINDAC)*, ed. Giuseppe Grilli, Nápoles, Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, pp. 711-723.
- MIGNE, Jacques Paul, *Patrologiae cursus completus. Serie Graeca*, París, Petit-Montrouge excudebatur et venit apud J. P. Migne editorem, 1857.
- NERLICH, Michael, *El «Persiles» descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes*, trad. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 2005.
- PFANDL, Ludwig, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg im Breisgau, Herder & Co, 1929. Trad. española: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.
- QUINTILIANI, M. Fabii, *Institutionis Oratoriae libri XII*, trad. y comentarios Alfonso, Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1999, vol. III.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Sobre la formación del orador. Doce libros. Parte tercera Libros VII-IX*, vol. III, traducción y comentarios Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1996.

- ROMO FEITO, Fernando, *Hermenéutica, interpretación, literatura*, Barcelona / México, Anthropos / UAM-Iztapalapa, 2007.
- ROSO DE LUNA, Mario, *Wagner antólogo y ocultista: el drama musical de Wagner y los misterios de la Antigüedad*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Editorial Eyras, 1987.
- RUIZ MONTERO, Consuelo, *La novela griega*, Madrid, Síntesis, 2006.
- SINGLETON, Mack, «El misterio del *Persiles*», *Realidad. Revista de Ideas*, 2, 1947, pp. 237-253.
- SOUPAULT ROUANE, Isabelle, «Peregrinar por las islas: el relato insular en el *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (V CINDAC)*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. I, pp. 1001-1016.
- TASSO, Torquato, «Lettere», *Prose*, ed. Ettore Mazzali, Milán / Nápoles, Riccardo Riccardi Editore, 1960.
- TICKNOR, George, *History of Spanish literature*, Londres, John Murray, 1849. Versión española: *Historia de la Literatura Española*, trad. Pascual Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1851, 4 vols.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras completas de Tirso de Molina, II. Deleitar aprovechando*, Madrid, Biblioteca Castro / Turner, 1994.
- TREIP, Mindele Anne, «Appendix A. Bibliographical Essay on Tasso», en *Allegorical Poetics and the Epic: The Renaissance Tradition to Paradise Lost*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1994, pp. 257-262.
- UCEDA PIQUERAS, Pascual, «Historia septentrional: una hipótesis sobre la estructura profunda del *Persiles*», *Anales Cervantinos*, 47, 2015, pp. 209-248.
- UCEDA PIQUERAS, Pascual, *El testamento heterodoxo de Cervantes en el «Persiles»*, Barcelona, Ediciones Carena, 2017.
- VILANOVA, Antonio, «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», *Bolletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 22, 1949, pp. 97-159.
- WEINREICH, Otto, «La fortuna de Eliodoro», en *Il romazo greco. Guida storica e critica*, ed. Pietro Janni, Roma / Bari, Laterza, 1987, pp. 101-116.
- WILSON, Diana de Armas, *Allegories of Love: Cervantes's «Persiles and Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- WILSON, Nigel G., *Filólogos bizantinos*, versión española Alejandro Cánovas y Félix Piñero, Madrid, Alianza Universidad, 1994.

«ESTE ES EL MANCO SANO, EL FAMOSO TODO,
EL ESCRITOR ALEGRE, Y, FINALMENTE, EL
REGOCIJO DE LAS MUSAS»: NOTAS PARA UNA
BIOGRAFÍA CERVANTINA SIN EL *PERSILES*

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid

I. LA DIMENSIÓN POLÍTICA EN EL ÉXITO DEL PRIMER *QUIJOTE* (SIGLO XVII)

Los libros de caballerías castellanos constituyeron con su éxito sostenido en la primera mitad del siglo XVI uno de los pilares de la industria editorial hispánica, que, ajena al floreciente mercado del «libro internacional», nunca dejó de ser una industria marginal dentro de Europa (dominada por los centros editoriales y de librerías alemanes, holandeses, italianos y, en menor medida, franceses). Los extensos impresos en folio, de gran tamaño, que tenían que utilizar una gran cantidad de pliegos de papel, y que, gracias a diferentes estrategias editoriales, podían llegar a ser adquiridos por públicos muy diversos, a los que se les ofrecía tanto productos de gran calidad como otros realizados con papel, tipos y oficiales de segunda fila, fueron una de las columnas vertebrales sobre las que se asentó el negocio editorial en la Monarquía Hispánica. El éxito comercial de los libros de caballerías estaba garantizado. No hay imprenta importante ni ciudad editora que se preciara, que no tuviera su edición caballeresca, como se aprecia en el siguiente gráfico, donde se recogen

informaciones de 171 ediciones diferentes, desde 1496, la fecha en que los estudiosos han establecido que pudo imprimirse la primera edición del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, y de la que no hemos conservado ningún ejemplar, hasta 1623 cuando en Zaragoza se reedita la tercera (y cuarta) parte del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra (Lucía Megías, 2000). Dejamos fuera los talleres de Portugal, Italia y Flandes, que poseen sus propias características y circunstancias, aunque en algunos de ellos también se imprimieron a lo largo del siglo XVI ediciones castellanas de libros de caballerías.

CIUDAD	FECHAS	Nº TALLERES	Nº EDICIONES
Alcalá de Henares	1563-1588	6	12
Barcelona	1531-1576	3	3
Bilbao	1585	1	1
Burgos	1498-1587	7	10
Cuenca	1530	1	1
Estella	1564	1	2
Medina del Campo	1535-1586	4	9
Salamanca	1510-1575	5	10
Sevilla	[1496]-1586	13	77
Toledo	1515-1580	9	23
Valencia	1516-1540	5	8
Valladolid	1501-1602	7	11
Zaragoza	1508-1623	11	14

Cuadro 1. Talleres de impresión hispánicos de libros de caballerías

Una de las causas que explican el éxito y la capacidad de pervivencia editorial de los libros de caballerías a lo largo de la primera mitad del siglo XVI es el uso que la dinastía de los Cromberger, familia de impresores sevillanos, hará de este tipo de ediciones, que marca las reglas del juego del resto de las imprentas hispánicas y que impone un modelo externo, que permite hablar de los libros de caballerías como un género editorial, fácilmente identificado por los lectores de su época: ediciones en folio, con un grabado xilográfico en la portada que representa a un caballero, de una determinada extensión y escrito a doble columna. En esta época todos lo hará en letra gótica y, solo a mediados del siglo XVI,

como sucede con la mayoría de los talleres hispánicos que sobreviven, lo harán en letra redonda. Solo unos pocos aparecerán con ilustraciones interiores, todas ellas xilográficas. Un ejemplo de esta identificación sociológica de un determinado género con un formato y unas características externas lo encontramos —como parece que no podía ser de otra manera— en el propio *Quijote*. Cuando llegan el cura y el barbero a la biblioteca de Alonso Quijano, se encuentran con «más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños». Los grandes son los de caballerías y los pequeños de poesía, como así lo indica el cura en el momento en que se dispone a abrir un ejemplar de la *Diana* de Jorge de Montemayor, uno de los libros de pastores que está en el origen de la *Galatea* de Cervantes:

—Así será —respondió el barbero—; pero, ¿qué haremos de estos pequeños libros que quedan?

—Estos —dijo el cura— no deben de ser de caballerías, sino de poesía.

Cualquier lector del momento sabría muy bien de lo que se estaba hablando.

Esta estrecha vinculación de los libros de caballerías con la industria editorial hizo caer a los investigadores en un error: relacionar su escasa presencia en los talleres de impresión a partir de la década de los años sesenta del siglo *xvi* con un declive de su estrella entre los lectores, que otros géneros narrativos (pastoril, picaresca, morisca y luego bizantina) atraían más la atención de los nobles y que el ritmo de la edición de nuevos títulos mostraba la lenta agonía de un género que, con la puntilla del éxito del *Quijote*, terminaría por desaparecer. Además los acontecimientos históricos pareciera que acompañaban de una manera exacta al devenir de los datos editoriales, pues el cambio se produce justo en el momento de la llegada a la corona de Felipe II en 1556, lo que mostraba también un cambio de gustos y de paradigmas culturales con el cambio del titular de la corona, dejando atrás los gustos del emperador Carlos V, y de Isabel de Portugal por este tipo de literatura.

Pero los datos se esfuerzan en ser más complejos. Lo que se va a vivir en las últimas décadas del siglo *xvi*, siguiendo el guión establecido de las continuas bancarrotas de la Monarquía Hispánica, es la decadencia de la industria editorial española, que no va a poder competir con el resto de la industria europea, con lo que las ediciones caballerescas en folio, que conllevan una gran inversión económica por la gran cantidad de pliegos de papel utilizados, van a ser cada vez más escasas en las imprentas hispá-

nicas. Pero esta desaparición paulatina —que solo remontará con éxito de ventas de los libros de caballerías de entretenimiento y la reedición del *Amadís*— se compensará recuperando la transmisión manuscrita, que durante el siglo xvi había quedado vinculada a la poesía y a las obras que no pudieran pasar la censura (panfletos, pornografía, textos religiosos heterodoxos...). De ahí, que nuestras bibliotecas hayan conservado más de treinta copias manuscritas de obras caballerescas, algunas imitando la forma externa de las impresiones, como sucede con el ejemplar de *Flor de caballerías* conservado en la Real Biblioteca de Madrid, y que se data a finales del siglo xvi [imagen 1].

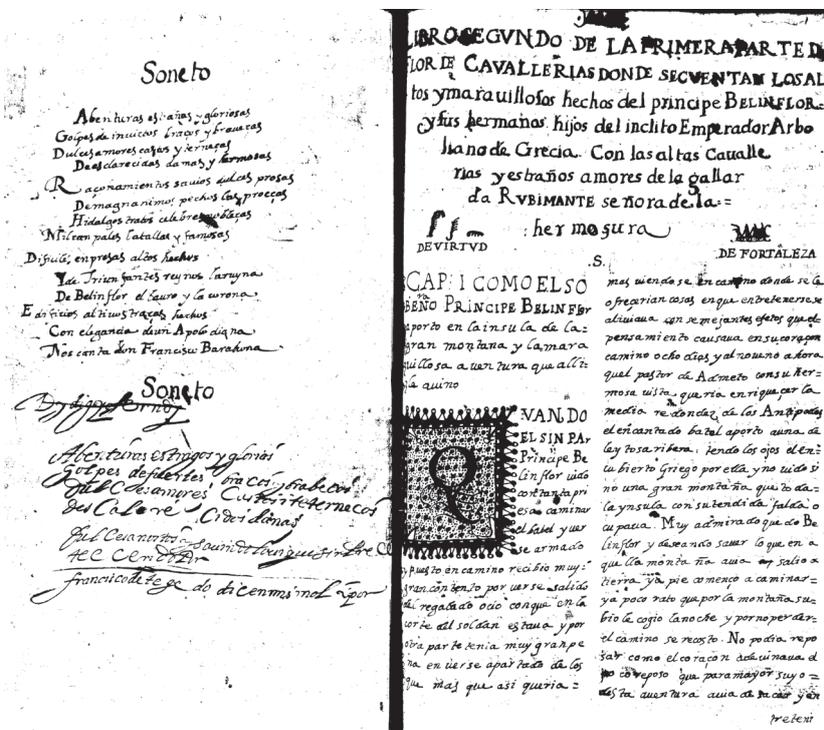


Imagen 1. *Flor de caballerías*, manuscrito caballeresco de finales del siglo xvi. Real Biblioteca de Madrid

Sin olvidar que no solo se lee lo que se imprime sino también era costumbre habitual de la época el alquiler de ejemplares. Y los caballeros, precisamente, serán de los más solicitados, como lo recuerda Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* (1599). Y los ejemplos en la vida real se multiplican y no solo entre las que no tenían rentas, sino también entre «damas de la corte». En dos recibos de gastos fechados en el Alcázar madrileño en 1567 de Isabel de Valois se especifica que se ha de pagar al barrendero Pedro de Valdivielso la cantidad de «doce reales que costó de alquilar un libro del *Caballero del Febo* que tuvieron las damas cierto tiempo» y otros «doce reales que han costado ciertos libros de caballerías que las damas han alquilado», sin llegar a especificar ningún título. ¿Es necesario poseer un ejemplar para poder leerlo, citarlo o utilizarlo como fuente en una obra? Todo lo contrario. Cervantes no necesita poseer una biblioteca de infolios caballerescos para haberlos leído y disfrutado a lo largo de su vida.

Este es el contexto de recepción del *Quijote* en suelo hispánico, de las primeras reediciones en Madrid y de la impresión en el reino de Aragón (Valencia, 1605) y las dos ediciones piratas en el reino de Portugal. Se ha instalado en la crítica cervantina un lugar común que nada tiene que ver con la realidad editorial que vivió el primer *Quijote* en sus primeros años de difusión: si es cierto que 1605 será un año de éxitos en los distintos reinos de la Monarquía Hispánica, con reediciones controladas por el librero Francisco de Robles y otras piratas, lo cierto es que habrá que esperar a 1608 para que se lleve a cabo una nueva reedición, de la que todavía se conservarán numerosos ejemplares cuando muera el librero madrileño en 1623. Nada que ver con la fortuna del *Guzmán de Alfarache*, el verdadero *best-seller* del momento, que cuenta con 18 reediciones en los cinco primeros años de su difusión.

Será Europa, la Europa donde los libros de caballerías todavía gozaban de éxito editorial y predicamento entre los lectores, así como se había mantenido una importante industria editorial, el espacio en que el *Quijote* encontró el lugar adecuado para sobrevivir, para convertirse en el monumento de la literatura universal, modelo y motor de la novela moderna.

Tan solo tenemos que acercarnos a la difusión europea del *Amadís de Gaula*, que llegó a duplicar el texto castellano en número de páginas y de aventuras, tanto en el siglo XVI como en continuas reediciones a lo largo del XVII, para poder ampliar hasta finales del siglo XVII el éxito caballeresco. Entre 1558 y 1565 contamos con seis continuaciones italianas al ciclo amadisiano que tienen como protagonista a Sferamundi

y sus herederos (a las que habría que sumar siete «aggiunte», es decir textos originales que se insertan dentro del ciclo castellano traducido al italiano desde 1546); estas seis continuaciones conformarán los libros 16-21 del ciclo francés, que se traduce desde 1540 y que gozará de un enorme éxito (sin olvidarnos los *Trésors des Amadis*, de las que se conocen hasta 20 ediciones desde 1559 hasta 1606).

A partir de la traducción francesa encontramos la extensa saga alemana, que terminará por añadir al ciclo tres nuevos libros (22-24) entre 1594 y 1595, que en 1615 serán traducidos, a su vez, al francés.

En holandés y en inglés la pervivencia del ciclo amadisiano, llegará hasta el siglo xvii. La serie de los 21 libros —siguiendo la distribución francesa— se completará en Holanda en 1624; y en el caso inglés, la última edición, correspondiente a la traducción del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva se fecha en 1693 (Neri, 2008).

Valgan estos datos para mostrar cómo las penurias económicas y empresariales de la imprenta castellana (y en parte aragonesa), que le impidieron seguir editando los infolios caballerescos, no puede ser argumento de que los textos caballerescos estaban tropezando y terminaron por desaparecer después de la crítica feroz que se escondía en el relato de las divertidas aventuras imaginadas por Cervantes. Si nos adentramos, aunque solo sea de puntillas, por los primeros años de la difusión de las traducciones francesas de las obras cervantinas, podemos constatar cómo por aquellos años se seguían traduciendo al francés textos caballerescos (como los libros 22, 23 y 24 del ciclo del *Amadís de Gaula*, a partir de las continuaciones alemanas), reeditándose traducciones anteriores, o se había comenzado a escribir grandes compilaciones y continuaciones caballerescas, basadas en los dos grandes textos que conforman el paradigma de los libros de caballerías de entretenimiento, como *Le Romant des romans*, que ofrece la continuación del *Caballero del Sol*, que no es otro que el ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros* (editado en ocho volúmenes) y del *Belianís de Grecia*, impreso en siete volúmenes entre 1626 y 1629, acompañado de magníficas estampas firmadas por Picart (tabla 2).

	OBRAS DE CERVANTES	LIBROS DE CABALLERÍAS (TRADS. Y NUEVAS OBRAS)
1614	<i>Don Quixote</i> , I (Oudin)	
1615	<i>Les Nouvelles</i> (Audiguier) [1614-1615]	<i>Amadis</i> (22-24) [trad. a partir del alemán]
1616	<i>Don Quixote</i> , I (Oudin)	
1617		<i>Le Chevalier du Soleil</i> (Rosset + Douët) 8 vols. [1617-1626]
1618	<i>Don Quixote</i> II (Rosset) <i>Persilès</i> (Rosset)	<i>L'Histoire de Primaléon de Grèce</i> (Vernassal)
1619		
1620	<i>Don Quixote</i> , I (Oudin) <i>Les Nouvelles</i> (Audiguier) [1620-1621]	<i>Le Chevalier du Soleil</i> (Rosset) [1620-1626]
1621	<i>Six Nouvelles</i> (Audiguier)	
1622	<i>Don Quixote</i> , II (Rosset)	
1625	<i>Don Quixote</i> I-II (Oudin + Rosset) <i>Les Nouvelles</i> (Audiguier)	<i>Le Chevalier du Soleil</i> , II (Rosset + Douët) <i>L'histoire de Dom Belianis de Grèce</i> (Beuil)
1626	<i>Persilès</i> (Audiguier)	<i>Le Romant des romans, où on verra la suite et la conclusion de Don Belianis de Grèce, du Chevalier du soleil et des Amadis</i> , de Gilbert Saultier du Verdier, 7 vols. [1626-1629]
1628	<i>Persilès</i> (Audiguier)	

Tabla 2

Será el ámbito caballeresco el que da sentido a la difusión europea del *Quijote*. Y será en Europa donde aparecerán las primeras imágenes de los protagonistas de su historia, una particular lectura cómica caballeresca. Durante el 27 y 28 de octubre 1613 se celebraron en la ciudad alemana de Dessau unas fiestas cortesanas de corte caballeresco para acompañar el nacimiento de un nuevo príncipe. Dos días en que debió correr la cerveza y las risas con igual intensidad. Conocemos los detalles de las fiestas cortesanas gracias a la relación que publicó Tobias Hubner un año después en Leipzig (*Cartel, Auffzüge, Vers und Abrisse, So bey der*

Fürstlichen Kindtauff und Frewdenfest zu Dessa, den. 27. und 28. Octob. Verlauffenden 1613. Jahrs); palabras que fueron acompañados por varios grabados realizados por Andreas Bretschneider, que permiten rescatar no solo un momento textual sino también una imagen, la primera imagen que hemos conservado que representa, o quiere representar, a don Quijote y Sancho Panza según el imaginario caballeresco del momento, el ámbito de recepción —lúdica y literaria— con que triunfó el *Quijote* en la Europa del momento.

No es casual, por supuesto, que los mantenedores de las dos fiestas cortesanas sean Sinan Bassa y Mehemet Bassa, dos caballeros turcos «famosos en Asia y en Europa antes de este tiempo y, en especial, por las dos armas grabadas con nuestros blasones que derramaran sangre cristiana en Hungría», ni que tampoco en la contestación al cartel de desafío por parte de los caballeros húngaros en el segundo día de los festejos, se anime a la victoria final en el «entretenido torneo» como profecía de lo que sucederá cuando vuelvan de nuevo a encontrarse en el campo de batalla. La risa está garantizada no solo por el lenguaje utilizado sino también por el origen y naturaleza de los combatientes: el príncipe de Saba «y sus valientes caballeros moros», todos ellos por el «ardiente fuego interior que torna tan negros con sus incesantes vapores nuestros corazones», los campesinos de Vockerode, que se disponen a participar en la sortija después de tomar «una jarrita de cerveza en la tasca de nuestro pueblo», los campesinos de Kleutsch, que, envidiosos del éxito de sus compañeros de Vockerode el día anterior, deciden participar en la carrera y esperan un éxito similar, los tres viejos caballeros de Alemania, que no pueden aceptar que desaparezca la «antigua caballerías alemana», para lo que expresan sus principios en 33 puntos, en los que llevan a cabo un verdadero elogio del caballero borracho: «que no se puede esperar mucho de un caballero que no sea capaz de beberse él solo una mesa entera de cervezas y después no sea capaz de ensillar su caballo»... etc. etc., terminando las fiestas en un hilarante discurso de las «seis esposas de los campesinos de Kleutsch», que se quejan por la participación de sus maridos en un torneo caballeresco cuando esperaban encontrarlos en los torneos propios de los campesinos:

y nos pusimos en camino en busca de nuestros maridos y albergábamos la esperanza de hallarlos quizás en una tasca, participando en un torneo de cerveza de esos en los que se trata de alcanzar con la boca, sucia y embriagada, el enorme jarro, y que es el torneo de caballeros al que están más y mejor acostumbrados.

En este contexto carnavalesco, en estas entretenidas fiestas donde el humor es el protagonista, donde la risa se consigue con la participación de mantenedores y defensores a los que no les corresponde estar en esa situación, la presencia de don Quijote se hace inevitable: participa del mismo proceso creativo, en que el humor nace de situar a unos personajes en situaciones que no les corresponde, como caballeros turcos, ancianos e, incluso, campesinos. El cortejo quijotesco se inaugura con «El enano», al que acompañan el «El cura» y «El Barbiera». El primero, como el enano-porquero de la venta a la que llega don Quijote en su primera salida (I, 2), va abriendo el cortejo, acompañado por el cura y el barbero que portan dos objetos que se relacionan con dos aventuras que tienen un elemento en común: don Quijote se enfrenta a lo que él considera gigantes, pero que en realidad son molinos de viento y cueros de vino (aquí representado por un tonel); detrás, «La sin par Dulcinea del Toboso», «El ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, caballero de la Triste Figura», al que acompaña «Sancho Panca Scudiero Don Quixote» y la «Linda Maritornes», con una representación tan cómica similar a la de la princesa de La Mancha, y por último, cerrando el cortejo, encontramos un carro, en que dos bueyes tiran de un castillo tal y como lo imaginaría don Quijote en sus primeras salidas [imagen 2].



Imagen 2. Primera representación de don Quijote y Sancho Panza, por Andreas Bretschneider (Leipzig, 1614)

Una lectura carnavalesca y cómica. Pero también una lectura política, pues con el *Quijote*, las potencias europeas no solo pueden disfrutar de un particular y extraordinario libro de caballerías —género que todavía mantenía su presencia y en las prensas y en los gustos literarios—, sino que podían reírse, mofarse de los tercios españoles, de la supremacía hispánica en la Europa del momento. De ahí, que no extraña que don Quijote y Sancho se conviertan en un lugar común, en personajes cada vez más presentes en la caricatura holandesa, como la que representa *La sátira de la enfermedad española* (desde 1632), en la que algunos críticos han querido ver a Don Quijote como el primer personaje que viene en ayuda del rey y a Sancho Panza el que le lleva un orinal [imagen 3].



Imagen 3. *La sátira de la enfermedad española* (desde 1632)

Y lo mismo puede decirse y apreciarse en el ámbito francés. Don Quijote es el mejor ejemplo de la «locura española», y la caricatura francesa —mucho de ella relacionada con la flamenca, la más influyente del momento— hará de la parodia del «soldado español» un lugar común. Abraham Bosse (1602-1676) es tenido por uno de los dibujantes y grabadores más importantes de la Francia de principios del siglo XVII. A él no solo debemos uno de los tratados más importantes sobre el arte del grabado (*Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols*, París, 1645), sino algunas de las caricaturas contra los españoles más curiosas y divertidas. Hacia 1635 se data una estampa que graba Bosse a partir de un dibujo de Pieter van Mol, con el título «L'Espagnol et son laquais» [imagen 4]. Junto a esta estampa, Bosse ideará otra, «Le Français et son laquais» [imagen 5], que hay que leer juntas, tanto en sus imágenes como en los textos que los acompañan y que dan voz a los gestos y las modas ideadas por los artistas. Y así, para el español, sobresale la fanfarronería:

Si la beauté, le bien dire, la grace
 Les hauts exploits, le courage, la race,
 Et les Vertus font vn homme accomply;
 Sans me vanter, mon bon heur est extreme,
 Car de ces dons le Ciel m'ayant remply,
 Je ne vois rien qui s'egalle à moy-mesme.
 Ma seule voix iointe à ma bonne mine
 A faict trembler l'Empereur de la Chine,
 Le grand Mogor, et mesme le Dieu Mars;

Mais en Amour j'ay des attraits si graues,
 Que des beautez dignes de mes regars,
 En vn instant j'en fais autant d'esclaves.

Le Lacquais

Fiez vous a son langage,
 Ou si vous n'en scauez rien,
 Ceux qui le connoissent bien
 Vous en diront davantage¹.

Y el francés opone su parlamento, su mirada comedida, más cercana a los principios protestantes, que son también lo que defenderá Bosse a lo largo de su obra:

Ce que tu dis me sembleroit estrange,
 S'il n'estoit vray que ta propre loüange
 Ne passe point pour vne verité,
 Tes beaux exploits sont des choses friuoles,
 Et ton humeur plaine de vanité
 A moins d'effets qu'elle n'a de parolles.

Asseurement je suis tout au contraire:
 Sans parler tant je me plais à bien faire,
 Et fuís l'orgueil quelque part que je sois;
 Des Rhodomonts je me ris et me jouie,
 Estant certain qu'un genereux François
 Aime a louer et jamais ne se loüie.

Le Lacquais

Ma foy ce beau suffisant
 Avec son humeur hautaine,
 A la mine d'un Paisant
 Plustost que d'un Capitaine².

¹ «Si la hermosura, el bien decir, la gracia / las grandes hazañas, el valor, la casta / y las virtudes le hacen un hombre cabal, / sin halagarme, mi felicidad es extremada, / pues al haberme colmado de estas dotes el cielo, / nada veo que se iguale a mí mismo. // Mi voz sola junto con mi buen aire / ha hecho temblar al Emperador de China, / al gran Mogol y hasta al dios Marte; / mas en Amor tengo atractivos tan fuertes, / que de las bellezas dignas de que las mire, / hago en un momento otras tantas esclavas». // El Lacayo: «Fiaos de sus palabras, / o si nada sabéis, / los que le conocen bien / os dirán más cosas». Traducción de Jacqueline Ferreras.

² «Lo que dices me parecería extraño / si no fuera cierto que tu propia alabanza / no se reputa por una verdad, / tus hermosas hazañas son cosas frívolas, / y tu humor hinchado de vanidad / tiene menos efectos que palabras tiene. // Por cierto yo soy todo lo contrario: / sin hablar tanto me place obrar bien / y rehuyo el orgullo esté donde



Imagen 4. *L'Espagnol et son laquais*, Bosse, a partir de dibujo de Pieter van Mol (París, 1635)



Imagen 5. *Le Français et son laquais*, grabado por A. Bosse (París, 1635)

Sobre la base de la estampa de *L'Espagnol et son laquais*, François Argot hizo una versión quijotesca en 1660, introduciendo al fondo el pasaje del ataque a los molinos de viento [imagen 6].



Imagen 6. François Argot (1660)

esté; / de los fanfarrones me río y me burlo, / estando seguro de que a un francés generoso / le gusta elogiar sin elogiarse jamás». // El Lacayo: «A fè mia este lindo presumido / con su humor altivo / tiene aire de villano / antes que de un capitán». Traducción de Jacqueline Ferreras.

De estos años también se data otras de estas caricaturas del español, opuestas a una visión positiva de los franceses, como es la representación de *Le capitaine Fracasse* o *El capitán Matamoros* [imagen 7]³ o la conocida como *La Fortune de la France*, en que se contraponen la figura de los propios reyes, acompañados de Gaston d'Orléans a una tropa un tanto curiosa de españoles [imagen 8]⁴.



Imagen 7. *Le capitaine Fracasse*, por Bosse (París, h. 1635)



Imagen 8. *La Fortune de la France*, por Bosse (París, entre 1635 y 1637)

³ Que se acompaña del siguiente texto: «Je suis vn vray foudre de guerre, / Inuincible dans les dangers, / Et mon haleine est vn tonnerre, / Contre les efforts estrangers. // Aussy ie viens pour desfier / La Faim, qui dompte les plus Braues, / Ayant pour me fortifier: / Des aulx, des oignons, et des raues», que en español suena: «Yo soy el rayo que fulmina en la guerra, / invencible en los peligros, / y mi aliento es un trueno / contra los esfuerzos extranjeros. // Vengo pues para desafiar / el hambre, que a los más fieros doma, / teniendo para fortalecerme: / ajos, cebollas y nabas». Traducción de Jacqueline Ferreras.

⁴ Con el siguiente texto: «Nos Ennemis meurent de voir, / Qu'ils n'ont ny force, ny pouuoir, / Sur la Fortune de la France; / Et que l'Inuincible Louys, / Dont elle entreprend la defence, / Rend leurs projets esvanouys. // Sur ce Chef des plus grands Guerriers, / Elle fait fleurir les Lauriers, / Dont la Victoire le Couronne; / Et soustient si bien ses dessains, / Que les sceptres qu'elle luy donne, / Sont tousjours fermes dans ses mains. // —Ce Cavalier estropié, / Reduit au train des Gens de pié, / Et cet autre sur sa Bourrique, / Font des vœux inutilement / A celle qui leur fait la nicque, / et qui les jôie à tout moment. // La Fortune, qui dans les Cieux / les fuit, et qu'ils suivent des yeux, / Auec une mine hypocrite; / Se mocque d'eux dans les combats; / Et plus leur vanité l'irrite, / Plus elle aime à les mettre bas», que en español, según la traducción de Jacqueline Ferreras, suena así: «Nuestros enemigos se mueren de ver / que no tienen ni

Este es el ámbito de la difusión y del triunfo del primer *Quijote* en suelo europeo a lo largo del siglo xvii: un ámbito caballeresco y otro cómico y burlesco. Habrá que esperar hasta el siglo xviii cuando el *Quijote* se reivindicase como «sátira moral», así como a Miguel de Cervantes como un escritor digno de ser imitado. Y esta reivindicación se realizará desde el ámbito inglés, y también con sus particulares inquietudes y realidades políticas.

2. VIEJOS CAMINOS BIOGRÁFICOS: EL «PECADO ORIGINAL» DE LA PRIMERA BIOGRAFÍA CERVANTINA (1738)

No deja de ser curioso que la reivindicación de Miguel de Cervantes como escritor, el que hable de él como digno de ser imitado, no partirá del ámbito hispánico, sino precisamente del inglés, justo por esos mismos años en que estaba reivindicando a William Shakespeare como el escritor nacional. La reivindicación biográfica cervantina tendrá un promotor, Lord Carteret, que trabaja desde 1725 en impulsar una edición de lujo del *Quijote*, en que se destaquen los valores literarios de la obra como una sátira moral, frente a las lecturas cómicas que se habían impuesto en Europa desde su primera difusión durante el siglo xvii. El 25 de marzo de 1737, le escribe Lord Carteret una carta al ilustrado español Mayans y Siscar, que da buena cuenta del ambiente en que se fraguó tanto la escritura como la difusión de la primera de las biografías cervantinas, la publicada en Londres en 1738:

La vida de un tan singular varón, compuesta por la mejor pluma de España, será recibida en estos países como lo merece; dando luz y ornamento a la más graciosa y agradable obra de invención que jamás salió en el mundo, siendo preciso confesar que la *Historia de don Quixote* es libro original y único en su género.

fuerza ni poder / sobre la Fortuna de Francia; / y que el invencible Luis, / cuya defensa emprende, / desvanece sus proyectos. // Sobre este cabeza de los más grandes guerreros / hace florecer los laureles, / con que le corona la victoria; / y sostiene tan bien sus designios / que los cetros que le da / en sus manos quedan siempre firmes. // Este caballero lisiado / reducido al paso de la gente de a pie / y aquel otro en su borrica / expresan deseos inútiles / a la que se burla de ellos / y los engaña en cada momento. // La Fortuna, que en los cielos / huye de ellos y que persiguen con la mirada, / poniendo cara hipócrita, / los ignora en los combates; / y cuanto más su vanidad le irrita / tanto más bajo le place ponerlos».

Mayans se encontró ante un abismo y un desafío en el momento de escribir su biografía, con unos resultados bien dispares. El desafío era demostrar a los ilustrados españoles del momento que la lectura inglesa de la obra cervantina era la correcta, que el *Quijote* de Cervantes era superior al *Quijote* de Avellaneda, tesis que, aunque hoy nos parezca descabellada, era la defendida por las mentes ilustradas más preclaras y «decorosas» del momento. El «decoro» era el principio del orden, y Cervantes, con sus personajes que respiran, dudan, cambian de opinión, aprenden y se engrandecen en la conversación y relación con los demás, había hecho saltar por los aires tantas reglas, tantas normas, tantos principios heredados. En el desafío, Mayans y Siscar se creció e hizo crecer la estima a la novela por toda Europa, sobre todo cuando todos pudieron leer sus tesis en las decenas de traducciones que se fueron realizando a lo largo y ancho del siglo XVIII. Nada fue igual para la crítica cervantina después de las casi cien páginas que le dedicará al análisis del *Quijote*. En sus páginas hay que buscar las bases para la interpretación romántica de la obra, para la multiplicación de teorías que han ido llenando libros y libros —en su mayoría, prescindibles.

Pero otra es la historia cuando analizamos el abismo al que tuvo que enfrentarse Mayans a la hora de pergeñar unas pocas páginas que se acercaran al Miguel de Cervantes hombre, al que vivió más allá de su escritura, más allá de ese ámbito que le hace único, inmortal, mítico. ¿Cuál fue el método de trabajo de Mayans? Ante el desconocimiento de fuentes documentales, Mayans convirtió la obra cervantina en el primer «archivo» para poder entresacar los datos que le permitieran pergeñar unas páginas —escasas— que sirvieran de pistas desde el nacimiento de Cervantes (que él sitúa en Madrid pues en el *Viaje del Parnaso* la cita como «patria mía»), hasta su muerte. De este modo, tres serán las fuentes básicas para la primera biografía cervantina: los datos que aparecen en los paratextos, tanto legales como literarios, de las obras impresas; las «confesiones» que el propio Cervantes deja entrever en sus prólogos o en algunos fragmentos de sus obras, como su vinculación a los Colonna en Roma o que el *Quijote* fue «engendrado» en una cárcel... Y, por último y lo más habitual, las propias peripecias vitales de sus personajes, de las tramas de sus obras, que permite conocer no solo datos sobre su vida sino algo todavía más interesante: sus sentimientos ante los distintos avatares que le tocó vivir. La escritura en Cervantes se convierte —por la ausencia de datos documentales— en ejemplos de vida, y no solo en muestras de un genio creador, que es capaz de crear un universo litera-

rio particular a partir de sus lecturas, de las expectativas de los lectores de su tiempo.

Sin pretenderlo, sin pensarlo siquiera, Mayans y Siscar y su exitosa propuesta biográfica en 1738, han marcado las líneas maestras de entender a Cervantes desde aquel lejano siglo XVIII —lejano no solo en el tiempo sino también en nuestra forma de comprender el pasado— hasta nuestros días. Miguel de Cervantes interesa como escritor, y desde la perspectiva de su escritura se va a configurar el acercamiento a su vida, en la búsqueda en sus peripecias biográficas de las claves que permitan comprender cómo ha podido levantar un monumento literario de dimensiones tan colosales y mítica (que no deja de crecer a partir de este momento). Comienza aquí la construcción del mito Miguel de Cervantes genio creador. Y será solo desde esta mirada, como si la vida de Cervantes estuviera supedita a la búsqueda de sus grandes hallazgos literarios (como la ironía, por ejemplo) desde la que se construye su discurso biográfico. Comienza aquí el que podemos denominar el «pecado original» de las biografías cervantinas, pues ¡la creación del mito cervantino se realiza a partir de los datos que, en su mayoría, se extraen de sus obras literarias, que, a su vez, justifiquen y explican algunos de sus hallazgos literarios más sublimes! Escribir para inventar una vida, en este caso, la de Miguel de Cervantes que, desde los apuntes iniciales de Mayans y Siscar a las grandes (y voluminosas) propuestas biográficas de los siglos XIX y XX, se ha convertido en un personaje en manos de una opinión pública que cada vez lo ensalza más como un héroe, como un héroe victorioso, frente a la imagen de derrota que acompañó por estos años a su personaje don Quijote. Y lo peor de este «pecado original» es que, por su propia dinámica, Mayans y Siscar termina por «crear» con la vida cervantina lo contrario de lo que sostiene en su análisis de la vida quijotesca: la defensa de un estereotipo, de un «decoro» con el que se construye el «personaje Miguel de Cervantes», que, como tal, estaría más a gusto entre las páginas del *Quijote* de Avellaneda que en el del propio Cervantes. Ironías (estas sí) del destino, que no dejaron nunca de acompañar a nuestro autor a lo largo de los años.

Y si Mayans y Siscar escribirá su biografía como preámbulo para una nueva edición del *Quijote*, este mismo contexto es el que dará sentido a las mejores y más influyentes biografías cervantinas de los siglos XVIII y XIX: las de Vicente de los Ríos (Madrid, 1780), Juan Antonio Pellicer (Madrid, 1797-1798), Martín Fernández de Navarrete (Madrid, 1819)

o Jerónimo Morán (Madrid, 1863)... habrá que esperar al siglo xx para contar con buenas biografías cervantinas al margen de una edición qui-jotesca, por más que, en su mayoría, sean los datos entresacados de sus obras relacionados con la documentación cervantina que no deja de darse a conocer y buscar desde principios del siglo xix, los que conformen la base de su estructura, de su escritura.

3. NUEVOS CAMINOS BIOGRÁFICOS: LA BÚSQUEDA DE NUEVOS DOCUMENTOS

Después de los esfuerzos científicos de búsqueda de documentación cervantina, que culminó en el número mágico de los 1.000 documentos con que se ilustra la *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, que publicó Luis Astrana Marín en siete volúmenes desde 1948 a 1958, parecía que pocas alegrías y nuevos descubrimientos documentales podrían realizarse⁵. Al margen de algunos descubrimientos puntuales (en 1954 Agustín G. de Amezúa daba a conocer un nuevo autógrafo cervantino, y en fechas más recientes —2012— Fernando Bouza descubría la petición de licencia de impresión de la primera parte del *Quijote*), lo cierto es que el centenario cervantino ha venido precedido de algunos nuevos descubrimientos documentales cervantinos, que no dejarán de aumentar en los próximos años. ¿La razón? Los nuevos espacios de búsqueda: los archivos municipales, provinciales y religiosos, que son los que habían quedado fuera de las investigaciones decimonónicas. La digitalización de muchos de estos centros ha sido la causa para los nuevos descubrimientos. En este sentido, los trabajos de José Cabello Núñez (2015 y 2016) y de Emilio Maganto (1992, 2014 y 2016) son dignos de todo elogio, por permitirnos poner luz a momentos oscuros de la vida cervantina.

De entre todos estos momentos, quiero destacar tan solo ahora dos. Dos momentos biográficos cervantinos que se iluminan cuando se sitúan en su tiempo, en las costumbres y usos de su tiempo. Cervantes más allá del «pecado original», más allá de esa imagen que lo separa de su época, que explica todos sus movimientos como si fueran únicos, propios de su genio creador, al margen de su tiempo.

En las biografías cervantinas siempre se deja caer una pregunta, que quizás no tenga mucho sentido en los Siglos de Oro: ¿se casó Miguel de

⁵ Retoma y enriquece la tradición de búsqueda documental cervantina que había desarrollado Asensio (1864), Pérez Pastor (1897-1902), Rodríguez Marín (1914), que han sido clasificados y estudiados por Sliwa (1997, 1999 y 2000).

Cervantes en 1584 por amor con Catalina de Salazar? ¿O realmente lo hizo acuciado por las deudas con el deseo de mejorar su situación económica haciéndose cargo de los bienes de una rica (y joven) heredera toledana? Matrimonio por amor o por conveniencia es una dicotomía que parece reflejar antes nuestros usos actuales que las costumbres de la época y de momentos no tan lejanos de nuestra historia y geografía. Pero lo cierto es que los escasos datos conocidos hasta ahora han hecho volar muchas imaginaciones y teorías. En su mayoría, erróneas, al no tener en cuenta lo mucho que sabemos de los Siglos de Oro y seguir estudiando a Cervantes como una isla, alguien subido en el pedestal de su mito, libre para tomar cualquier decisión.

¿El primer dato? Parece que el matrimonio no fue muy bien visto por la familia de Cervantes, si tenemos en cuenta la escasa afluencia de sus familiares, según se desprende de lo escrito en el documento de desposorio del 12 de diciembre de 1584 que se conserva en el *Libro de difuntos (y de matrimonios)* de la iglesia de Santa María de la Asunción de Esquivias, documento conocido desde el siglo XVIII [imagen 9]:

En 12 de diciembre, el reverendo Señor Juan de Palacios tiniente desposó a los señores Miguel de Cervantes, vecino de Madrid, y doña Catalina de Palacios, vecina de Esquivias. Testigos: Rodrigo Mejía, Diego Escrivano y Francisco Marcos.

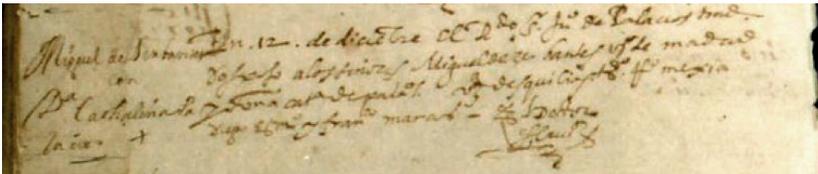


Imagen 9. Detalle del registro del desposorio entre Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar en Esquivias el 12 de diciembre de 1584

El párroco que oficia la primera de las ceremonias del matrimonio será don Juan de Palacios, tío de la novia, y como testigos estarán tres personas influyentes del lugar: Rodrigo Mejía, alcalde de Esquivias por el estado de los Hijosdalgo del Lugar; Diego Escrivano, seglar y sobrino del cura don Juan Sanz; y Francisco Marcos, sacristán mayor de la parroquia. Nadie de la familia Cervantes, como han destacado la mayoría de los biógrafos, con mayor o menor intención.

¿El segundo? El 28 de abril de 1587, muy poco tiempo después del desposorio, Miguel de Cervantes firma en Toledo una carta de poder a favor de Catalina de Salazar. Este documento fue esgrimido por Daniel Eisenberg (1999) como la prueba de que el recién contraído matrimonio había fracasado. Tonos melancólicos de ruptura que se oponían a la historia romántica con que Astrana Marín se había imaginado el comienzo de sus amores:

Concluido este negocio con la entrega a Cervantes del *Cancionero* y del poder para Ortega Rosa, solo le restaba a nuestro poeta tornar a Madrid. Pero algo, trascendental para su vida (y aun para su obra inmortal), hubo de retenerle, aunque por poco tiempo, en aquel lugar de los ilustres linajes y de los ilustrísimos vinos.

¿Cómo conoció allí a la que pronto sería su esposa? ¿Se la indicó o buscó doña Juana Gaitán, con el buen deseo de apartarle de Ana de Villafranca? ¿La vio en su casa, frecuentada sin duda, como señora de buena caudal y como viuda del ayuda de cámara del príncipe Carlos, por las familias encopetadas del pueblo, ansiosas de realzar su hidalguía con personas que oliesen a Corte? Nada puede asegurarse con certeza. Si no la vio en su casa, ni en ella se la presentaron, fácilmente pudo verla, no obstante, por cualquier azar. En Esquivias, como lugar pequeño, bastaban pocas horas para conocer a todo el vecindario, y aun solo media con ir a misa un domingo. Como quiera que la viese, fuera en casa de la Gaitán, en misa, o en el ordinario paseo a la fuente de Ombidales, el flechazo debió de sobrevenir súbito. Y este enamoramiento repentino, si otros datos faltaran, que no faltan (las acusaciones de *Avellaneda*), indica que la joven era una mujer hermosa (III, pp. 405 y 407).

Ahí están los documentos. Ahí están los datos y ahí el silencio de Cervantes sobre su mujer. Y ahí las teorías y las especulaciones, como si Cervantes, según el guión establecido por el «pecado original biográfico», tuviera que explicarse como una isla en su momento. Pero, ¿cuáles eran las ceremonias y ritos de un matrimonio después del Concilio de Trento, normas a las que tuvieron que adecuarse tanto Cervantes como su mujer Catalina? La sesión 24 del Concilio de Trento está dedicada a las «Reformas sobre el matrimonio». Se recogen y reforman modelos anteriores con una clara finalidad: hacer público el consentimiento de los cónyuges, y así acabar con la costumbre del «matrimonio secreto», ese que nace de la intimidad de los contrayentes y que ocasiona tantos desmanes al compensarse con dinero las promesas matrimoniales no cumplidas, de las que Cervantes es testigo privilegiado (los casos de sus

hermanas Andrea y Magdalena) y que ha dejado numerosos testimonios en su obra (el caso de Dorotea en el *Quijote* o de la novela ejemplar *Las dos doncellas*, por solo poner dos ejemplos). De este modo, el sacramento del matrimonio católico se consuma con dos ceremonias: por un lado, el desposorio, que se realizaba en la Iglesia, normalmente de la que era feligresa la mujer, delante de testigos, en que los cónyuges hacían público su consentimiento para casarse; y por otro lado, las velaciones, que es la solemne bendición del matrimonio, donde es necesario que, además del párroco y de testigos, estén presentes dos padrinos, celebradas, normalmente, en la misma iglesia del desposorio o, en su caso, en la que sea feligrés el marido. Esta segunda ceremonia es la que realmente ponía fin al sacramento del matrimonio, pues, hasta que no se produjera, no era posible que los cónyuges compartieran ni mesa, ni casa ni cama. El documento de las velaciones es el que realmente marca la fiesta mayor del matrimonio, y fue uno de los que buscó con mayor esfuerzo Luis Astrana Marín, sin llegar a encontrarlo, pues lo buscaba en una iglesia equivocada. En 1992, Emilio Maganto dio a conocer tan importante documento en un encuentro de historiadores, pero, a pesar de su importancia, no lo han tenido en cuenta los biógrafos cervantinos, por lo que ha vuelto a él en un nuevo artículo en los últimos años. Tan solo en mi *La madurez de Cervantes*⁶ aparece recogido y estudiado [imagen 10].



Imagen 10. Detalle del asiento de las velaciones de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar en la iglesia de San Martín, el 16 de enero de 1586

⁶ Lucía Megías, 2016c, pp. 94-109.

El documento, fechado en Madrid el 16 de enero de 1586, nos ofrece las siguientes noticias:

En diez y seis días del mes de enero de 86, yo el licenciado Gabriel Álvarez, teniente cura de San Martín velé a Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar. Fueron padrinos don Pedro de Ludeña y doña Magdalena de Cervantes; testigos: Juan Delgado, Rodrigo de Cervantes, Pedro de Montesdeoca, Francisco de Laguna y Cristóbal de Peña. [rúbrica: Licenciado Gabriel Álvarez].

El documento es importante por tres razones: por un lado, porque nos ofrece una fecha documentada más en el itinerario cervantino, que permite comprender mejor cómo desde 1584 a 1587, cuando parte a Sevilla para trabajar como comisario real de abastos, no hemos de imaginar a Cervantes recluido en Esquivias, angustiado por la paz y la monotonía de la aldea frente al bullicio y las posibilidades de prosperar que ofrece la Corte, sino en una geografía compartida entre Madrid y Esquivias, con paradas intermitentes en Toledo; en segundo lugar permite plantear, como lo hace Emilio Maganto en sus estudios, que la razón última del desfase temporal entre el desposorio y la velación hayan sido los problemas económicos tanto de la familia Palacios-Salazar como de la de Miguel de Cervantes a la hora de cumplir con los compromisos de las promesas de dote. Problemas y compromisos que no terminaron en el momento de la velación —como es costumbre en la época—, sino que la carta y recibo de dote será firmada por Miguel de Cervantes siete meses después, y en ella todavía da cuenta de que solo recibe una parte de la dote prometida; y por último, y lo que ahora más nos interesa, por las personas que acompañan como padrinos y testigos en esta ceremonia, que muestran todos ellos una vinculación con América y el Consejo de Indias, ese sueño americano que comenzó en la visita de Cervantes a Tomar y, seguramente, en Lisboa, como se indica en el primero de los autógrafos conservados de nuestro autor, la carta que le envía a Antonio de Eraso desde Madrid el 17 de febrero de 1582, que da cuenta de su estancia en tierras portuguesas (*Autógrafos*, 2015).

De este modo, este nuevo documento no solo aporta información sobre un momento particular de la vida de Cervantes, sino que nos acerca al círculo cortesano al que está vinculado nuestro autor, un círculo muy cercano a su «sueño americano». En la ceremonia de las velaciones participan, además de Magdalena de Cervantes como madrina y su hermano Rodrigo como testigo, otros cuatro amigos, cada uno

de ellos más interesante a la hora de comprender los lazos de amistad, relación y clientelismo que supo ir fraguando Cervantes a lo largo de su vida: como padrino, firmará Pedro de Ludeña, y como testigos Cristóbal Peña, Pedro Montesdoca «el Indiano» y Juan Delgado. Los nombres no dicen mucho, pero cuando sepamos algo de su vida, de su relación con el sueño americano, todo será diferente.

El más conocido por los cervantistas es, sin duda, Pedro Montesdoca, poeta andaluz, que llegó a ser capitán en Perú, por lo que Cervantes lo va a recordar entre los poetas indianos en el *Canto de Calíope* dentro de *La Galatea* (1585, vv. 569-576). Como tantos otros soldados-poetas indianos, le encontraremos también en la Corte en busca de alguna merced. Murió en 1609 en su Moguer natal, después de haber pasado gran parte de su vida en diferentes destinos en Perú.

También podemos relacionar con Perú a Cristóbal de la Peña, otro de los testigos, hijo de uno de los militares que acompañó a Pizarro en las campañas militares de Venezuela y Perú. Desde el 2 de abril de 1580 se encuentra en la Corte demandando una merced para mejorar la encomienda de Indios que posee en América. Vuelve a las Indias, a su Guamanga de origen, el 18 de agosto de 1586, con una renta de 1000 ducados concedida por el rey, así como otros mil «atendiendo a los méritos de su padre y madre».

Y el último de los testigos es Juan Delgado, que es uno de los secretarios cercanos al rey Felipe II (uno de los pocos que le acompañó en su viaje a Portugal), que estuvo vinculado al Consejo de Guerra y al de Hacienda. Juan Delgado ya había aparecido en la biografía cervantina en 1581, pues de su puño y letra es la primera de las cédulas reales que se envía al tesorero Juan Fernández de Espinosa para que le pague a Cervantes los ducados necesarios para cubrir las costas y el viaje del primer trabajo que nuestro autor realiza en la Corte después de haber vuelto de su cautiverio de Argel. Pero lo que ahora interesa, es que desde 1582, Juan Delgado pertenece al Consejo de Indias. El círculo se va estrechando.

Y para el final hemos dejado a la persona más importante que participará en la ceremonia, Pedro de Ludeña, que lo hará en el puesto, ni más ni menos, que de padrino; lo que muestra una estrecha relación con Cervantes... y también con su familia. El apellido Ludeña es conocido entre los cervantistas: su hermano, Fernando de Ludeña, incumplirá la promesa de matrimonio que le había dado a Magdalena de Cervantes, por lo que le demandará 300 ducados. Pero ahora interesa el hermano, Pedro de Ludeña, y su brillante carrera que le llevará de ser regidor

del Ayuntamiento de Madrid, a ser nombrado el 30 de agosto de 1585 Gobernador y Capitán General de Cartagena de Indias, cargo en que estuvo hasta 1593, y en que tuvo que sufrir los continuos ataques de los piratas ingleses, entre ellos, Drake. Años después, y después de haber sido Maestre de Campo en El Ferrol, fue nombrado en 1599 Gobernador de la Plata y Corregidor de Potosí.

Estos cuatro nombres son, sin duda, solo la punta del iceberg de una red de relaciones indianas de Cervantes que desconocemos. Lamentablemente se ha ido construyendo la biografía cervantina a partir de piezas documentales muy heterogéneas y parciales, sin tener en cuenta que los silencios documentales (los reales y los que todavía están esperando a ser descubiertos en los archivos nacionales, provinciales, municipales o eclesiásticos) muestran otro Miguel de Cervantes que merece también ser atendido. El «sueño americano» no era una posibilidad, una fantasía, sino que estaba cimentado en un trato personal (y estrecho) con personas tanto que vivían en América (y que conocía en la Corte, centro de todo pleiteante y pretendiente), o con aquellos que manejaban la información dentro del Consejo de Indias.

Y de la mano de estos nombres, nos acercamos al otro ejemplo documental que quería recordar ahora: la última petición de Cervantes al Consejo de Indias, fechada en 1590. Como es bien conocido por los cervantistas —sobre todo a partir de las últimas biografías publicadas en 2016— el «sueño americano cervantino», la petición de ocupar uno de los puestos vacantes en la administración americana, comienza en 1581, con varias peticiones al Consejo de Indias. ¿La última? La fechada en mayo de 1590, uno de los documentos más interesantes de los conservados de Cervantes pues, la petición (y su posterior respuesta) se acompaña de diversos documentos que dan fe de los méritos a los que se hace alusión en la misma: la conocida como Información de Argel, y una copia de la hoja de servicios de Cervantes firmada por el Duque de Sessa. Pero, lo que llama también la atención de Cervantes es el conocimiento de los puestos que han quedado vacantes en América y que ahora se solicitan:

Miguel de Cervantes Saavedra, sobre que se le haga merced, atento a las causas que refiere, de uno de los oficios que pide.

- Contaduría del Nuevo Reino
- Gobernación de Soconusco

- Contaduría de las galeras de Cartagena
- Corregimiento de La Paz

Conocido el documento de las velaciones y entreabierto el número y nombres de su círculo de amistades en Madrid, ya no puede sorprender que Cervantes esté demandando, por ejemplo, los puestos de la contaduría del Nuevo Reino o de las galeras de Cartagena, dado que el padrino de las ceremonia de sus velaciones con Catalina de Palacios es, ni más ni menos, que el recién nombrado Gobernador y Capitán General de Cartagena de Indias, la persona de la que dependían estos dos oficios americanos.

Pero, la pregunta que nos hacemos es otra. ¿Están estos cuatro puestos en el horizonte de expectativas de Miguel de Cervantes, uno más de los cientos de cautivos, de los cientos de soldados que están en la Corte pretendiendo una «merced»? ¿Qué otros méritos —ahora desconocidos— y en qué relaciones clientelares y de influencia está poniendo sus esperanzas para que su nombre sea uno de los elegidos, cuando todo el mundo en la época sabe de la dificultad de entrar en esta rueda sin tener un apellido, un linaje que acompañe y dé valor a los «trabajos» y «méritos» presentados?

Pero, ¿qué sucede con los otros dos puestos, el de Corregidor de La Paz (al que luego irá destinado el propio Juan de Ludeña, que aquí se presenta como su posible benefactor) y el de Gobernador de Soconusco? ¿Acaso eran puestos vacantes destinados a una persona como Cervantes, con el historial militar que no ha llegado a ser capitán, con un apellido que no tiene ninguna influencia en la Corte ni unos padres a los que el rey deba agradecer los servicios ofreciendo un puesto a sus hijos? ¿Quiénes ocuparon los dos puestos solicitados por Cervantes? Para el cargo de Corregidor de La Paz, se nombrará a Alonso Vázquez de Arce «en consideración a sus servicios y a los del doctor Vázquez, su padre», y para el de Gobernador de la provincia de Soconusco, al capitán Gonzalo Menéndez de Valdés⁷.

Esta información, que hasta ahora no había sido tenido en cuenta por los biógrafos, pues parece que el tema se había terminado en el momento en que Cervantes era contestado con el famoso «busque por acá en que se haga merced», resulta especialmente interesante para conocer, a la luz de las personas a las que se les ha concedido la merced solicitada

⁷ Lucía Megías, 2016b.

por nuestro autor, sus posibilidades reales. Información que siempre ha estado en el Archivo de Indias, y que ahora está disponible en copias digitalizadas gracias al portal PARES [imagen 11].

¿Qué podía hacer Miguel de Cervantes al lado del apellido Vázquez de Arce, y de la influencia cada vez mayor en la Corte de Rodrigo Vázquez de Arce, padre de Alonso, el recién nombrado corregidor, como se indica en el mismo nombramiento? Solo unos datos, unos escuetos datos para comprobar el abismo entre Alonso y Miguel a la hora de optar a un cargo de tal envergadura. Rodrigo Vázquez de Arce, padre de Alonso, fue uno de los dirigentes más reconocidos e influyentes del partido castellanista desde 1575, y ocupó, entre otros tantos, los siguientes cargos en la administración hispánica: consejero del Consejo Real (1570), que alternó desde 1575 como consejero de la Suprema (el de la Inquisición), y que le permitió controlar el funcionamiento del Consejo Real, que estaba presidido por el papista Pazos en Madrid, durante la estancia del rey en Portugal, lo que permitió colocar a sus allegados en los puestos promovidos en este tiempo, Presidente del Consejo de Hacienda (1584) y Presidente del Consejo Real (1592). ¿Acaso no se había equivocado Cervantes en la elección de los puestos vacantes que solicita? ¿Cómo pudo pensar que tenía alguna posibilidad ante un Vázquez de Arce, ante un apellido similar al que estaban destinadas estas vacantes? ¿Acaso no sucede algo similar hoy en día en varios estamentos de la administración española, como puede ser Justicia o Diplomacia, donde los árboles genealógicos permiten explicar buena parte de los puestos asignados?

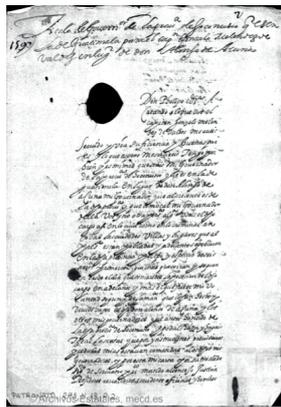


Imagen 11. Nombramiento de Gonzalo Menéndez de Valdés como gobernador de la provincia de Soconusco (4 de abril de 1590). Archivo General de Indias

Solo hay que recordar algunos de los nombres que ocuparon los puestos vacantes en América alrededor de estos años para hacer una radiografía perfecta de la quimera que era el sueño americano de nuestro autor, donde son habituales los capitanes y los licenciados con algunos de los apellidos más habituales en los Consejos de aquel momento.

«Busque por acá en qué se le haga merced» pone punto y final a las pretensiones cervantinas de conseguir una prosperidad rápida en tierras americanas. Una prosperidad más soñada que real. Como más soñada que real resultan las pretensiones cervantinas en las biografías al uso, en que no pueden encontrar una explicación al «error» de la Monarquía Hispánica de no reconocer sus servicios a Miguel de Cervantes, al mito Miguel de Cervantes. Ninguna explicación es necesaria cuando nos adentramos, una vez más en el Cervantes hombre. En ese Cervantes que todavía puede dar muchas sorpresas en las fuentes documentales que todavía no han sido exploradas y que, vuelvo a repetir, dará sus mejores frutos en los próximos años.

4. CERVANTES FRENTE A CERVANTES: DEL MITO DEL ESCRITOR GENIAL AL HOMBRE EN BUSCA DE UN OFICIO

Uno de los grandes misterios que sigue convocando a los cervantistas, a los biógrafos y a los curiosos lectores que se acercan a la vida de Cervantes es la razón por la que tarda ocho años en publicar alguna obra después del éxito inicial de la primera parte del *Quijote* en 1605. Hasta 1613 no contaremos con las *Novelas ejemplares*, impresas también en Madrid, financiadas por Francisco de Robles.

¿Qué le sucedió a Cervantes? ¿Por qué no aprovechó el tirón comercial del *best-seller* del primer *Quijote* para comenzar rápidamente a escribir y publicar la continuación y sacarle el máximo provecho económico a este golpe de fortuna?

¿Por qué seguir buscando algún hecho concreto en la biografía cervantina en estos años para justificar que abandone por un tiempo la literatura, para luego volver, de un modo apoteósico, en los últimos tres años de su vida, una vida ya de descuento?

¿Por qué seguir pensando, de una manera romántica, que el suceso vallisoletano del asesinato del caballero Gaspar de Ezpeleta a las puertas de su casa en 1605, y el paso de Cervantes y de su familia por la cárcel,

y ese sacar a la plaza pública la fama de las «Cervantas» deben estar relacionados con este silencio, que le privó de la posibilidad de disfrutar del éxito de su primer *Quijote*?

¿No es posible pensar, más bien, que nos encontramos ante dos modos diferentes de relación de Cervantes con las letras, en los que poco tienen que ver una primera etapa, que comienza con los poemas de 1567 y 1568 y que culminan con la publicación del *Quijote* de 1605, y una segunda, radicalmente diversa, que se inicia con las *Novelas ejemplares* (1613) y que termina con la edición póstuma del *Persiles* (1617)? El misterio cervantino estaría entonces en intentar comprender qué le sucedió a Cervantes hacia 1612 para comenzar su gran proyecto literario que le ocupó los últimos años de su vida, ese que le ha dado la fama universal de la que hoy goza. Sin las obras publicadas a partir de 1613, Miguel de Cervantes hoy en día solo sería una nota a pie de página, una referencia especializada en los manuales de literatura de la época. De los Siglos de Oro, ni más ni menos, no lo olvidemos.

¿Acaso no es posible pensar que la literatura en Cervantes no es tanto una justificación de su vida, que le regala una trascendencia a sus fracasos vitales, sino todo lo contrario, que su acercamiento a las letras —sobre todo en la primera etapa— tiene una función instrumental, una función práctica de mejora de sus pretensiones personales de medrar, de sobrevivir en esos fascinantes —y complicados— Siglos de Oro que le tocó vivir? A él y a miles de escritores que convirtieron la literatura en un arma con la que esperaban conseguir una merced, un oficio, el amparo de un mecenas o el dinero rápido (y fugaz) de los corrales de comedias o de la venta de los privilegios de impresión a los librerías.

¿Por qué hemos de aceptar como única hipótesis de trabajo —así desde Mayans y Sicar en 1738 hasta las últimas biografías publicadas en los últimos años y hoy en el mercado— que Cervantes solo se acercó a la literatura para evadirse de su fracaso personal en todos los trabajos que emprendió o sueños que tuvo, y que lo hizo siempre con una idea genial, unitaria, que le lleva a la construcción de un universo literario único, original, al margen de cualquier tradición, como se empeñaron en demostrar los ilustrados españoles del siglo XVIII para deslindar el *Quijote* del género de los libros de caballerías que le da sentido y público?

¿Por qué pensar en un único Cervantes, ya sea en un único hombre, como también en un único escritor?

Antes que de unidad, en la relación de escritura y vida, en este continuo diálogo del «escribir es vivir» cervantino es posible defender la

existencia de tres Cervantes. Tres Cervantes no solo por atender a tres momentos biográficos diferentes (juventud, madurez y vejez), sino también tres Cervantes porque en cada uno de ellos se descubre un eje vital diferente⁸.

El primer Cervantes, el de sus primeros treinta y tres años, los que van desde su nacimiento en Alcalá de Henares (1547) a su rescate de Argel (1580), son los años de juventud, los años de construcción como cualquier joven de su época, que se esfuerza en conseguir un oficio en que poder sustentar su vida de madurez: secretario de alguna casa nobiliaria (como la del cardenal Espinosa o la de Mateo Vázquez, su secretario), burócrata en alguno de los miles de oficios de la laberíntica Corte de Felipe II, o soldado, una carrera militar que le lleva a volver a Castilla en 1575 para solicitar una patente de capitán. Estas tres posibilidades de construcción —como la de tantos jóvenes de su época, sin un apellido detrás que le marcara el ritmo de vida—, se verán trastocadas por los cinco años que permanece cautivo en Argel; años que aprovecha también para establecer relaciones y vínculos con personajes influyentes en la Corte, pensando en el próximo escenario de su vida, como la de tantos y tantos soldados y secretarios de la época (millares son los que reúnen día a día en los mentideros del Alcázar o en las gradas de San Felipe en el corazón de Madrid).

En una segunda etapa, la de la madurez, que iría desde 1580 a 1604, cuando le perdemos la pista después de haber sido comisario real de abastos y recaudador de impuestos atrasados por Andalucía, la unidad vital de Cervantes será la Corte, esa Corte de la Monarquía Hispánica que no ha dejado de complicarse, de convertirse en un laberinto de intrigas y de contactos, de relaciones y de hilos secretos de conspiraciones, en los que quiere sobrevivir y medrar Cervantes. Pero no aspira tanto a los puestos vacantes que quedan en España o en el resto de las posesiones continentales de la Monarquía Hispánica, como en los puestos vacantes en la administración de América. Nada que ver con ese oficio soñado en América.

Desde 1581, contamos con noticias de memoriales que ponen letra al sueño americano de Miguel de Cervantes. Este sueño, esta esperanza de ir a América le da sentido a su vida, a sus continuas peticiones de merced, pero también a los textos que ahora escribe: los romances y

⁸ A cada una de estas etapas le he dedicado un volumen de mi biografía cervantina (Lucía Megías, 2016a, 2016c y 2019)

poemas dedicados a tantos amigos poetas o cortesanos, que le permiten formar parte del círculo clientelar del influyente Ascanio Colonna; comedias que estrena en los corrales de Madrid por las que cobra —y por adelantado— sus buenos ducados; y la escritura y la publicación de *La Galatea*, un libro de pastores que tanto gusta a la Corte por estos años, a los círculos más influyentes de la Corte. Literatura instrumental que le permite seguir viviendo, seguir soñando. *Musas ramera*s en una feliz expresión de Lope de Vega.

El sueño americano de Miguel de Cervantes, el sueño de mejorar su vida acaba en 1590, en el último de los memoriales que envía al Consejo de Indias para ocupar uno de los cuatro puestos vacantes en América, como ya se ha indicado. Para ninguno de estos puestos se tuvo en cuenta nunca a Miguel de Cervantes, nunca fue promovido como candidato. La respuesta del Consejo de Indias se conserva en la misma solicitud: «busque por acá en qué se le haga merced». Y esa merced, esta triste y poco segura merced, no será otra que ser el representante del rey a la hora de conseguir víveres para las galeras o el cobro de los impuestos atrasados en Granada.

Una tercera etapa se centra en los últimos años de Cervantes, los que van desde 1604 a 1616: son los años en que parece que solo el silencio tiene sentido, hasta que comienza un nuevo Cervantes a sobresalir, el Cervantes de papel frente al de carne y hueso de los años anteriores. Es el Cervantes de la plenitud. Es el Cervantes que, ahora sí, va a idear su existencia alrededor de las letras como una nueva apuesta con su vida y sus sueños: triunfar en la otra vida, en la de la fama, ya que no ha sido capaz de hacerlo en esta vida disfrutando de una profesión que le hubiera permitido mirar la vejez con otros ojos, con otras inquietudes. Un Cervantes en su plenitud literaria, que se reivindicará entonces como escritor en un programa literario pensado hasta en sus últimos detalles. Ahora sí que Cervantes se alza por encima de los escritores de su época con toda su originalidad.

De este modo, Miguel de Cervantes, que se encuentra en los márgenes del poder literario de su tiempo, que ha triunfado de manera relativa tanto en la Corte política (con las comisiones a las que hace frente como comisario real de abastos o como recaudador de impuestos atrasados frente al canto de sirena del sueño americano), como en la Corte literaria (es reconocido como romancista y sus obras, desde las comedias al primer *Quijote*, tuvieron un cierto éxito nada más estrenarse o publicarse), pero que nunca ha llegado a ser el centro (espacio solo

ocupado por Lope de Vega y Góngora), se dispone en los últimos años de su vida a ofrecernos una «vida en papel», un programa literario que ha ido configurando y escribiendo años atrás, pero que ahora tiene necesidad de imprimir, de dar a conocer, de dejar memoria y constancia antes de morir.

Una literatura marginal en su tiempo que le ha permitido conquistar el centro del Parnaso literario al convertirse en el mito del genio creador, un centro al que no pueden aspirar ni Lope ni Góngora, ni tantos otros escritores que, en vida de Cervantes, gozaron del éxito y de la centralidad de la literatura de la que él nunca pudo gozar.

Desde que en 1613 Cervantes publicara las *Novelas ejemplares* (y se empeñara en destacar en sus prólogos y paratextos literarios una determinada imagen de cómo quería ser recordado con el paso del tiempo), todo estaba ya medido y pensado. Ahora sí que hay un proyecto único y definido. Y no podía ser de otro modo, pues la vida se le escapaba de las manos, los años sabía que no eran muchos y sí los proyectos literarios... y así le da tiempo a reivindicarse como narrador, el «primero que ha novelado en lengua castellana» con su particular «mesa de trucos» que son las *Novelas ejemplares*, donde sorprende a los lectores con cada una de ellas, a cual más ingeniosa en sus inicios; al año siguiente, en 1614, se reivindica como poeta narrativo con su *Viaje del Parnaso*, al que ya hace alusión al inicio de sus *Novelas*; y a comienzos de 1615 será el momento para reivindicarse como poeta dramático, con la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca hasta ahora representados*... Y como el mismo Cervantes confiesa en el prólogo del *Persiles*: «el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan...», pero también son muchos los campos literarios donde quiere dejar su huella (la poesía épica, con el *Bernardo*, o, de nuevo, la pastoril, con la segunda parte de *La Galatea*..., que nunca llegaron a publicarse); pero entre todos ellos se decanta por dar fin a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, dentro del género narrativo más prestigioso y culto del momento: la novela bizantina. Y a este empeño dedicará casi su último aliento, si tomamos como cierto el comienzo de la carta dedicatoria que le escribe al Conde de Lemos en abril de 1616: «Ayer me dieron la extremaunción y hoy escribo esta». Novela que solo verá la luz al año siguiente, de manera póstuma. Pero no importa: Cervantes lleva ya unos años que no vive en esta vida sino en una vida en papel, en el sueño de una segunda vida, en que su nombre se recuerde por la fama de sus obras.

Y en medio de este programa literario bien pensado y medido, se le cuela a Cervantes, una vez más, la vida real, la que él sigue transitando en sus paseos por el Madrid del siglo xvii: la publicación a finales de 1614 de la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, impresa en Tarragona por un tal Alonso Fernández de Avellaneda, que le obliga a aparcar por un tiempo su *Persiles*, su gran proyecto de narrativa culta, y dar rienda suelta a su pluma para acabar la segunda parte del *Quijote*, ese vulgar y menospreciado libro de caballerías, que publica por el mes de octubre de 1615.

Y esta imagen condensada en los tres últimos años de su vida, en la publicación de la mayor parte de su obra, la más genial, sin duda, se ha convertido en una sombra que oscurece y mediatiza sus más de sesenta años anteriores de vida. Esta sombra del Miguel de Cervantes personaje, del mito que se construirá en los siglos siguientes, ha tamizado al hombre, ha convertido al hombre Miguel de Cervantes en un mero instrumento de su literatura, de sus ansias de fama, de una segunda vida después de muerto. ¡Y bien que ha triunfado Miguel de Cervantes después de muerto! Ahora ha llegado el momento de volver al Miguel de Cervantes de carne y hueso, al que realmente vivió. Y solo desde esta perspectiva, la del hombre que vive —y entre otras cosas, escribe— durante los Siglos de Oro, en una época de transición y cambios en relación al estatus de la propia escritura, será posible comprender realmente al Miguel de Cervantes escritor, a ese Miguel de Cervantes que aún sobrevive en sus obras.

Miguel de Cervantes escribió durante toda su vida. Desde los poemas juveniles a su llegada a Madrid en 1566 hasta la carta dedicatoria del *Persiles*, unos días antes de morir en 1616. Y lo hizo en un tiempo en que la escritura fue conquistando nuevos espacios en la sociedad, en que se consolidaron o, en ocasiones, se pusieron las bases, de grandes cambios que transformaron la relación de las letras con el poder, el dinero, el prestigio y la fama. Una época donde los letrados, los secretarios fueron ascendiendo y copando los puestos de poder en la Corte, relegando a la nobleza (y su función de defensa y de expansión militar) a una fastuosa red de ritos, fiestas y relaciones públicas cada vez más espectaculares y huecas; una época en que todo había que ponerlo por escrito, y en sus márgenes quedaban las huellas de las resoluciones tomadas, del pulso con el destino y la muerte o la resurrección de las pretensiones y de los pleitos. Una época donde el analfabetismo se daba la mano con una eclosión de formas literarias orales, con el teatro a la

cabeza, transformando los corrales de comedias en un pequeño imperio de ficción a imagen y semejanza del aquel otro de verdad que hacía aguas por todos lados. El tiempo de las representaciones teatrales era un tiempo de orden y de tranquilidad frente al caos de la vida diaria: orden en la organización del espacio, donde cada uno ocupaba su sitio dependiendo de su sexo, clase social y situación económica; orden en la estructura del espectáculo, sobre todo después del triunfo de las fórmulas propuestas por Lope de Vega, con sus comedias en tres actos, y sus loas, entremeses y bailes; y orden en los propios contenidos, en los versos que iban destilando un conflicto tras otro —ya fuera del pasado o del presente—, pero que todos terminaban con un final feliz, con un rey «*deus ex machina*» que con sola su presencia devolvía la paz a la escena, al universo. Una época en que las letras formaban parte de la vida, eran su expresión, pero también eran el modo de integrarse y de destacarse al mismo tiempo; un medio para conseguir un espacio en la vida real y, también, para poder mejorarlo. La literatura nunca dejó de ser un instrumento, una herramienta que cada uno, según su sexo, clase y situación social y económica, utilizó, con mayor o menor destreza, para llevar a buen puerto sus fines, sus sueños, sus deseos, sus necesidades. Escribir para conseguir una merced. Escribir para conseguir medrar en la Corte. Escribir para obtener los ducados necesarios para pagar las deudas. Escribir para poder añadir una línea de méritos en los memoriales que se envían a los Consejos. Escribir para cenar caliente una noche en una Academia. Escribir para conseguir una cita amorosa para el señor que te ha contratado como secretario...

Y escribir en una época de cambios y de transformaciones, en el ojo del huracán de un tiempo que se va dejando atrás, pero que todavía no ha dado la bienvenida a un nuevo tiempo. Escribir en una asombrosa época de transición como fueron los últimos años del siglo *xvi* y las primeras décadas del *xvii*. Escribir en una Corte con sus particulares reglas que, poco a poco, irán construyendo una nueva Corte literaria que, como un espejo, imitará su estructura convirtiéndose en un espacio propicio para las intrigas, los enfrentamientos, las traiciones, los reproches, los insultos más o menos velados... un espacio literario donde los apellidos, los servicios prestados por familiares y amigos, la posibilidad de acercarse a las facciones más poderosas, el dinero, el tan denostado dinero, también marcan las líneas maestras del triunfo, de la posibilidad de estreno en los corrales, de edición en las imprentas o de difusión en los salones y jardines palaciegos. Tiempo de construcción y de conso-

lidación de una Corte, la política y la literaria. Tiempos de trabajo, de mucho trabajo, según los preceptos de los tacitistas, aquellos que están en la base del pensamiento de los letrados. Pero también tiempo de suerte, de mucha suerte.

Cervantes dedicó los tres últimos años de su vida a imprimir las obras que había escrito con anterioridad así como a terminar aquellas obras, en especial, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en lo que cifraba que serían la base para la construcción de su nueva vida, la de la Fama, la que le permitiría vivir en el recuerdo de su obra cuando él ya estuviera muerto. Años frenéticos en los que tuvo tiempo para terminar la segunda parte del *Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha*, piedra angular de su reivindicación como escritor en el siglo XVIII, una obra que nace y se termina en los márgenes de su «programa literario», ese con el que espera pasar de los márgenes de su tiempo a la centralidad del futuro. ¡Y bien que lo consiguió!, por encima de todos aquellos autores que copaban el éxito en los corrales de comedias, en los talleres de imprenta, en los encargos de los ayuntamientos o en las salas y jardines de los palacios! Y lo hizo no a partir de la centralidad de su programa literario, el *Persiles*, sino a lomos de una obra menor, un texto que no fue bien entendido en su tiempo y un libro peor vendido: la segunda parte del *Quijote*.

Solo a partir de la particular simbiosis del genio creador cervantino y los cambios estéticos y literarios que se impusieron en Europa en el siglo XVIII, a partir de algunas de las propuestas exitosas de ámbito inglés, el *Quijote* pudo ascender de su primera difusión cómica y carnavalesca a la de la imitada «sátira moral», que le ha convertido en piedra inaugural de la novela moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham Bosse, savant graveur. Tours, vers. 1604-1676*, París, bajo la dirección de Sophie Join-Lambert y de Maxime Préaud, París / Tours, Bibliothèque Nationale de France / Musée des Beaux-Arts, 2004. Existe versión en Internet: <<http://expositions.bnf.fr/bosse/index.htm>> (consulta: 27-04-2018).
- AMEZÚA, Agustín González de, «Una carta desconocida e inédita de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 34, 1954, pp. 217-223.
- ASENSIO, José María, *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra: con algunas observaciones y artículos sobre la vida y obras del mismo autor, y las pruebas de la autenticidad de su verdadero retrato*, Sevilla. Imp. y Litogr., Librería Española y Extranjera de D. José M. Geofrín, 1864.

- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra, con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols.
- Autógrafos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Círculo Científico, 2015.
- BOUZA, Fernando, «Dásele licencia y privilegio». *Don Quijote y la aprobación de libro en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012.
- CABELLO NÚÑEZ, José, «Miguel de Cervantes, un comisario real de abastos en La Puebla de Cazalla: documentos inéditos sobre el abastecimiento de la Armada de Felipe II y la Flota de la Carrera de Indias», en *Trigo y aceite para la Armada. El comisario Miguel de Cervantes en el reino de Sevilla, 1587-1593*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2015, pp. 75-147.
- CABELLO NÚÑEZ, José, «Nuevos documentos para la biografía de Miguel de Cervantes Saavedra, un comisario real de abastos en los antiguos Reinos de Jaén y Sevilla (1592-1593)», *Anales Cervantinos*, 48, 2016, pp. 13-51.
- EISENBERG, Daniel, «El convenio de separación de Cervantes y su mujer Catalina», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 144-149.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Real Academia Española, 1819.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *La juventud de Cervantes. Un vida en construcción*, 4.^a ed., Madrid, EDAF, 2016a.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «Gonzalo Meléndez de Valdés, gobernador de Soncosco: el otro “Miguel de Cervantes” en América o de cómo es posible escribir una nueva biografía cervantina», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCII, 2016b, pp. 205-223.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *La madurez de Cervantes. Un vida en la Corte*, Madrid, EDAF, 2016c.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *La plenitud de Cervantes. Una vida de papel*, Madrid, EDAF, 2019.
- MAGANTO PAVÓN, Emilio, «La ceremonia de velaciones de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar (iglesia de San Martín de Madrid, 16-I-1586). Comentarios sobre una desconocida partida parroquial en el contexto histórico y biográfico cervantina», en *Actas del III Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, Aache Ediciones, 1992, pp. 351-367.
- MAGANTO PAVÓN, Emilio, *La familia Villafranca y Miguel de Cervantes. Nuevos documentos cervantinos localizados en el Archivo General de Indias*, Madrid, Universidad de Alcalá, 2014.

- MAGANTO PAVÓN, Emilio, «El acta parroquial de la ceremonia de velaciones de Miguel de Cervantes y Catalina de Salazar. Contrayentes y participantes dentro de su contexto histórico (Nuevo estudio retrospectivo y reevaluación de este importante documento cervantino)», *e-Humanista*, 34, 2016, pp. 325-358. Disponible en: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume34/19%20ehum34.maganto.pdf>.
- MAYANS I SISCAR, Gregorio, *Vida de Cervantes* [1738], con estudio introductorio de Antonio Mestre, València, Consell Valencia de Cultura, 2006.
- NERI, Stefano, «Cuadro de la difusión europea del ciclo de *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)», en *Amadís de Gaula: quinientos años después (estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua)*, ed. José Manuel Lucía Megías y M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 565-591.
- PARES (Portal de Archivos Estatales), <<http://pares.mcu.es/>>.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, Madrid, Estab. Tip. de Fortanet, 1897-1902, 2 vols.
- PELLICER, Juan Antonio, *Vida de Miguel de Cervantes*, Madrid, Gabriel de Sancha, 1800.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Nuevos documentos hasta ahora inéditos*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1914.
- SLIWA, Krzysztof, «Perspectivas en los documentos cervantinos», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1, 1997, pp. 175-180.
- SLIWA, Krzysztof, *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- SLIWA, Krzysztof, *Documentos cervantinos. Nueva recopilación; listas e índices*, New York, Peter Lang, 2000.

VIAJAR ENTRE MUNDOS: UMBRALES Y COYUNTURAS
ENTRE NORTE Y SUR EN EL *PERSILES*

Christine Marguet
Université de Paris 8
Laboratoire d'Etudes Romanes EA4385

El *Persiles* juega con la confrontación de mundos culturales, geográficos y ficcionales, confrontación potenciada por el viaje entre tierras septentrionales y meridionales de Europa, en una adaptación de otra novela de geografías extensas, la «griega». La confrontación de mundos en la obra de Cervantes ha sido objeto de numerosos estudios, desde perspectivas distintas. Steven Hutchinson, por ejemplo, lo hace revisitando la noción de cronotopo, Félix Martínez Bonati a partir de la idea de estilizaciones y regiones de la imaginación, William Childers, del inter o multiculturalismo. Armstrong-Roche ve en la obra una epopeya revisitada por el discurso paradójico que invierte las perspectivas y el discurso imperialista¹.

En los últimos años, varios trabajos han reflexionado sobre la articulación de novela e imperialismo, a partir de Defoe, y también precisa-

¹ Para Armstrong-Roche (2009, pp. 68-74), Cervantes se aparta del «parroquialismo étnico» (p. 36) de sus predecesores adoptando una perspectiva descentrada: en esta novela, se propone una mirada septentrional sobre el Sur católico, que se convierte en otro Nuevo Mundo, exótico y bárbaro, con una inversión del discurso imperialista.

mente de Cervantes, y el modelo de la novela griega². Tanto la *Historia etiópica* de Heliodoro como el *Persiles* se escriben en un contexto de geografías imperiales, y entre los puntos de contacto de las dos obras están los encuentros de poblaciones de distintos ámbitos geográficos, distintas religiones e idiomas.

El *Persiles* presenta una muy peculiar confrontación de mundos, sin equivalente en el resto de la producción novelesca española del tiempo. Hace resaltar su incompatibilidad o alteridad casi absoluta, con choques violentos al mismo tiempo que hace posible el encuentro o la co-existencia de esos mundos. A pesar de un innegable tropismo español que alcanza a los protagonistas, Periandro sobre todo, que a partir de la parte francesa del recorrido es considerado como «español», el *Persiles* parece ser una novela multipolar, en la que proliferan mundos geográfica, antropológica, genéricamente distintos³. Trataremos en particular las cuestiones de circulación entre / autonomía de los «mundos» presentes en la obra.

El primer estudio de Isabel Lozano-Renieblas dedicado a la obra, *El mundo del Persiles*, ha manifestado la profunda unidad estética del libro, pero el texto nos incita a interrogar, más allá de las más visibles dualidades norte/sur o barbarie/civilización, la pluralidad de los mundos convocados. Mundos más o menos «lisos» de los mares e islas septentrionales, de un Norte como «espacio epistemológico de la indiferenciación entre verdad y mentira»⁴ y mundos «estriados» de los caballeros españoles y pícaros italianos, de pueblos familiares o urbes conocidas, en los que se actualiza el debate, presente en Tasso o López

² Ver Wilson, 2007. Recordando a Bajtín, describe la novela como interpenetración de lenguas variadas y oposiciones, que relaciona con el contexto de encuentros internacionales e interlingüísticos, es decir un contexto de poliglosía. Antes que Defoe, Heliodoro y el *Persiles* se enmarcan en geografías imperiales. De ahí la importancia de la traducción y la energía políglota de los personajes. De Armas Wilson calcula que se mencionan doce lenguas en el *Persiles*. La atracción que ejercen en su autor las novelas griegas tiene que ver con su producción como fruto de un «multilingual empire» (Wilson, 2003, p. 14).

³ Esta multiplicidad se puede abarcar a partir del análisis que Fuchs dedica al *romance* como género y «estrategia narrativa», presente en una gran amplitud de textos. Posee una entropía narrativa particular, a menudo codificada como presencia de la alteridad femenina, racial, religiosa... La multiplicidad y lo maravilloso (versus la unidad y verosimilitud aristotélicas) presentes en el *Persiles* responden a esta «estrategia del *romance*» (Fuchs, 2004, pp. 35-36 y 72).

⁴ Dünne, 2013, p. 127. Recoge los conceptos de espacio liso/estriado de Deleuze y Guattari para analizar los espacios del *Persiles*.

Pinciano, sobre la ubicación de la acción en un espacio-tiempo familiar o alejado⁵. Barbarie, religión, amor, poder... son isotopías que recorren la totalidad de la obra, sin desdibujar los contornos afirmados entre los dos «macromundos» de las dos partes, y cada uno de los mundos que contribuyen a edificarlos.

Sería reductor identificar mundos con espacios, pero, en particular en la primera parte, es evidente la superposición mundos-espacios favorecida por las islas nórdicas. Estos mundos, además de geográficos, son genéricos («regiones de la imaginación»⁶) y antropológicos. El recorrido por las islas favorece la visita de mundos genéricos asimismo aislados, o al menos así lo puede percibir el lector. Tras la isla Bárbara aparece la isla de los pescadores, que empieza con una escena característica de lo piscatorio. La de Policarpo tiende hacia la utopía política, que pasará al segundo plano por la pasión, verdadero naufragio de la vejez, que anega al rey antaño virtuoso. La misma isla es también la de reminiscencias clásicas: es la isla de los juegos, en el relato que el capitán hace de las hazañas de Periandro (*Persiles*, I, 23)⁷, a modo de ejercicio de estilo que recuerda los juegos de la *Historia etiópica* de Heliodoro.

La fascinación cervantina por el encuentro de mundos ficcionales diversos se plasma aquí geográficamente en «regiones de la imaginación» o mundos ficcionales, a partir de la sucesión de islas de los primeros libros. Lo podemos expresar con palabras de Martínez Bonati:

Quien lee en este extraño viaje solo una sucesión de variadas aventuras en cambiantes escenarios, sin percibir detrás de las mutaciones geográficas los cambios trascendentales de la atmósfera imaginativa, no acoge la plenitud de la obra que subyugó el esfuerzo final de Cervantes [...] El haberlas dotado de presencia sensible es un alcance excepcional de la creación cervantina⁸.

⁵ Escribe Tasso: «... ne paesi incogniti possiamo finger molte cose di leggieri senza toglier autorità alla favola. Pero Gotia e di Norveggia e di Suevi e d'Islanda o dell'Indie orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo Oceano oltre le Colonne d'Ercole si dee prender la materia de si fatti poemi», *Discorsi del poema eroico*, II, 109, citado por Lozano-Renieblas, 1998, p. 87.

⁶ Como lo apuntó Martínez Bonati (1995, p. 47), los cambios de lugar pueden corresponder a una mutación del principio de estilización, al paso de una esfera a otra de la fantasía literaria.

⁷ La cifra romana remite al libro, las árabes al capítulo.

⁸ Martínez Bonati, 1995, p. 68.

Se trata de una modalidad muy particular de lo que se llamará la hibridación genérica barroca⁹, en combinación con la pluralidad de mundos geográfico-culturales o antropológicos.

Si la confrontación genérica caracteriza el texto, los mundos antropológicos se construyen a base de llamativas contraposiciones. El recorrido isleño lleva al lector del mundo bárbaro (*Persiles*, I, 1-6) al de la corte de Policarpo (*Persiles*, II, 1-17), primer espacio áulico antes de la evocación de la corte de Francia, en el relato del ermitaño (*Persiles*, II, 19-21), y la estancia en Lisboa o Roma de la segunda mitad. La religión opera una cesura entre el (semi-) paganismo bárbaro y el cristianismo, con una notable ausencia de la «explicitación» de la fractura catolicismo/protestantismo, como han notado por ejemplo Blanco, Armstrong-Roche o Nevoux¹⁰. Está presente además la oposición entre ortodoxia y disidencia religiosa, con la aparición de una hechicera morisca y de moriscos valencianos en rebelión. Judíos son quienes proporcionan hospedaje en Roma (y la pócima que enferma a Auristela). Ahora bien, estos mundos del *Persiles* no son «puros» ni genéricos ni antropológicamente. Aunque la barbarie se da, brutalmente, desde el *incipit* y a lo largo del episodio de la isla Bárbara, para culminar en el incendio que la abrasa, ni ese mundo es solo bárbaro, pues en él se manifiestan sentimientos como la compasión, la sensibilidad a la belleza, ni el mundo hacia el que viajarán los protagonistas y sus compañeros, cada vez más meridional y marcado por el cristianismo y la civilización que es la del lector, dejará de ser bárbaro. Lo han mostrado análisis fundados en el estudio de la representación del amor o de la ética¹¹. Para Michael Armstrong-Roche hay que buscar el modelo del *Persiles* que hace lo próximo extraño y próximo lo extranjero en la literatura paradójica. Los atributos de la isla Bárbara serán centrales en el sur católico, lo que le lleva a hablar de «Roma como isla Bárbara»¹², pues el problema de la barbarie es ético y no étnico o religioso. No obstante, la constante antropológica de la

⁹ Ver por ejemplo Solervicens, 2009.

¹⁰ Mercedes Blanco habla de un relato bifocal, bivocal, que sugiere una Europa ocupada en su centro por el protestantismo entre el sur católico y el norte semi pagano (2003). Para Armstrong-Roche, el *Persiles* ofrece una representación de Europa anterior a la Reforma, o marcada por el irenismo y el paulinismo (2009).

¹¹ Ver Wilson, 1991 y Armstrong-Roche, 2009.

¹² Armstrong-Roche, 2009, p. 74.

barbarie queda asociada de manera espectacular al acto de creación que se da en el *incipit* de la obra. Y la isla Bárbara es el universo que abre paso al mundo septentrional.

La novela se abre con una inmersión en la ficción que provoca un extrañamiento extremado, incluso si se le compara con el del *Peregrino en su patria* de Lope de Vega y con el resto de la producción inspirada en la novela griega y el *incipit in medias res*.

«*In medias res, in medium tempus, in medium iter*»¹³, el *incipit* evoca en tercera persona el no-logos (para el narrador y el lector) del «bárbaro Corsicurvo». Las primeras líneas remiten, para un lector español, al relato de cautiverio, pero lo alejan de su espacio cultural asociado, el musulmán, pues el discurso, incomprensible y sobre todo inidentificable para sus oyentes, no puede ser pronunciado en árabe, familiar o al menos reconocible para los oídos de un español. Al menos así es en la representación ficcional. Habrá que esperar el capítulo siguiente para que aparezca una indicación geográfica con la referencia al príncipe danés (aunque Dinamarca no remite al espacio de la acción propiamente dicho, pero permite que el lector sepa que no está en el Caribe, por ejemplo). Sin embargo, desde el *incipit*, el texto envía al lector indicaciones contradictorias, que lo desorientan. Las primeras líneas, con las voces del «bárbaro Corsicurvo» crean la alteridad absoluta, el alejamiento absoluto, pero las primeras palabras del texto forman un endecasílabo, que un lector contemporáneo de Cervantes no podía no identificar¹⁴.

Los mundos del *Persiles* coexisten, pero se ficcionaliza de manera espectacular lo problemático de esta coexistencia. Se dan diversos enlaces entre los mundos, siendo el primero y más visible de ellos, a nivel de la acción, los personajes, en su desplazamiento de un espacio a otro. Los temas o motivos en las isotopías que enlazan los diversos mundos septentrionales, y los del norte con los del sur, forman otra sólida red que da una homogeneidad semántica a este conglomerado. Pero el paso de un mundo a otro saca también partido de la poética de la sorpresa y de las brutales inflexiones o giros que proporciona la novela de aventuras.

La articulación de diversos mundos culturales y genéricos supone un franquear umbrales, en lo que se parece a una reiteración del *incipit*, inmersión en un nuevo apartado de la ficción. Los umbrales del *Persiles* pueden ser, como el primero de ellos, extremadamente enajenantes o

¹³ Lozano-Renieblas, 1998, p. 93.

¹⁴ Velázquez, 2014.

brutales, con bruja y viaje mágico, licantropía, incendio o tormenta, como en el capítulo inicial del II libro, que abre paso al mundo de la corte en el marco isleño, anticipo de la Europa familiar:-

Si, como lo expresa Andrea del Lungo, «le but ultime du commencement ne peut en effet être que celui de capturer le lecteur, de le conduire par l'écriture dans un autre temps et dans un autre espace, tout en l'éloignant du monde réel»¹⁵, los pasos de un mundo a otro cumplen con esta función, para el lector, y para los personajes, atrapados en una bifurcación de la acción o del devenir que era el suyo, y desplazados a otra región literaria, y otro mundo antropológico. Las nociones de captación y violencia, asociadas al *incipit* y al umbral en el *Persiles* pueden funcionar como marcadores de la coyuntura, articulación entre dos mundos de compatibilidad problemática.

El incendio que abrasa la isla Bárbara funciona como umbral: provoca la huida de los protagonistas y su posterior llegada, tras entrar en una cueva, a un espacio abierto y protegido que da cobijo a la familia bárbaro-cristiana o bárbaro-española de Antonio. Primera aparición del espacio geográfico y antropológico meridional de la segunda parte.

El viaje en el otro sentido, hacia el norte, no es menos brutal según el relato que hacen de él los desterrados de tierras meridionales (España, Italia, Portugal, Francia). Los casos más espectaculares son los de Antonio y Rutilio, pues la llegada al mundo septentrional se asocia a la magia o lo maravilloso: el viaje en la alfombra mágica de Rutilio, y la licantropía para ambos personajes. Entre las lecturas posibles que se pueden hacer de estas apariciones de lo maravilloso hay que tener en cuenta su función de umbral. Si seguimos la distinción que establece Todorov entre fantástico y maravilloso, podemos hablar aquí de maravilloso, pues el viaje parece llevar a un mundo en el que las leyes son otras¹⁶. En realidad, las leyes de la naturaleza y las leyes humanas que rigen los mundos no están tan alejadas. Si bien el norte concentra las *mirabilia* naturales — noche polar, naufrago, barnacla— la licantropía, documentada entre los clásicos, aparece en el sur también (en palabras de los personajes). Lo

¹⁵ Del Lungo, 2003, p. 135.

¹⁶ Para Javier Blasco, en el *Persiles* Cervantes se propone «extender los dominios de la realidad a partir de materiales procedentes del espacio de lo maravilloso» (Blasco, 2005, p. 146). La obra es un modelo de la ficción que lo integra. Ver también Childers (2006, pp. 45-47) para el interés que suscitó la obra de Cervantes entre autores de lo real maravilloso. Cita a Alejo Carpentier que, en el prólogo a *El reino de este mundo*, considera al *Persiles* como ejemplo de un género de maravilloso que estriba en la fe, el milagro.

admirable inverosímil, siempre cuidadosamente manejado, supeditado al crédito del personaje-narrador, o racionalizado por el narrador primero, también está presente en el mundo de la segunda parte (la mujer voladora, la cueva de Soldino), aunque sobre todo en territorio francés, más distante, menos referencial. También se ha observado una unidad del comportamiento humano ante las pasiones, en el norte (el duelo de los caballeros por Taurisa) y en el sur (el duelo de Arnaldo y el duque de Nemurs), o una similar mercantilización de las mujeres: esclavas, objeto del *jus primae noctis* en el septentrión, son casadas por fuerza en el sur. Pero para el lector la poética del mundo septentrional queda indeleblemente asociada con los episodios de licantropía y de la alfombra voladora, un viaje que parece llevarlo hacia lo desconocido.

Y esta es una de las manifestaciones de la paradoja en el *Persiles*: manifestar espectacularmente lo que aleja los mundos representados, haciéndoles chocar brutalmente, y no dejar a lo largo de la obra de establecer lazos entre los dos macro-mundos y los diversos espacios que los constituyen.

Después del *incipit*, la segunda articulación entre norte y sur es facilitada, a nivel del relato primero (extradiegético), como hemos apuntado, por la matanza y el incendio de la isla Bárbara. A continuación, los relatos secundarios combinan viaje (mágico, en el caso de Rutilio) y licantropía. El choque entre los mundos septentrional y meridional está a la altura del esfuerzo y ambición poéticos del autor y su propósito de provocar extrañamiento. Tanto como la novedad del mundo bárbaro septentrional, con la sorpresa de su noche de meses y sus hombres lobos, lo que subrayan estos relatos es el tránsito, y su dificultad y carácter inaudito, tránsito entre el mundo que el lector reconoce como suyo, mundo de referencia, y el de la aparente absoluta alteridad. Pues Antonio parte de un lugar de la Mancha, en el que la honra, los códigos del tratamiento ocupan el primer plano, como se puede dar en los «casos» de la novela corta. En un movimiento de alejamiento y enajenación se encontrará fuera de la sociedad de los hombres, y de las coordenadas del mundo conocido hasta recomponerse en una sociedad a la escala de una familia, enlazada con el conjunto de la comunidad cristiana.

El caso de Rutilio es similar en la medida en que parte de unas coordenadas familiares, codificadas por la *novella* y la picaresca. Su experiencia narrada acumula los *mirabilia*: alfombra voladora, licantropía, noche polar. El motivo de la alfombra mágica, vehículo maravilloso que lleva al mundo septentrional, jamás construido fuera de la literatura científica,

donde no es materia poética, cifra el desplazamiento de personaje y lector a un mundo todavía no explorado por la ficción. El uso del artefacto mágico, inusual en la literatura española del tiempo, desvela el portento o magnitud que supone la creación del mundo septentrional del *Persiles*.

Al mismo tiempo, el viaje mágico permite abolir la distancia espacial y el espesor temporal, como también lo hacía de cierta manera el duermevela en el que había caído Antonio al final de su viaje, tras tener que abandonar el bajel inglés, último vestigio de la civilización. Esta abolición favorece la impresión de choque de los dos mundos, y el impacto de tal choque. En el caso de Antonio el impacto llevará a una estabilización con el amor y el mestizaje. En el de Rutilio, se observa el transplante de la aspiración picaresca al enriquecimiento y medro a Noruega y su industriosa y próspera sociedad en la que Rutilio aprende el oficio de orífice. El personaje se redime pues en el Septentrión, aunque tras un naufragio y la consiguiente llegada a la isla Bárbara, volverá a ejercer las artes de juglar, aprendidas en Italia, para sobrevivir entre los bárbaros, lo cual claramente aparece como un retroceso.

Una vez establecidos el enajenamiento y alejamiento absolutos, el autor establece enlaces entre mundos conocidos y desconocidos. Lo hace con la riqueza ficcional del funcionamiento de las pasiones humanas y su problemática reglamentación por distintos tipos de poderes y con la inversión de perspectivas: en el Septentrión es donde tanto Rutilio como Antonio abandonan sus malas costumbres.

La circulación, los intercambios entre el septentrión y el meridión también tienen manifestaciones más suavizadas, más desvinculadas de lo espectacular. Del núcleo bárbaro de la isla primigenia de la obra proviene el oro que Ricla traerá al sur. Materia prima, a la que se añaden las pieles. Convertida en dinero en Portugal, costeará diversos gastos de los viajeros septentrionales, desde el albergue hasta actos caritativos. Es una riqueza que transita por España, pasando de manos de Ricla a las de su hija Constanza, en el viaje hasta Roma, como la cadena de oro y la cruz de diamantes.

De sur a norte, se evoca la exportación lingüística y cultural de españoles, franceses e italianos, manifiesta en la enseñanza del monasterio de Santo Tomás, en Groenlandia, donde el mismo *Persiles* se educó. Este *soft power* es explicitado cuando llegan los peregrinos a Toledo y el protagonista cita a Garcilaso. Indica el narrador: «Y, como es uso de los

septentrionales ser toda la gente principal versada en la lengua latina y en los antiguos poetas, éralo asimismo Periandro como uno de los más principales de aquella nación»¹⁷.

La evocación de las tierras del lejano Norte es matizada. No todo son *mirabilia* y barbarie, por una parte, y cortesanía de príncipes por otra. Llama la atención, que al llegar a Noruega, Rutilio evoque la vida de una ciudad (no una aldea) durante la noche polar. En cuanto a la presencia de un descendiente de italianos allí —que es capaz de hablarle en su propia lengua y lo recoge—, no es nada estafalaria, pues la exportación de los productos de la pesca noruega llegaba hasta Portugal e Italia, que exportaban de vuelta sus propios productos¹⁸. La sociedad noruega tal como la describe Rutilio es hacendosa y próspera: él mismo aprende allí el oficio de orífice, que se contrapone a su anterior actividad meridional de maestro de danza. Los barcos que se emplean para el negocio dentro del espacio septentrional no son, ni mucho menos, las balsas de los bárbaros¹⁹.

Los diversos niveles del relato ofrecen una matizada variedad de contactos entre norte y sur, desde la brutalidad de umbrales en el *incipit*, el incendio de la isla Bárbara, los viajes maravillosos hasta la circulación de mercancías y producción cultural.

Los diversos mundos del *Persiles* se construyen a base de códigos genéricos, y con una antropología al parecer singular. Cada uno de estos mundos tiene su validez propia, su autonomía. Lo que cabe preguntarse es si el *Persiles* construye un mundo respecto al que otros son menos válidos, y qué instancia dictamina la validez. El mundo cercano de las sociedades meridionales recibirá una aceptación o reconocimiento mayor de parte del lector. Pero éste también podrá reconocer la fe cristiana que se manifiesta desde las tierras septentrionales, y remite a una arqueología de su religión. Y conocedor de la literatura o del corazón humano, también reconocerá como familiares algunas de las coordenadas del mundo

¹⁷ Sobre el plurilingüismo en el *Persiles*, ver Brioso Sánchez y Brioso Santos, 2002.

¹⁸ La exposición de la Universidad de Tromsø dedicada a Olaus Magnus, que los participantes en el congreso pudieron visitar, dejaba constancia de ello: Olaus Magnus, *Historia de Gentibus Septentrionalibus* (Roma, 1555), con la introducción del profesor Rune Blix Hagen (UiT The Arctic University of Norway), «History of The People Under The Septentriones» (28-06-2017).

¹⁹ *Persiles*, I, 8, pp. 188-192. Para la mención del monasterio, IV, 13, p. 706.

bárbaro, expresadas en el cautiverio, la manifestación de las pasiones... Por más que ese mundo lo lleve hacia derroteros de la alteridad irreconciliable como el canibalismo.

Por su familiaridad con el lector, el mundo meridional y católico es, en principio, el mundo de referencia del texto. Michael Armstrong-Roche sin embargo ha mostrado hasta qué punto el *Persiles* se construye sobre el modelo de la literatura paradójica. Los españoles son bárbaros, porque vuelven de tierras bárbaras, como Antonio, porque ya en Francia y Roma, el personaje que encarna lo español es Periandro (español y cortés, para Hipólita), un septentrional educado en la lengua castellana y aficionado a Garcilaso. Y lo son, porque españoles, como portugueses, franceses, italianos... tienen un proceder que puede ser éticamente bárbaro.

El mundo del *Persiles* se construye y entiende a partir de la experiencia de la barbarie que se proyecta en el resto del texto. Pero cada uno de los mundos que confluyen en la arquitectura global tiene su propia vigencia. Esto se debe a la fuerza poética del mundo creado, como se manifiesta en la isla Bárbara, en los viajes ya mencionados que llevan a ella, que captan al lector, lo atrapan en su, al parecer, radical diferencia. Se debe también a la ausencia de una voz que autorice o desautorice estos mundos, estética y éticamente. Ésta es característica esencial de la escritura cervantina que incide en la autenticación de los mundos creados. La ficcionalidad de las obras cervantinas, como lo han mostrado autores como Blasco, Garrido Domínguez o Pozuelo Yvancos, lleva a cuestionar la voz narrativa y la función de autoridad o garantía que se le puede asociar. Esto hace inestable el mundo activado por el texto, el mundo que un narrador fiable podría garantizar, autenticar respecto a otros mundos. En el *Persiles*, el creador-autor construye un mundo, hecho de mundos variados, con una aparente fuerte polarización (septentrion-sur; barbarie-civilización). Por convención, las palabras del narrador son verdades y hacen al mundo creado «verdadero», porque más allá de la mimesis y verosimilitud lo hacen creíble, pues le dan sentido, en el seno de una semántica global que es la del texto.

Para decirlo con palabras de Pozuelo Yvancos «la función de autenticación cumplida por el hablar narrativo es el principio fundamental que gobierna la existencia de los mundos narrativos ficcionales». El narrador en primera persona debe ganarse su autoridad autenticadora. Esta cuestión se problematiza en la obra a lo largo del relato de Periandro, y de otros narradores intradieгéticos. El narrador impersonal en cambio, la tiene dada por convención, al menos en

la ficción de la época que nos interesa²⁰. Ahora bien, la tendencia cervantina a afirmar el carácter ficcional del mundo creado hace del narrador central una realidad «escurridiza», y tiene como efecto someter el pacto de ficción a revisión a lo largo de la obra²¹. La consecuencia que deriva de ello es la del problema de la legitimación de lo narrado, que vale en particular para los diversos mundos creados que aparecen como alternativa al mundo referencial: el meridional-católico-español.

Varios comentaristas han observado que los septentrionales protagonistas, en la segunda parte, tras la perplejidad y admiración que causan en Lisboa, y que sigue causando Auristela por su belleza, pasan a ser asimilados, en Francia e Italia, a españoles. Si el mundo de referencia es el de la Europa meridional católica, los otros mundos serán presentados como menos válidos. Otros mundos, es decir los mundos septentrionales bárbaros o (semi-)paganos, la comunidad no cristiana de los moriscos en rebelión, el mundo europeo no católico, presente como subtexto con las menciones de Dinamarca, Inglaterra, o también Francia, territorio, aunque conocido y relativamente cercano, evidentemente más distante que Italia en esta novela como en el imaginario español de la época.

Cuando evoca las costumbres bárbaras del septentrión, el narrador presenta usos alejados de los de la Europa civilizada, en términos de creencias (la profecía mesiánica de conquista del mundo) o de prácticas (canibalismo). Pero de la misma manera que el narrador principal ni autoriza ni desautoriza un discurso que tensa el pacto de ficción en términos de verosimilitud (licantropía y algunos *mirabilia*), tampoco se pronuncia sobre la validez o invalidez de unas creencias o prácticas, como en el caso del *jus primae noctis*, dejando que el discurso de personajes presente y condene o apruebe. Anne Duprat, en un estudio sobre los mundos de la barbarie en Cervantes, indica que en estos mundos (el bárbaro septentrional, el musulmán...) se dan racionalidades o visiones inconciliables²². Esta difícil conciliación se refleja en el tema de la expulsión de los moriscos tal como se expone en varias obras del autor²³. La ficción construye mundos semánticamente coherentes, que funcionan con unas leyes dadas sin más por el narrador. Duprat lo expresa así: «[...] L'ensemble des mondes postulés par les fictions

²⁰ Pozuelo Yvancos, 1993, p. 117 para la cita, y pp. 115-117.

²¹ Garrido Domínguez, 2011, pp. 37-39.

²² Duprat, 2010, pp. 158-167.

²³ Márquez Villanueva, 1991, pp. 182-197.

cervantines peuvent coexister au sens logique, et non plus physique ou géographique, à l'intérieur d'un même univers de fiction, en construisant un modèle qui serait celui d'une relativité absolue»²⁴. Tienen sus propias leyes (como la ley orgánica de la isla Bárbara o el *jus primae noctis*) y sus propios gobernantes. Cuando se dan noticias del devenir de la isla Bárbara al final de la obra, se observa que, tras el incendio arrasador, que parecía acabar con unos usos inaceptables, según una justicia bíblica o poética, el territorio ha vuelto a su equilibrio anterior.

Cada personaje, a partir del mundo al que pertenece, con sus leyes y costumbres, actuará sin que su mundo de procedencia determine *a priori* la validez o invalidez de su comportamiento. No importa su mundo de procedencia, los personajes son y actúan de manera que se pueda apreciar su bondad moral, magnanimidad, crueldad... Los bárbaros comen corazones humanos, pero son capaces de empatía. Arnaldo, príncipe de un país cristiano, aunque protestante, se conduce bárbaramente al hacer tráfico con mujeres, pero es cortés a lo largo de su trato con Auristela y Periandro y no se aprovecha con ellos de su poder. La morisca Rafala pese a pertenecer a una comunidad que se subleva contra la ley cristiana y rechaza a España es fiel a ambas...

No se desautoriza tajantemente el mundo de procedencia de los personajes, desde la máxima instancia enunciativa. La coexistencia posible, efectiva de diversos mundos en el texto y sus interrelaciones hacen que el mundo de referencia no tenga autonomía ontológica y se vea repetidamente cuestionado o enriquecido. Mundo de mundos, ¿mundo multipolar, más allá de la visible bipolaridad? Sin duda es un aspecto del *Persiles* que puede hoy fascinar a los lectores y teóricos de la literatura²⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- BLANCO, Mercedes, «Los trabajos de *Persiles* y *Segismunda* et l'invention du roman», en *Lectures d'une œuvre. «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» de Cervantès*, ed. Jean-Pierre Sanchez, París, Editions du Temps, 2003, pp. 21-46.

²⁴ Duprat, 2010, p. 162.

²⁵ Además de los estudios ya mencionados se puede recordar el estudio de Williamsen, 1994: habla de la estructura fractal del *Persiles* que recuerda la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari, 1980.

- BLASCO, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, y BRIOSO SANTOS, Héctor, «Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles y Sigismunda* de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística», *Criticón*, 86, 2002, pp. 73-96.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.
- CHILDERS, William, *Transnational Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, París, Seuil, 2003.
- DELEUZE, Gilles, y Guattari, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, París, Minuit, 1980.
- DÜNNE, Jörg, «Movimientos en el frío. Geografía marítima y política de los afectos en *El Persiles*, de Miguel de Cervantes», en *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Eberhard Geisler, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. 124-139.
- DUPRAT, Anne, «Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogismes de la fiction baroque», en *La théorie littéraire des mondes possibles*, ed. Françoise Lavocat, París, CNRS, 2010, pp. 149-170.
- FUCHS, Barbara, *Romance*, New York, Routledge, 2004.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- HUTCHINSON, Steven, *Cervantine Journeys*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992.
- LOZANO-RENIÉBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El problema historiográfico de los moriscos», en *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, Libertaria, 1991, pp. 98-195.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *El «Quijote» y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- NEVOUX, Pierre, *Le roman espagnol et l'Europe au XVII^e siècle: regards sur le réel et projets fictionnels*, Tesis doctoral, París, Université Paris IV, 2012, s. i. Disponible en <<http://www.e-sorbonne.fr/theses/roman-espagnol-l-europe-xvii-e-siecle-regards-reel-projets-fictionnels>>.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- SOLERVICENS, Joseph, «Introduction», en *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemologic i estetic*, ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens, Barcelona, Punctum, 2009, pp. 7-20 (Poètiques, 1).
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.
- VELÁZQUEZ, Sonia, «Of Poets and Barbarians», *Revista Hispánica Moderna*, 67, 2, 2014, pp. 205-221.

- WILLIAMSEN, Amy R, *Co(s)mic Chaos. Exploring «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1994.
- WILSON, Diana de Armas, *Allegories of Love: Cervantes's «Persiles and Sigismunda»*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1991.
- WILSON, Diana de Armas, *Cervantes, the Novel and the New World*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- WILSON, Diana de Armas, «Of Pilgrims and Polyglots: Heliodorus, Cervantes and Defoe», en *Remapping the Rise of the European Novel*, ed. Jenny Mander, Oxford, Voltaire Foundation, 2007, pp. 47-57.

EL DIÁLOGO EN EL *PERSILES*¹

José Manuel Martín Morán
Università del Piemonte Orientale

¿Vale la pena disertar sobre el diálogo en el *Persiles*? Si fuera en el *Quijote*, nadie lo dudaría; pero ¿en el *Persiles*? El dialogismo que enfrenta visiones del mundo, que abre la novela a la polifonía social gracias al diálogo, sentando las bases de un nuevo género², ese dialogismo, digo, no lo encontramos en la novela bizantina de Cervantes. Lo que, dicho sea de paso, no nos coge por sorpresa, pues no esperábamos hallar aquí ese traslado del énfasis narrativo desde la acción a la vivencia de la misma y su eco en la voz de los personajes que constituía la clave semántica y estructural del *Quijote*³; estamos leyendo una imitación de una novela griega de aventuras y por tanto sabemos que la clave del deleite del lector descansa en las peripecias de la pareja de protagonistas y sus comparasas, con las correspondientes separaciones, naufragios, muertes aparentes, ocultación de la identidad, secuestros, agniciones y toda la retahíla de motivos narrativos identificada por Bajtín⁴.

¹ Este trabajo expone algunos resultados del proyecto de investigación «Trasposizioni e riscritture (xvi-xx secolo)» financiado por la Università del Piemonte Orientale.

² Bajtín, 1989, pp. 133 y 218-219.

³ Castro, 1957, p. 211; Castro, 1966, p. 82; Blanco Aguinaga, 1957, pp. 341-342; Sobejano, 1977, p. 718.

⁴ Bajtín, 1989, pp. 240-241. Ver también González Rovira, 1996, pp. 151-154.

PERSONAJES VOLCADOS HACIA EL EXTERIOR

En el *Persiles*, no esperamos que aflore a la superficie del diálogo la expresión de la interioridad de los protagonistas, porque hemos aprendido a diagnosticarla por sus manifestaciones exteriores, por sus enfermedades y sus melancolías, sus silencios y sus gestos, si no directamente por sus lágrimas —tantas son las de Periandro que, en más de una ocasión, ha sido merecedor del apelativo de llorón⁵. La atención a los sentimientos hubiera implicado matizaciones, correcciones, quiebras y desarrollos de las relaciones interpersonales, algo que la novela griega de aventuras no prevé, según Bajtín⁶, pues su estructura narrativa está concebida como un gran hiato entre dos momentos contiguos en la vida de los protagonistas: el enamoramiento y la boda; el intermedio se rellena con el tiempo de la aventura, una larga serie de pruebas de la que ese amor inicial invariablemente saldrá incólume. En efecto, en las contadas ocasiones en que el narrador del *Persiles* presta atención a los sentimientos de los protagonistas, es decir, cuando concede espacio en la trama a los coloquios amorosos entre Auristela y Periandro, las emociones se traducen inmediatamente en acciones que redundan en la proliferación de las aventuras. En un par de ocasiones la moza expresa sus dudas sobre la constancia del sentimiento frente a las adversidades, sin que, al fin y a la postre, ello altere su vínculo con Periandro; en cambio, esa misma zozobra de Auristela origina una doble cadena de acciones: una primera reacción de Periandro en la que, curiosamente, rehúye el uso de su labia fascinante y se limita al plano físico, con un melodramático desmayo cuando ella celestinea en pro de Sinforosa (*Persiles*, II, 4), y una espantada despechada hasta las afueras de Roma (*Persiles*, IV, 10) cuando ella amaga con dedicarse a la vida religiosa; el segundo momento de la reacción de Periandro a las dudas de Auristela contempla, ahora sí, el diálogo y la preparación de planes y acuerdos comunes de acción que, en el primer caso, los alejan de la isla de Policarpo (*Persiles*, II, 17) y, en el segundo, los coaligan ante la inminente llegada de Maximino a Roma (*Persiles*, IV, 12) y la necesidad de defender su futuro común frente al perseguidor implacable.

Paradójicamente, quienes parecen tener mayor libertad de expresión de la propia interioridad son los personajes secundarios; al menos aque-

⁵ Zimic, 1970, p. 60; Williamsen, 1994, p. 210.

⁶ Bajtín, 1989, p. 242.

llos que no se recatan de expresar sus pasiones unilaterales por los protagonistas (Auristela se lleva tras sí los corazones de Maximino, Arnaldo, Policarpo, Clodio y el duque de Nemurs; Periandro, los de Sinforosa e Hipólita); cuando esto sucede, los pretendientes repudiados suelen reconducir sus emociones, también ellos, hacia el campo de las acciones concretas que, bajo forma de conjuros, cartas, hechizos o persecuciones, terminarán por dar origen a un nuevo episodio de la trama principal.

En las historias secundarias, la concisión parece imponer la transformación de los sentimientos en acciones —como, por otro lado, ya hemos visto que sucedía en la principal—; lo revelan los ejemplos de Ricla la bárbara y Feliciano de la Voz que hablan de las relaciones amorosas que les han cambiado la vida como si se hubieran limitado a franquear una puerta giratoria; así se expresa Ricla:

—Mis muchas entradas y salidas en este lugar le dieron bastante para que de mí y de mi esposo naciesen esta muchacha y este niño (*Persiles*, I, 6, p. 176)⁷;

y así Feliciano:

—Vémonos muchas veces solos y juntos, que para semejantes casos nunca la ocasión vuelve las espaldas; antes, en la mitad de las imposibilidades, ofrece su guedeja. Destas juntas y destos hurtos amorosos se acertó mi vestido y creció mi infamia (*Persiles*, III, 3, p. 454).

Esas acciones (entradas y salidas, y nacimiento doble, en el caso de Ricla; y verse, juntarse, hurtar amor y acertarse el vestido, en el de Feliciano) concretan gráficamente las emociones nucleares del desatino narrado; valorizan la confrontación dialéctica y dan espesor a las vivencias de los personajes, no cabe duda de ello, pero lo hacen trasladando al terreno de la kinésica aspectos que hallarían mejor asiento en el de la introspección. Así que parece bastante lógico pensar que los parlamentos que dan forma a estos sentimientos están finalizados al progreso de la acción y no a la expresión de la interioridad.

DIÁLOGO Y NOVELA BIZANTINA

Claro que si el diálogo en el *Persiles* no tiene capacidad para desvelar la intimidad de los personajes, resulta, por el contrario, imprescindible

⁷ Cito por la edición de Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2002 (2.^a ed.). Entre paréntesis, la referencia, por ese orden, al libro, capítulo y página.

en la implementación del artificio griego, con la recuperación en el relato analéptico posterior de lo que previamente ha sido ocultado por el inicio *in medias res*. De modo que podríamos decir que el diálogo forma parte de la información genética del género bizantino como uno de los componentes fundamentales de la estructura del relato; en el *Persiles*, como sabemos, además de ayudarnos a reconstruir hacia atrás los hechos vividos por los protagonistas antes de su prisión inicial en la isla de los bárbaros, nos proporciona todos los hilos secundarios de la complicada tela helenizante.

Habitualmente la lengua del protagonista del episodio se suelta al ritmo que crece la curiosidad de los interlocutores de la historia principal⁸; esas acción y reacción, reflejadas en los diálogos entre el recién llegado y los integrantes del grupo, dinamizan la inclusión de la historia interpolada en el marco general y comienzan a ascender a los protagonistas secundarios al nivel de los principales. Su definitiva inclusión en la «bellísima escuadra»⁹ no tendrá lugar hasta el final de su relato, cuando la analepsis alcance el momento presente, con el espaldarazo conclusivo de los comentarios colectivos o individuales. De modo que, por mediación del diálogo, el marco narrativo de personajes viajeros, en el que se incluían los relatos de los secundarios, se va ampliando con la incorporación de los narradores de los mismos, hasta conformar una especie de «superpersonaje»¹⁰, con tantas posibilidades dialécticas como nuevos matices de la personalidad introducen los recién llegados.

VESTÍBULO Y ADMIRACIÓN

Diálogo y más diálogo como catalizador de la variedad en unidad, de lo episódico en troncal, de lo extravagante en ordinario y de lo exótico en etnocéntrico. El componente principal del catalizador es la admiración de los interlocutores, que se despliega libremente en los comentarios finales del «superpersonaje», pero también en los momentos iniciales en los que el narrador introduce el coloquio; de esos momentos previos a la plática hablaba Carlo Sigonio¹¹, teórico quinientista del diálogo platónico, como uno de los elementos fundamentales del mismo —el otro sería la discusión propia y verdadera—; decía el profesor paduano:

⁸ Arata, 1982.

⁹ González Rovira, 1991-1993.

¹⁰ Martín Morán, 2004, p. 574.

¹¹ Sigonio, *Del dialogo*, p. 165.

Aquel que se disponga a escribir un diálogo ante todo deberá prestar todo su esfuerzo creativo y racional a exponer con claridad, en esta especie de vestíbulo, quiénes son y de qué calidad los personajes introducidos por él, cuándo y en cuál lugar y por cuál motivo han llegado a tal discusión¹².

Cervantes imagina «vestíbulos» de gran riqueza para los diálogos que introducen relatos interpolados en la primera parte, como el de Antonio, el bárbaro español (*Persiles*, I, 5-6); Rutilio, el bárbaro italiano (*Persiles*, I, 8-9); Sosa Coitiño, el enamorado portugués (*Persiles*, I, 10); Transila y Mauricio, el anciano del capirucho (*Persiles*, I, 12-14); o Renato, el ermitaño enamorado (*Persiles*, II, 19). En todos ellos, tras un primer encuentro con el narrador secundario que activa la curiosidad del grupo, esta queda satisfecha en un remanso de la acción, que suele coincidir con una reunión nocturna frente al fuego, para compartir una cena frugal, o en una situación análoga que invite a narrar y escuchar historias. En la segunda parte, en cambio, el primer impacto con el narrador secundario suele quedar integrado en la historia misma como uno de sus momentos centrales, como el encuentro con Feliciano de la Voz fugitiva de sus parientes (*Persiles*, III, 2), Ortel Banedre caído del caballo (*Persiles*, III, 6), Ambrosia Agustina con la cara tiznada (*Persiles*, III, 12), Claricia cayéndose de la torre (*Persiles*, III, 15); aunque también suele suceder que el bello escuadrón se encuentre inmerso en una situación ya en desarrollo en la que no van a participar y de la que son informados sobre la marcha, como en los episodios de Tozuelo (*Persiles*, III, 8), los falsos cautivos (*Persiles*, III, 10), los moriscos (*Persiles*, III, 11), el jugador de la propia libertad (*Persiles*, III, 13), Ruperta (*Persiles*, III, 16) o Isabela Castrucha (*Persiles*, III, 20). En la segunda parte, por tanto, el vestíbulo no recibe la misma consideración que en la primera, donde desempeña un papel estructural importante; hace excepción el vestíbulo hipertrófico de la historia de Ruperta¹³, presentada por su enlutado escudero, en un largo parlamento en el que convida a los protagonistas a la contemplación directa de los macabros rituales de la viuda, como si de un espectáculo teatral se tratara¹⁴.

¹² Traducción mía.

¹³ Para Muñoz Sánchez (2007, p. 110) en este episodio Cervantes realiza un nuevo experimento de interpolación.

¹⁴ Blanco, 2004, p. 28; Alcalá-Galán, 2009, pp. 196-197; Ruffinatto, 2017, pp. 21-26.

EL SUPERPERSONAJE

Por lo general, los noveles principales quedan desactivados después de su admisión en el grupo peregrino; o mejor, queda desactivada su historia, su empuje diegético, no su personalidad. Lo específico de la personalidad de cada cual saldrá a relucir en algunos momentos concretos, dando lugar a la reacción de otro personaje y sobre ese intercambio dialéctico el narrador montará una escena; sucede, por ejemplo, en el corolario del relato de Transila, cuando Rosamunda, paladina de la lujuria, defiende la lógica del derecho de pernada parental y provoca la agresión verbal de Clodio (*Persiles*, I, 14), centrada toda, como se conviene a su persona, en el insulto y la maledicencia. Diálogos como este, con intervenciones previsibles de personajes definidos por un epíteto, interrumpen a menudo las interpolaciones, con la finalidad de distribuir la materia narrativa espuria en unidades que no obliteren del todo la acción principal; con ese objetivo, por ejemplo, el narrador inserta en el relato interpolado de Antonio «el bárbaro» las conversaciones surgidas en el marco de la historia principal a raíz de la muerte de Cloelia (*Persiles*, I, 5) y de la vuelta de Antonio el hijo de su exploración de la isla (*Persiles*, I, 6); o en el relato eterno de Periandro, los juicios dialogados sobre el modo y la longitud del mismo por parte de los oyentes, según las facetas del poliédrico superpersonaje que todos ellos conforman (*Persiles*, II, 10-20). En estas interrupciones, la historia principal reemerge en el marco que encuadra el flashback del narrador personaje y lo suele hacer, como decía, bajo forma de diálogo.

Cervantes usa otras estrategias, no solamente el diálogo, para garantizar la unidad estructural de la trama y hacer más dinámica la interpolación de relatos secundarios; se sirve también del cambio de voces, como en la historia de Transila, primero contada por su padre y luego por ella misma (*Persiles*, I, 12-13); del entrelazamiento de una historia paralela, como el hechizo de Antonio hijo por Cenotia (*Persiles*, II, 10), mientras Periandro cuenta su historia; e incluso de una falsa alarma por peligro inminente, mientras Feliciano de la Voz cuenta sus amores desgraciados bien que fructíferos (*Persiles*, III, 3). Lo que me interesa resaltar ahora es que el diálogo, en todos los casos reseñados y otros no contemplados, cumple una función estructural de construcción de la unidad del relato, al mismo nivel que las otras técnicas narrativas.

En los relatos secundarios sorprende la falta de arrepentimiento de los protagonistas de algunos de ellos por lo que a todas luces se confi-

gura como una infracción al código moral de sus respectivas sociedades, como en los casos de Antonio, Rutilio, Clodio y Rosamunda. La explicación para esta aparente amoralidad de los personajes tal vez haya que buscarla en la necesidad de mantener su punto de vista sesgado, para que el narrador pueda conformar el rico caleidoscopio de opiniones y reacciones al que aludía antes; y así, gracias a la perseverancia en el pecado de maledicencia por parte de Clodio y en el de lujuria por parte de Rosamunda, podrán mantener los dos el sabroso coloquio aludido sobre la historia de Transila (*Persiles*, I, 14) y Clodio abrirá grietas en la pétrea fe del amartelado Arnaldo acerca del parentesco de Auristela con Periandro (*Persiles*, II, 2); el pseudocientífico Mauricio, que no cree en prodigios —este es su sesgo particular, no derivado de una infracción moral—, no comulgará con las ruedas de molino del fantástico Periandro (*Persiles*, II, 14, pp. 371 y 378; II, 15, p. 383); y Antonio el joven, que ha heredado la impulsividad de su progenitor, podrá seguir emprendiéndola a flechazos con todo aquel que haga peligrar su equilibrio personal con solicitudes aberrantes para él (*Persiles*, II, 8). Todos reaccionan como cabría esperar de ellos ante determinadas situaciones, haciendo previsible el desarrollo del episodio, por lo general basado en el diálogo, ya desde la composición del grupo de participantes en el mismo.

El poliedro polifónico del «hermoso escuadrón» mantiene su potencia dialéctica hasta el final del segundo libro, cuando, al acabarse el relato de Periandro que han criticado y del que han disfrutado, cada cual a su modo, los integrantes del poliedro, tras la resolución del múltiple enredo amoroso del palacio de Policarpo, sus caminos se separan, los septentrionales vuelven al norte y los meridionales ponen rumbo hacia Roma. No volveremos a encontrar un poliedro dialógico con esa capacidad generativa en la segunda parte; solo en Milán, en el eco del debate de la Academia de los Entronados, Belarminia, Auristela y Periandro confrontarán los epítetos constitutivos de sus respectivas personalidades en una breve conversación (*Persiles*, III, 19).

TÉCNICAS DE INTERPOLACIÓN Y USO DEL DIÁLOGO

Con todo, la frontera sur es atravesada por una buena representación del poliédrico grupo: además de los protagonistas, prosiguen aún el viaje Rutilio y la familia entera de Antonio, aunque los dos ancianos van a abandonar la comitiva en el pueblo de origen del patriarca; su presencia, por otro lado, habiendo heredado su hijo su impulsividad y soberbia,

ya no era necesaria para construir nuevos episodios. De los personajes encontrados en la parte meridional del periplo solo se integrarán en el «hermoso escuadrón» Félix Flora y sus amigas; todos los demás agotarán su campo de intervención en la capacidad actancial de construcción de la acción, sin que se les ofrezca la oportunidad de participar en las dinámicas del superpersonaje generador de diálogos y situaciones.

A mi modo de ver, la diferencia de atribuciones y funciones entre los personajes secundarios nórdicos y los meridionales —la que determina, al fin y al cabo, la existencia y el tamaño del poliedro polifónico— se debe a los diferentes modos de interpolación de sus historias: en los dos primeros libros, los relatos secundarios eran narrados en analepsis por sus protagonistas, sin que los de la historia principal pudieran participar en ella; mientras que los personajes interpolados de los dos últimos libros ofrecen a Periandro y Auristela, a Antonio y a Constanza, la oportunidad, si no de participar en su historia —a veces también, como en la de Claricia (*Persiles*, III, 15) o la de Félix Flora (*Persiles*, III, 14)—, cuando menos de asistir a su último acto, en diálogo con ellos. De modo que, si en la primera parte del *Persiles* la técnica de interpolación correspondía a la coordinación¹⁵ y no ciertamente a la yuxtaposición —las dos técnicas señaladas por Anthony Close como modelos de intercalación de historias en el *Quijote*¹⁶, en la estela de Pilar Palomo¹⁷—, desde el momento en que la coordinación se hacía de un modo un tanto abrupto, con la llegada del relator de la historia y la narración de la misma, tal vez habríamos de hablar de un modo mixto, que asimila en la coordinación la velocidad y la comodidad de la yuxtaposición, sin llegar a la exageración del tópico del manuscrito hallado, como en el caso de la novela del *Curioso impertinente* en el *Quijote* de 1605. En la segunda parte, en cambio, las historias interpoladas son todos casos que suceden a los propios peregrinos, en los que estos están de algún modo involucrados, como coadyuvantes de la solución (Feliciano, Ortel Banedre, Ambrosia Agustina, Félix Flora, Claricia) o como víctimas del desatino (los moriscos, Claricia) o como espectadores del desaguisado (Tozuelo, falsos cautivos, jugador de su libertad, Ruperta); pero siempre se ven obligados a dar una respuesta en palabras y acciones a la petición directa

¹⁵ Baquero Escudero (2013, p. 154) extiende el juicio a todo el *Persiles*.

¹⁶ Close, 1999.

¹⁷ Palomo, 1976, pp. 18 y ss.

o indirecta de intervención que se les hace, por lo que son episodios catalogables como ejemplos de coordinación perfecta¹⁸.

Todo ello conlleva una diferente utilización del diálogo en las dos partes del *Persiles*; la tipología de Tasso¹⁹ nos ayudará a entender un poco mejor las diferencias. Según Tasso, se pueden distinguir dos tipos de diálogo en función de su relación con la acción: a) los que ayudan a la acción y tratan problemas relacionados con la elección y la fuga, y b) los especulativos sobre la verdad y la ciencia. Tasso se refiere a los diálogos humanistas, por lo que su clasificación está lejos de agotar las posibilidades de las variantes del recurso en la narración; aun así, esa primera y básica distinción suya nos ayudará a entender el uso diferente entre la primera y la segunda parte. En la primera abundan los parlamentos de tipo b), si en esta categoría caben los muchos relatos de los personajes secundarios o los comentarios finales e iniciales de los vestíbulos de los integrantes del marco. En la segunda, el diálogo seguirá acoplado, como en la primera, las historias secundarias a la principal con los relatos analépticos —mucho más breves que en los dos primeros libros—, pero, como ya he dicho, usará menos la personalidad multifacética de los individuos del grupo para construir los poliedros pluriperspectivistas de la primera o los nuevos episodios; aun así, las respuestas de los miembros del colectivo a las varias solicitudes, directas o indirectas, de los recién llegados orientan sus decisiones en la solución del conflicto, por lo que esas formas de diálogo podrían contarse entre las del tipo a).

En la segunda parte, con los peregrinos transformados en observadores o a lo sumo participantes externos en las tramas ajenas, su capacidad dialógica parece haber ganado en profundidad y amplitud; de hecho, algunos de los casos que afrontan les sugieren elevadas reflexiones dialogadas de tipo ético o moral, que Tasso no dudaría en calificar de diálogos especulativos, el tipo b). La diversidad de puntos de vista que el rico y variado superpersonaje de la primera parte garantizaba en las discusiones posteriores a los relatos o en determinadas situaciones, dada la dificultad de crecimiento del hermoso escuadrón en la segunda, queda compensada con la dimensión enciclopédica y moral de las reflexiones de los protagonistas. Y así Auristela sentará cátedra sobre la fortuna (*Persiles*, III, 4) y el deseo ontológico (*Persiles*, II, 3; IV, 10); Periandro, sobre

¹⁸ Para los modos y los tipos de interpolaciones en Cervantes, se puede consultar Baquero Escudero (2013, pp. 136-195), Muñoz Sánchez (2015, pp. 256 y ss.).

¹⁹ Tasso, *Dell'arte del dialogo*, p. 42.

los antípodas (*Persiles*, III, 11), los celos resolviendo un enigma extemporáneo (*Persiles*, III, 12), el amor descendiente y ascendiente (*Persiles*, III, 14), y la abundancia de poetas (*Persiles*, IV, 6); y los dos con Belarmenia, sobre el amor sin celos (*Persiles*, III, 19).

ZONA DE ACECHO

Los dos modos diferentes de interpolación de episodios requieren recursos distintos para montar la pieza accesoria en la principal. Para los de la segunda parte, menos aparatosos y más cotidianos que los de la primera —aunque siempre con su punto de desatino—, el narrador no puede recurrir con tanta insistencia a la maravilla y la admiración de los personajes del marco, por lo que suele echar mano de la casualidad o de la libre iniciativa de un personaje anónimo, del que nunca más volveremos a saber.

En el apartado de la casualidad metería una situación que se repite en la segunda parte —pero hay también casos en la primera— en la que un personaje, creyéndose a solas, expresa libremente sus sentimientos en voz alta, mientras a escondidas otro u otros lo escuchan. Bobes Naves²⁰ cataloga el recurso como «zona de acecho» y con ese marbete lo he usado, a mi vez, en el análisis del diálogo en el *Quijote*, viendo en él una técnica propia de la novela pastoril, dada la abundancia del mismo en la *Galatea* y en la *Diana* de Montemayor²¹; claro que, tras la relectura de la historia de Ruperta (*Persiles*, III, 17), parece clara una concepción exquisitamente escénica por el cuidado casi didascálico de los colores, las luces y el punto de observación de los espectadores, por lo que no descartaría que en el *Persiles* pueda tener, como ya sugería antes, una ascendencia teatral, siendo como es recurso habitual en las comedias cervantinas. Sea como fuere, el caso es que, de tal modo, queda engarzada en la principal la historia secundaria de la viuda errante, como antes la de Sosa Coitiño (*Persiles*, I, 8), cantor solitario de sus penas, o al menos eso es lo que él cree.

Tan productiva le debió de parecer la técnica a Cervantes que decidió usarla incluso para ayudar a resolver la trama principal. El secreto de la relación amorosa entre los protagonistas, tan bien guardado a lo largo del relato, será desvelado por Auristela a Constanza y Antonio, al acecho

²⁰ Bobes Naves, 1992, pp. 251-252.

²¹ Martín Morán, 2014, pp. 95-97.

ellos también, mientras, fuera de sí por el abandono del mancebo, reflexiona sobre la cualidad de su amor (*Persiles*, IV, 11). Periandro, por su parte, despechado por el rechazo de su amada, da la espantada y se aleja de Roma y de la beata catequista (*Persiles*, IV, 12), para escuchar sin ser visto las informaciones que su ayo Serafido está dando a Rutilio sobre la venida de Maximino, el hermano al que nuestro héroe ha birlado la novia, dando origen a sus interminables trabajos. De él y de su afanosa búsqueda de los engañadores no sabíamos nada hasta ahora; del mentor coadyuvante Serafido ignorábamos incluso la existencia; a Rutilio, en cambio, lo hacíamos en la isla de las Ermitas, disfrutando de la soledad y la contemplación de Dios, hasta que Arnaldo contó que, a su paso por la isla, otro ermitaño le había dicho que estaba en Roma (*Persiles*, IV, 8). Pues bien, como por arte de magia, los tres *dii ex machina*²² se personan a las puertas de Roma —*in praesentia* solo Serafido y Rutilio—, permitiendo que un Periandro maleducado, que ni siquiera saluda a su amigo italiano y a su entrañable educador, pueda escuchar las informaciones necesarias para retirar su dimisión de amante devoto, reactivarse como actante y desencadenar el final. Por cierto que, dicho sea de paso y sin ánimo beligerante, este abuso de la casualidad no le hubiera gustado nada al Pinciano, el cual consideraba reprochable la agnición por *deus ex machina*²³.

PRESENTACIÓN OBLICUA

La segunda estratagema seguida por Cervantes para intercalar historias en la segunda parte es la de la “presentación oblicua”, habitual en el teatro para introducir a un nuevo personaje y sus vicisitudes, y no tanto en narrativa²⁴. En el *Quijote* se encuentran ya algunas transiciones entre historia principal y secundaria basadas en la intervención de un personaje anónimo, un criado o un acompañante, para presentar a los protagonistas narradores de la historia secundaria. En el *Persiles*, se introducen así las historias de Ambrosia Agustina (*Persiles*, III, 11), las damas francesas y el duque de Nemurs (*Persiles*, III, 13), Ruperta (*Persiles*, III, 16) e Isabela Castrucho (*Persiles*, III, 19); y podemos considerar que recurra a la misma estratagema Antonio en el reencuentro con su familia española (*Persiles*, III, 9) que él quiso llevar a cabo de forma anónima, simulando ser otro.

²² Pelorson, 2003, p. 82.

²³ López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, pp. 188 y 213-214.

²⁴ Martín Morán, 2014, pp. 92-95.

En fin, en los libros III y IV, con la llegada de la «bellísima escuadra» a tierras conocidas, sin la fácil añagaza de la maravilla suscitada en los lectores por el cúmulo de exotismos y fantasías de los dos primeros libros, Cervantes decide usar el diálogo entre los personajes como sustento de unas formas de integración de los episodios en el relato principal diferentes a las anteriores; unas formas más acordes con la estrategia general, que era la de aceptar los aportes tangenciales solo en la medida en que los protagonistas del ramo narrativo principal tuvieran un mínimo de participación en ella, en su tramo final. O bien, hipótesis alternativa, dado que los últimos capítulos del *Persiles y Sigismunda*, es opinión compartida por la crítica, se escribieron apresuradamente, es probable que, en la urgencia de terminar, «con las ansias de la muerte», Cervantes se agarrara a las técnicas que sentía como más familiares y más fáciles de usar para ensamblar en un todo unitario los diferentes materiales narrativos.

OTROS RECURSOS DE UNIDAD

La palabra de los personajes, cuya función unificadora estamos apreciando, ya había garantizado la unidad del relato por vías diferentes, sobre todo en esta segunda parte, aunque ya también en la primera, cuando, por ejemplo, Auristela subrayaba, con no poco cinismo, ante el cadáver aún caliente de Sosa Coitiño:

—Con este sueño —dijo a esta sazón Auristela— se ha escusado este caballero de contarnos qué le sucedió en la pasada noche, los trances por donde vino a tan desastrado término y a la prisión de los bárbaros, que sin duda debían de ser casos tan desesperados como peregrinos (*Persiles*, I, 11, pp. 205-206).

El portugués, en efecto, no había llegado hasta el momento presente con el flashback de su relato y eso lo deja sin enganche lógico-semántico a la trama principal; tiene razón, pues, Auristela al protestar, pero la caridad cristiana impondría mayor circunspección en un personaje que, en este trance, parece más preocupado de echarle una mano al narrador en la construcción de la unidad del relato que en respetar el decoro de su personalidad.

Preocupación, por cierto, compartida por Periandro, cuando señala una aparente incongruencia narrativa en el acoplamiento de la historia de Antonio a la principal, por el hecho de que Ricla no hubiera pensado en huir antes de la isla Bárbara comprando las barcas que entonces

estaba comprando (*Persiles*, I, 6), dando así la oportunidad a la bárbara de adelantarse a un probable reparo del lector y salvar su papel en la historia principal; gracias al intercambio dialógico entre los dos personajes, el engarce de la trama secundaria en la principal queda garantizado.

En la historia de Isabela Castrucho, Periandro critica —y no es para menos— el artificioso final que junta una boda, un nacimiento y un funeral (*Persiles*, IV, 1), o sea, los lances que ligan la historia secundaria a la principal; pero como la crítica la hace uno de los testigos de los tres eventos, lo que en principio parecería una consideración estructural se convierte en un testimonio fehaciente de la extraña coincidencia. Ya antes la secundaria Ambrosia Agustina pedía crédito a sus interlocutores principales para la doble agnición final con su hermano y su esposo, justificando con su parlamento el vínculo entre su historia y la de ellos, con estas sentidas palabras:

—Ésta es, amigos míos, mi historia: si se os hiciere dura de creer, no me maravillaría, puesto que la verdad bien puede enfermar, pero no morir del todo. Y, pues que comúnmente se dice que el creer es cortesía, en la vuestra, que debe de ser mucha, deposito mi crédito (*Persiles*, III, 12, p. 563).

A Auristela debía de parecerle que la historia de Feliciano de la Voz quedaba un tanto descolgada de la principal, si se preocupaba de buscarle el nexo por el paralelismo temático con la propia situación:

—La suya [de Feliciano] no es caída de príncipes, pero es un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas que le quisieren dar bueno de sus vidas. Todo esto me mueve a suplicarte, ¡oh hermano!, mires por mi honra, que, desde el punto que salí del poder de mi padre y del de tu madre, la deposité en tus manos (*Persiles*, III, 4, p. 458).

El diálogo trabaja para evitar la dispersión, engarzando en la trama principal las historias secundarias, según ya hemos visto, con una doble o triple intervención, según los casos: al principio para suscitar la curiosidad de los personajes principales y en consecuencia la necesidad de incorporar las historias de los secundarios, al final con los comentarios que tratan de obtener la misma finalidad y en el medio con las interrupciones. El efecto es el de reducir el impacto de la fuerza centrífuga de las interpolaciones en favor de la unidad y la coherencia global de la historia principal.

RECAPITULACIONES

En la segunda parte, el diálogo entre los personajes encuentra una nueva vía para construir la unidad de la trama en las varias escenas de recapitulación de los sucesos ocurridos (III, 19), con la ayuda, a veces, del lienzo que las representa (*Persiles*, III, 1; III, 2; III, 4; III, 9), recordatorio eficaz donde los haya²⁵ y a la vez instrumento de unidad del relato²⁶, cuya simple evocación suscita en el lector la imagen del texto unitario, sin necesidad de leer la «declaración» en palabras de Antonio el hijo, como es habitual. Pero ningún personaje ha hecho más por la cohesión de esta selva de aventuras que el príncipe Arnaldo, cuando reaparece en Roma al lado de los protagonistas (*Persiles*, IV, 8), tras haber ido recogiendo como un nuevo Pulgarcito las migas últimas de las vicisitudes narrativas de los protagonistas, desde Lisboa a Roma.

En los diálogos entre los protagonistas se refuerza la concepción teleológica del relato, cada vez que rememoran su destino romano o explican a otros los motivos, así sean falsos, de su peregrinación. Si se paran a reflexionar, como hacen con cierta frecuencia, sobre el deseo ontológico y metafísico que les impulsa a la búsqueda agustiniana del centro de los anhelos del alma, también entonces, dado que exponen la raíz misma de su condición de personajes en movimiento hacia una meta, podemos considerar que están construyendo la unidad de la trama. Cuando a algún otro personaje le asalten dudas, casi siempre a los «malos», sobre la verdadera relación que los une —Transila (*Persiles*, I, 23), Clodio en dos ocasiones (*Persiles*, II, 2; II, 5), Cenotia (*Persiles*, II, 11), Hipólita (*Persiles*, IV, 8)—, también en ese caso su discurso se vuelve hacia el hilo en que se van ensartando sus distintas peripecias vitales y el impulso primordial que los expulsó del paraíso helado. Es curioso que en este último apartado de las sospechas de los malos la unidad de la trama descansa en una forma de complicidad implícita del narrador con el lector, a quien aquel parece exigir la percepción del sutil juego de ironía dramática que le permite saber tanto como él y más que los personajes.

CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Ya vimos cómo, en los dos primeros libros, los personajes secundarios se presentan a sí mismos con sus relatos sin dar signos de arrepen-

²⁵ Egido, 1990.

²⁶ Brito Díaz, 1997.

timiento por los pecados que los han desarraigado de la patria y cómo el narrador saca partido de esta perseverancia, a la hora de integrar los relatos de los demás en la trama principal. En los dos últimos libros, por el contrario, los personajes, o mejor, los protagonistas parecen sustraerse a la necesidad de perseverar en su perfil de atributos, llegando incluso a romper el decoro en el diálogo. De él se preocupa Sigonio, y después Speroni²⁷, teóricos quinientistas del diálogo, con estas consideraciones: «[el diálogo] ha de seguir la verosimilitud que deriva del decoro y presentar a los personajes hablando según su dimensión y no de modo inconveniente a su status»²⁸. Auristela infringe a menudo el precepto de Sigonio; ella misma parece darse cuenta de la infracción cuando la justifica del siguiente modo: «Si te pareciere, hermano, que este lenguaje no es mío, y que va fuera de la enseñanza que me han podido enseñar mis pocos años y mi remota crianza, advierte que en la tabla rasa de mi alma ha pintado la experiencia y escrito mayores cosas» (*Persiles*, IV, 10, p. 690). Su hermano no le va a la zaga en cuanto a excesos lingüísticos; hasta el punto de que Ortel Banedre, para aceptar su labia, reclama una intervención sobrehumana: «Tu, señor, has hablado sobre tus años: tu discreción se adelanta a tus días, y la madurez de tu ingenio a tu verde edad; un ángel te ha movido la lengua» (*Persiles*, III, 7, p. 502). Aquí, como en otras ocasiones ya señaladas, Cervantes recurre al diálogo entre los personajes para integrar en el relato un elemento que rompe las fronteras del decoro, pero que enriquece notablemente a los infractores. En la tesitura de limitarse a lo que impone la preceptiva, el alcaláino primero corta por lo sano y luego sutura el corte con el remiendo dialógico.

El alcance de la cultura de Periandro, para seguir con sus extralimitaciones del decoro, parece excesivo en un «mancebo, al parecer de hasta diez y nueve o veinte años» (*Persiles*, I, 1), por más que Serafido lo haya instruido, cuando cita con desenvoltura y erudición la cultura clásica latina («—¡Detente, oh arpía! ¡No turbes ni afees las limpias mesas de Fineo! ¡No fuerces, oh bárbara egipcia, ni incites la castidad y limpieza deste que no es tu esclavo!», *Persiles*, I, 19, p. 256). Y no solo parece excesivo, sino que lo es, su recuerdo literal de un verso de Garcilaso, antes de lanzarse a un panegírico de la ciudad de Toledo, que el propio narrador debe de juzgar inapropiado en su boca, si inmediatamente después

²⁷ Speroni, *Apologia dei dialoghi*, en *Dialoghi*, p. 517.

²⁸ Sigonio, *Del dialogo*, p. 167.

apostilla: «Esto dijo Periandro, que lo dijera mejor Antonio el padre, si tan bien como él lo supiera» (*Persiles*, III, 8, p. 505).

La llegada al mundo conocido parece haber cambiado los parámetros de la identidad de los protagonistas, los cuales comienzan a mostrarse con unas capacidades dialécticas y culturales superiores a las que mostraban en el mundo exótico. Ya he mencionado la prestancia de su enciclopedia de dichos sentenciosos y su habilidad para aplicarlos en los momentos más adecuados, pero su adquisición, por ósmosis inmediata —se diría—, de la cultura española no puede sino dejar sorprendido al lector, como, en efecto, se debieron de sorprender los insignes críticos que indagaron qué edición de las obras de Garcilaso pudo haber consultado Periandro y si lo hizo en Lisboa o ya antes en sus tierras septentrionales²⁹. Y tal vez tenga un sentido, no digo yo que no, establecer semejante dato, aunque, ya puestos a establecer, me parecería de mayor importancia dilucidar el momento y el lugar en que el peregrino de amor adquirió la nacionalidad española, pues por español lo toman, a él y a su fingida hermana, la mayor parte de los personajes que encuentran desde la frontera de Perpiñán hasta Roma (*Persiles*, III, 13, p. 567; III, 16, p. 585; IV, 5, p. 652; IV, 6, p. 663; IV, 7, p. 667) y como español se presenta él ante Hipólita:

—Aunque soy español, soy algún tanto medroso, y más os temo a vos sola que a un ejército de enemigos. Haced que nos haga otro la guía y llevadme do quisiéredes (*Persiles*, IV, 7, p. 669).

En el nuevo contexto cultural y con el nuevo género literario de esta segunda parte —en otro lado³⁰, he sugerido la idea de que a cada parte del *Persiles* y *Sigismunda* le corresponde un diferente modelo narrativo según categorías de Bajtín³¹: novela de pruebas, la primera, y novela de vagabundeo o peregrinación, la segunda—, a Cervantes le conviene acercar a los protagonistas a los parámetros culturales del lector, para contar con una perspectiva estable y compartida desde la que contemplar el exotismo social que nos va presentando; algo que no necesitaba en las tierras nórdicas, presentadas desde el exotismo geográfico; pues bien, el acercamiento es de tal intensidad que los protagonistas terminan asimilando la señas de identidad de los lectores.

²⁹ Romero, III, 8, 504, nota.

³⁰ Martín Morán, 2008.

³¹ Bajtín, 2002, pp. 200–203.

CONCLUSIONES

El diálogo en el *Persiles*, aunque no tiene la importancia que tiene en el *Quijote*, desempeña funciones fundamentales para el relato. La unidad del mismo depende en buena medida de la capacidad del diálogo para hilvanar las historias secundarias en la principal, según estrategias diferentes en las dos mitades de la obra: con el aprovechamiento del marco como espacio dialógico de introducción del episodio y su protagonista en la trama principal y en el superpersonaje, en la primera parte, y, en la segunda, con el uso de la zona de acecho y la presentación oblicua, técnicas de sabor teatral. Con los parlamentos de los personajes, el narrador reduce las dificultades de acoplamiento de algunos relatos secundarios, en esa dinámica de construcción de la unidad mediante el diálogo, pero no logra evitar, sobre todo en la segunda parte, sus infracciones al decoro. La causa de ello habría que buscarla, queda dicho más arriba, en el intento por parte del autor de acercar a los protagonistas al lector haciéndoles asimilar su identidad, para conseguir presentar del mejor modo posible las formas del exotismo social, con la lente de unas intervenciones enciclopédicas y sentenciales de Periandro y Auristela, en las que el lector se pudiera reconocer. El doble tratamiento que recibe el diálogo en las dos partes de la obra, en definitiva, habría que ponerlo en relación, según he señalado en su momento, con el cambio de subgénero narrativo en el paso de una a otra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- ARATA, Stefano, «I primi capitoli del *Persiles*: armonie e fratture», *Studi Ispanici*, 1982, pp. 71-86.
- BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- BLANCO, Mercedes, «Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética», *Criticón*, 91, 2004, pp. 5-39.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 1957, pp. 313-342.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

- BRITO DÍAZ, Carlos, «“Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Anales Cervantinos*, 33, 1997, pp. 307-324.
- CASTRO, Américo, «La estructura del *Quijote*», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957 [1947], pp. 241-265.
- CASTRO, Américo, «Cervantes y el *Quijote* a nueva luz», en *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid / Barcelona, Alfaguara, 1966, pp. 1-183.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 2002.
- CLOSE, Anthony J., «Los episodios del *Quijote*», en *Para leer a Cervantes. Estudios de Literatura Española. Siglo de Oro*, coord. Melchora Romanos, ed. Alicia Parodi y Juan Diego Vila, Buenos Aires, Eudeba, 1999, vol. I, pp. 25-47.
- EGIDO, Aurora, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, pp. 621-642.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, «La “escuadra de peregrinos” del *Persiles*», *Studi Ispanici*, 1991-[la revista se publicaba sin numeración, solo con el año como referencia]1993, pp. 9-17.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, en *Obras Completas*, vol. 1, ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Identidad y alteridad en *Persiles y Sigismunda*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. I, pp. 561-591.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «El género del *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.2, 2008, pp. 173-193.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes», en *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 65-103.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Tradicición e innovación en el episodio de Ruperta, la “bella matadora” del *Persiles*», *Revista de Filología Española*, 87.1, 2007, pp. 103-130.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*», *Anales Cervantinos*, 47, 2015, pp. 249-288.
- PALOMO, Pilar, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 87-88.
- PELORSON, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003 (Anejos de *Criticón*, 16).

- RUFFINATTO, Aldo, «Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido (*Persiles*, III.16-17)», *Cuadernos AISPI*, 9, 2017, pp. 17-40.
- SIGONIO, Carlo, *Del dialogo* [1562], ed. Franco Pignatti, Roma, Bulzoni, 1993.
- SOBEJANO, Gonzalo, «De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo», en *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, ed. José Muñoz Garrigós, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1977, vol. 2, pp. 713-729.
- SPERONI, Sperone, *Apologia dei dialoghi*, en *Dialoghi* [1574], Venetia, Roberto Meietti, 1596, pp. 516-596.
- TASSO, Torquato, *Dell'arte del dialogo* [1585], ed. Guido Baldassarri, Nápoles, Liguori, 1998.
- WILLIAMSEN, Amy, «¿Cervantes subversivo?: la inversión carnavalesca en el *Persiles*», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Juan Villegas, Irvine, University of California, 1994, vol. V, pp. 209-217.
- ZIMIC, Stanislav, «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta Neophilologica*, 3, 1970, pp. 49-64.



DEL MUNDO DESCONOCIDO AL MUNDO CONOCIDO:
SABER Y PERSPECTIVA DEL NARRADOR EN EL *PERSILES*

Wolfgang Matzat
Universidad de Tübinga

I. INTRODUCCIÓN

Para los lectores de hoy no es posible leer el *Persiles* sin olvidar que están leyendo un texto del autor de la primera novela moderna como se llamó con razón al *Don Quijote*, y así tampoco es posible una lectura del *Persiles* prescindiendo de la cuestión de su modernidad. Esta cuestión surge tanto en relación al uso que hace Cervantes del esquema de la novela griega, aunque el éxito ulterior de esta forma narrativa en el barroco parece concederle una modernidad relativa, como a causa de la orientación espiritual de la última novela cervantina tan debatida por los críticos¹. No es mi intención aportar una solución a estas preguntas. Mi enfoque, más bien, es estrictamente narratológico en la medida en que quiero acercarme a la novela centrándome en el papel del narrador, indagando las condiciones para la puesta en escena de formas modernas de narración.

¹ Mientras que críticos como Avalor-Arce (1990) y Forcione (1972) leen el *Persiles* como un testimonio ejemplar del catolicismo contrarreformista, Michael Nerlich (2005) y Castillo y Spadaccini (2001) son representantes importantes de la interpretación opuesta que quiere descubrir contenidos heterodoxos en la novela cervantina.

Este planteamiento se justifica por ser la creación del personaje del narrador quizás el aspecto más moderno del arte narrativo de Cervantes en el *Quijote*. Cervantes, en su gran novela, desarrolla las posibilidades inherentes al punto de vista del narrador omnisciente de una manera en alto grado innovadora. El rasgo más evidente de la narración cervantina es el tono continuamente irónico que se corresponde con la afirmación de Georg Lukács de que la actitud irónica constituye la norma de la novela moderna². Esa ironía tiene dos vertientes que, en ambos casos, se vinculan estrechamente con la característica esencial del arte narrativo que surge en la temprana modernidad y que consiste en la presentación de un mundo contemporáneo conocido. Es con la presentación de tal mundo ficticio que el narrador asume su función más importante, la función de presentar un saber social compartido con los lectores, o por lo menos con la pretensión de ser compartido. Este saber permite, por un lado, la postura irónica frente a los personajes, ya que el comportamiento de estos se juzga en base a una racionalidad que se considera como la norma de la existencia social. Es así como se explica la presentación irónica de la locura del hidalgo manchego, que vincula el interés por el individuo, característico de la novela moderna, con un punto de vista social que reconoce la posición equivocada del nuevo caballero andante en el mundo contemporáneo. Por otro lado, la ironía cervantina en el *Quijote* surge al referirse, por medio de un relato ficticio, a un mundo que pretende parecerse al mundo real, ironía evidenciada de manera inolvidable por la primera frase de la novela³.

En lo que sigue, propongo un análisis del papel del narrador en el *Persiles* que tiene en cuenta las condiciones mencionadas que explican la calidad particular de la voz narrativa en el *Quijote*. En mi exposición quiero mostrar en qué medida la relación entre narrador y mundo ficticio está sujeta a una transformación en el curso de la novela y de qué manera esta transformación se vincula con el carácter cambiante del mundo ficticio. Este análisis tiene tres partes: en la primera se tratará la presentación del mundo septentrional desconocido, en la segunda el punto de vista narrativo frente al ámbito de la corte durante el episodio ubicado en el reino de Policarpo y la tercera parte enfoca la postura del narrador al acompañar a los peregrinos en su viaje a través del mundo conocido: España, Francia e Italia.

² Ver Lukács, 1966, p. 81.

³ Respecto a los niveles de la ironía en el *Quijote*, cfr. Matzat, 2013a.

2. NARRAR EL MUNDO DESCONOCIDO

En la primera parte del *Persiles* Cervantes se sirve de los procedimientos de la novela griega, como el comienzo *in medias res*, para combinarlos con la tradición discursiva de los relatos de viaje por ámbitos exóticos. Los modelos de dichos relatos son, sobre todo, los textos canónicos de Mandeville y de Marco Polo a los que hay que añadir las posteriores crónicas de la Conquista, sin olvidar fuentes más específicas como la *Historia de gentibus septentrionalibus* de Olaus Magnus, aunque, en este caso, el texto no se presenta como relato de viaje. Lo que nos interesa aquí respecto a esta tradición discursiva es el hecho de que brinda pocas posibilidades para matizar la perspectiva narrativa independientemente de si se trata de relatos ficticios o relatos con pretensión de ser verdaderos. El punto de vista es normalmente el de un viajero que descubre nuevas tierras y que intenta dar un testimonio fidedigno de lo observado, lo que significa un desafío particular teniendo en cuenta el carácter frecuentemente maravilloso de lo relatado. Es así como la forma narrativa más frecuente es el relato en primera persona que permite al narrador afirmar su calidad de testigo ocular o el poder apoyarse en testimonios fidedignos. Por esto, en los relatos de viaje domina la forma monológica, en el sentido de Bajtín, ya que no dan lugar a los procedimientos de poner en escena una polifonía de los discursos⁴.

El recurso más obvio de Cervantes a estos procedimientos de los relatos de viaje en el *Persiles* es, por supuesto, el uso frecuente de las narraciones en primera persona en las que los personajes cuentan sus experiencias en el mundo septentrional: los relatos de Antonio, de Taurisa, de Transila, de Rutilio —para enumerar solo unos pocos ejemplos—, sin olvidar el largo relato de Periandro en el «Libro segundo». Las reacciones de los oyentes marcadas sobre todo por la admiración también se corresponden con los presupuestos de esta tradición discursiva: los prisioneros liberados del poder de los bárbaros cuentan «sucesos [...] tan diferentes, tan extraños y tan desdichados»⁵; el relato de Rutilio «dejó admirados y contentos a los oyentes»⁶ y, de manera parecida, «se alegraron y admiraron todos los presentes» después de los relatos de

⁴ Para el desarrollo del relato de viaje en el Siglo de Oro ver Matzat, 2013b. Respecto al dialoguismo de la novela cfr. Bajtín, 1989a.

⁵ *Persiles*, I, 6, p. 181.

⁶ *Persiles*, I, 4, p. 194.

Periandro⁷. Si ahora miramos los pasajes contados por un narrador heterodiegético, podemos observar que, en gran medida, se limita a contar lo vivido por los personajes, apoyándose en su punto de vista y sin manifestar un saber particular. Un ejemplo típico es la llegada a Golandia:

En fin, más con la ayuda del cielo, como se debe creer, que con las de sus brazos, llegaron a la deseada isla y vieron andar dos personas por la marina, a quien con grandes voces preguntó Transila qué tierra era aquélla, quién la gobernaba y si era de cristianos católicos. Respondiéronle, en lengua que el[la] entendió, que aquella isla se llamaba Golandia y que era de católicos, puesto que estaba despoblada, por ser tan poca la gente que tenía, que no ocupaba más de una casa que servía de mesón a la gente que llegaba a un puerto detrás de un peñón que señalaba con la mano⁸.

Después se cuentan el desembarco y la confirmación de la información recibida por la propia mirada. Otro ejemplo es la llegada a una isla cubierta de nieve totalmente despoblada en la que los viajeros están limitados a sus propias impresiones:

Finalmente el favor de los cielos se mezcló con los vientos, que poco a poco llevaron el esquife a la isla y les dio lugar de tomarle en la tierra en una espaciosa playa, no acompañada de gente alguna, sino de mucha cantidad de nieve, que toda la cubría⁹.

Sigue una exploración de la isla por Antonio hijo que se parece en mucho a las entradas de la Conquista: «quería ir a descubrir la tierra, por ver si hallaba gente en ella o alguna caza que socorriese su necesidad»¹⁰.

Se podrían multiplicar los ejemplos, pero bastan los mencionados para evidenciar el papel modesto de un narrador que no parece disponer de un saber que sobrepasa el de los personajes. Relativizar las vivencias propias de los personajes sería contraproducente, ya que mitigaría la impresión de lo maravilloso que se desprende del punto de vista de los personajes frente a un mundo desconocido. Por lo tanto, son poco frecuentes los comentarios del narrador en los que muestra un saber geográfico o cultural sobre la región septentrional. En uno de los primeros capítulos, se refiere al cambio de las mareas en los mares septentrionales

⁷ *Persiles*, I, 15, p. 229

⁸ *Persiles*, I, 11, p. 207.

⁹ *Persiles*, I, 19, p. 253.

¹⁰ *Persiles*, I, 19, p. 254.

observando que «la mar [...] crece y mengua en aquellas partes como en las nuestras», acentuando de esta manera, su punto de vista español¹¹. También el comentario siguiente marca la diferencia cultural, y además el narrador asume una posición de superioridad al emplear el término *bárbaro*¹²: «Están todos aquellos mares casi cubiertos de islas, todas o las más despobladas y, las que tienen gente, es rústica y medio bárbara, de poca urbanidad y de corazones duros e insolentes [...]»¹³. Un comentario bastante largo, de carácter, por así decirlo, biológico, se refiere a la «tan extraña manera» en la que se efectúa la propagación de cierta especie de pájaros y que, por eso, según la expresión del narrador, le «obliga a que aquí la cuente»¹⁴. Sin embargo, tales comentarios son la excepción, y —lo que es más importante— no sirven para establecer una diferencia entre el punto de vista de los personajes y la perspectiva del narrador.

Por lo tanto, el rasgo sobresaliente del narrador en el *Quijote*, la postura irónica, está casi ausente en el «Libro primero» del *Persiles*. Una de las raras manifestaciones de un tono irónico se halla en el relato sobre la forma en la que los viajeros se alojan en la primera isla después de su huida de la isla de los bárbaros: hacen fuego por medio de la fricción de dos palos lo que el narrador califica, de manera totalmente superflua, como «artificio tan sabido como usado»¹⁵. Casi como una cita del *Quijote* se lee la observación siguiente respecto a la choza construida por los viajeros «pareciéndoles [...] dilatado alcázar»¹⁶. Esos pequeños ejemplos muestran cómo ya unos dejos de ironía tienen el efecto de atenuar el carácter inaudito de los sucesos que produce la admiración buscada en los relatos de viaje. Sin embargo, a pesar del papel reducido del narrador, la renuncia de Cervantes a establecer una perspectiva crítica en la presentación del mundo septentrional no es total. El silencio del narrador se suple, por lo menos en parte, con los comentarios de los personajes que siguen los relatos en primera persona. Los ejemplos más vistosos son la discusión sobre la posibilidad de la conversión de hombres en lobos en Inglaterra¹⁷, el comentario descarado de Rosamunda, que defiende la «bárbara costumbre» del *ius primae*

¹¹ *Persiles*, I, 3, p. 146.

¹² En cuanto al uso de este término en el *Persiles* cfr. Matzat, 2013c.

¹³ *Persiles*, I, 11, p. 206.

¹⁴ *Persiles*, I, 12, p. 212.

¹⁵ *Persiles*, I, 9, p. 198.

¹⁶ *Persiles*, I, 9, p. 198.

¹⁷ *Persiles*, I, 18, pp. 243-246.

noctis a la que la irlandesa Transila quiso sustraerse¹⁸, y, por supuesto, las reservas de Mauricio y de Arnaldo respecto a las aventuras maravillosas contadas por Periandro en el «Libro segundo» de la novela¹⁹. Es así como, también dentro del marco del carácter monológico —en el sentido bajtiniano— de los relatos de viaje, se afirma la inclinación de Cervantes al poliperspectivismo²⁰.

3. NARRAR LAS PASIONES HUMANAS: LA CORTE DE POLICARPO

Si ahora pasamos al «Libro segundo» del *Persiles* situado en el reino de Policarpo, podemos observar un profundo cambio en la relación entre el narrador y el mundo ficticio. El mundo ficticio es ahora el ámbito cortés que, a pesar de ser presentado partiendo del ejemplo de un reino ficticio ubicado en la geografía fantástica de los mares del norte, no es un mundo desconocido como lo son los mares e islas del «Libro primero». Más bien constituye un ejemplo típico de un ámbito social bien definido en el saber de la modernidad temprana, como lo muestra el gran número de tratados sobre las condiciones de existencia del cortesano. Es así como la vida cortesana no solo parece estar marcada por la lucha por el poder, sino también por una forma de convivencia social que estimula las pasiones por ser un espacio de encuentros continuos entre los cortesanos y, además, de un trato íntimo entre hombres y mujeres. Sin embargo, al mismo tiempo obliga a esconder los afectos para obedecer a las normas de un comportamiento civilizado. Por tanto, la corte fomenta el desarrollo de los rasgos de una subjetividad moderna como los descritos, de manera magistral, por Norbert Elias en sus obras *La sociedad cortesana* y *El progreso de la civilización*²¹.

De esta manera, la corte de Policarpo se corresponde, por lo menos respecto al juego de las pasiones, de manera muy clara, con estos presupuestos. Es sobre todo un criadero de pasiones de todo tipo: de amor, de celos y de venganza. Cervantes, para mostrarlo, construye una red muy densa de intrigas con Auristela y Periandro en su centro. Su relación

¹⁸ *Persiles*, I, 14, pp. 221-222.

¹⁹ *Persiles*, II, 14, p. 378; II, 15, p. 386; II, 20, p. 415; II, 20, p. 419.

²⁰ En este contexto, también es preciso tener en cuenta una tendencia paródica que acompaña el intento de Cervantes de actualizar el género de la novela griega, que, aunque más obvia en los demás libros, ya se deja notar desde el comienzo. Ver al respecto Zimic, 1970; Williamsen, 1994, pp. 129-165.

²¹ Ver Elias, 1982 y 1988.

hasta entonces marcada por la confianza mutua se complica, durante el episodio palaciego, por una parte, por el interés amoroso de Sinforosa por Periandro que causa los celos de Auristela, y, por otra, por ser Auristela el objeto del cortejo de Arnaldo y del viejo Policarpo los que se vuelven así rivales de Periandro. También participan en las intrigas cortesanas la hechicera Cenotia, consejera de Policarpo y enamorada de Antonio hijo, y Clodio, consejero de Arnaldo quien, además, corteja a Auristela por una carta al igual que Rutilio lo hace con la princesa Policarpa. Comenta el narrador, refiriéndose tanto a los anhelos amorosos como a los deseos, también bastante diversos, de los que quieren continuar el viaje:

Estas revoluciones, trazas y máquinas amorosas andaban en el palacio de Policarpo y en los pechos de los confusos amantes: Auristela, celosa, Sinforosa, enamorada; Periandro, turbado y Arnaldo, pertinaz; Mauricio, haciendo disinios de volver a su patria contra la voluntad de Transila, que no quería volver a la presencia de gente tan enemiga del buen decoro como la de su tierra; Ladislao, su esposo, no osaba ni quería contradecirla; Antonio el padre moría por verse con sus hijos y mujer en España y, Rutilio, en Italia, su patria²².

En consecuencia, el palacio se presenta como un lugar en el que el grupo de los peregrinos unido durante las aventuras marítimas por el objetivo común de salir indemnes de los peligros se divide debido a los intereses individuales.

La cita anterior no solo reafirma el efecto individualizador de la vida cortesana, sino también el nuevo papel que adquiere el narrador al relatar las «revoluciones, trazas y máquinas» mencionadas. Es ahora que puede gozar de todos los privilegios de su omnisciencia. Por una parte, su punto de vista trascendente le permite representar todas las conversaciones privadas de los personajes en las que intentan sondear la situación y las posibilidades de efectuar sus deseos²³, conversaciones entre Sinforosa y Auristela, Auristela y Periandro, Sinforosa y su padre, Arnaldo y Clodio; por otra parte, puede revelar y comentar lo que callan los personajes, por ejemplo los celos que no quieren confesar. Es

²² *Persiles*, II, 4, pp. 299-300.

²³ Cfr. por ejemplo la manera de que el narrador revela su punto de vista privilegiado al establecer la transición entre dos escenas: «Esto pasaron Policarpo y su hija, y en otra estancia se movió otra conversación y plática entre Rutilio y Clodio» (*Persiles*, II, 5, p. 307).

así como la representación del mundo interior de los personajes pasa ahora a primer plano reemplazando las aventuras en el mundo exterior. Al describir las veleidades amorosas el narrador se muestra como un conocedor profundo del corazón humano, experto en el «continuo movimiento» de «nuestras almas»²⁴, y como tal comenta con indulgencia, en la mayoría de los casos, los malentendidos y deseos frecuentemente descarriados, sobre todo si se trata de personajes simpáticos como Auristela, Periandro, Arnaldo y Sinforosa. Con esto se brindan múltiples oportunidades para la ironía cervantina que, como ya se ha comentado anteriormente, vincula la distancia crítica hacia los personajes con la simpatía. Los ejemplos más obvios de ello son los comentarios acerca de las desavenencias entre Auristela y Periandro como se ve en la siguiente apología de las lágrimas de Periandro:

Veamos, pues, desmayado a Periandro y, ya que no llore de pecador ni arrepentido, llore de celoso, que no faltará quien disculpe sus lágrimas, y aun las enjague, como hizo Auristela, la cual, con más artificio que verdad, le puso en aquel estado²⁵.

Al incluir al lector, de manera explícita, en este enjuiciamiento por la primera persona del plural, el narrador acentúa el carácter colectivo, y por ende social, del punto de vista omnisciente. En el caso de Auristela, el narrador —ya al final del «Libro primero» antes de la llegada a la isla— usa el procedimiento lúdico de dirigirse directamente al personaje, previniéndole de las consecuencias nefastas de los celos: «¡Oh hermosísima Auristela! ¡Deténte, no te precipites a dar lugar en tu imaginación a esta rabiosa dolencia!»²⁶. Este ejemplo deja ver también como el punto de vista de un narrador heterodiegético da lugar a formas de ironía metaficcional permitiéndole traspasar la frontera del mundo ficticio²⁷.

También Policarpo, aunque menos disculpable que los jóvenes amantes, tiene derecho a la comprensión del narrador, como deja ver el pasaje siguiente que se cita aquí por sus obvias resonancias quijotescas:

²⁴ *Persiles*, I, 3, p. 429.

²⁵ *Persiles*, II, 5, p. 303

²⁶ *Persiles*, I, 22, p. 272.

²⁷ El uso de la ironía metaficcional es particularmente frecuente en el «Libro segundo» como ya se muestra al comienzo del libro al referirse el narrador al «autor de esta historia» que «sabía más de enamorado que de historiador» (p. 279). Respecto a la metaficcionalidad en el *Persiles* cfr. Williamsen, 1990.

Andaba el rey Policarpo alborozado con sus amorosos pensamientos y deseoso además de saber la resolución de Auristela, tan confiado y tan seguro que había de corresponder a lo que deseaba, que ya consigo mismo trazaba las bodas, concertaba las fiestas, inventaba las galas y aun hacía mercedes en esperanza del venidero matrimonio²⁸.

Podemos concluir estas observaciones constatando que el episodio de la isla de Policarpo tiene rasgos que anuncian, de manera clara, el desarrollo ulterior de la novela moderna, es decir de la novela como medio para representar una sociedad que se presenta como un conjunto de individuos más o menos autónomos²⁹.

4. EL NARRADOR EN SU CASA

Con la llegada del grupo de los peregrinos a Lisboa para atravesar después la península ibérica, el sur de Francia e Italia hasta Roma se opera otro cambio en la relación entre narrador y mundo ficticio. Ahora el narrador se refiere a un mundo conocido y familiar, de manera más obvia por supuesto, al relatar la parte española del viaje. Indicios muy claros de esta relación de familiaridad son las formas de concretar las etapas y estaciones del peregrinaje que son introducidas como lugares conocidos por el narrador y sus lectores, así que no necesitan ser explicados por informaciones geográficas o culturales. Esto vale tanto para ciudades como Lisboa, Badajoz, Cáceres, Trujillo, Toledo, Aranjuez, Valencia y Barcelona como para santuarios, por ejemplo, el de Nuestra Señora de Guadalupe. El narrador se dirige, por lo tanto, a un lector compatriota que sabe situar estos lugares en el mapa español. La ruta perseguida por los viajeros extranjeros aparece así para los lectores, como en el *Quijote*, un camino que atraviesa la patria y evoca así un cronotopo español³⁰. Este vínculo entre el narrador y los lectores, que reside en el conocimiento compartido del mundo narrado, explica también el uso del pronombre posesivo «nuestro» al referirse el narrador al grupo de

²⁸ *Persiles*, II, 7 [segunda parte], p. 322

²⁹ Cfr. la descripción que hace Charles Taylor (2004) del cambio de los imaginarios sociales al reemplazarse el concepto de una sociedad conforme a la naturaleza del hombre por la idea de un contrato social que se basa en el consenso de los individuos.

³⁰ Ver al respecto las observaciones de Mijaíl Bajtín sobre la evolución del cronotopo del camino (Bajtín, 1989b, pp. 394-396). En cuanto al cronotopo español en el *Quijote* ver también Matzat, 2013c.

los viajeros³¹, expresión ausente de las partes anteriores. Los personajes ficticios son ahora «nuestros peregrinos» y así aparecen como huéspedes acogidos con benevolencia por la comunidad de los lectores españoles.

Al presentar la experiencia de los viajeros frente a los lugares conocidos la perspectiva del narrador es doble, ya que, como constató José Manuel Martín Morán, «la visión supuestamente exotópica» se vincula con «connotaciones de una visión interna»³². Por una parte, el narrador asume el punto de vista de quien conoce esos sitios, por otra, se pone en el lugar de los personajes que los ven por primera vez. Así representa el papel de alguien que experimenta un placer particular al mostrar las atracciones de su patria a los forasteros. Un ejemplo de este procedimiento es la descripción del parque de Aranjuez:

[...] admiraron el concierto de sus jardines y de la diversidad de sus flores; vieron sus estanques, con más peces que arenas, y sus exquisitos frutales, que, por aliviar el peso a los árboles, tendían las ramas por el suelo³³.

Mientras que la índole hiperbólica de la descripción se corresponde con la admiración de los forasteros, el uso del pronombre «sus» («sus estanques») revela el punto de vista del conocedor de los sitios, que se refiere a las atracciones consabidas del parque. En el caso de Valencia, ciudad en la que los viajeros no quieren entrar, el narrador se sirve de la voz de un testigo anónimo, introducido como representante del saber colectivo, que les brinda una visión muy halagadora de la ciudad: «pero no faltó quien les dijo la grandeza de su sitio, la excelencia de sus moradores, la amenidad de sus contornos»³⁴.

Por tanto, domina la concordia entre el narrador y los viajeros peregrinos en cuanto a la percepción positiva de la realidad española, a lo que contribuye el hecho —comentado también por Martín Morán³⁵— de que los forasteros parecen asumir una identidad española

³¹ Ver *Persiles* III, 2, p. 449 («Veis aquí a nuestros peregrinos»); *Persiles* III, 8, p. 511 («Nuestros peregrinos pasaron por Aranjuez»); III, 12, p. 557 («la curiosidad de nuestros peregrinos»); y III, 14, p. 568 («las galeras siguieron su viaje y el suyo nuestros peregrinos»). También otros personajes son nombrados de esta manera (p. 443: «nuestro moderno poeta»).

³² Martín Morán, 2004, p. 565.

³³ *Persiles*, III, 8, pp. 511-512.

³⁴ *Persiles*, III, 12, p. 555.

³⁵ Martín Morán, 2004, pp. 565-566.

en el curso del viaje³⁶. Por esto, no es fácil encontrar pasajes en los que asome una discrepancia entre el saber del narrador y las impresiones de los personajes. Uno de estos raros casos es el comentario respecto a los intentos de Ricla de influir en la marcha de la justicia para salvar a sus camaradas hechos presos por la Santa Hermandad: no tienen el efecto deseado, ya «que sabía muy poco de la condición de escribanos y procuradores»³⁷. Aquí el narrador, al relevar la avaricia de los representantes de la justicia, se basa en un saber común sobre lo que es «uso y costumbre» (p. 467) en España, para acentuar la ingenuidad de los forasteros³⁸. Sin embargo, en general cabe constatar que el perfil del narrador, en su visión de los personajes, no está bien delineado en la segunda mitad de la novela. A pesar del saber particular de que dispone debido al ambiente conocido vuelve frecuentemente a la representación más bien épica de los protagonistas que domina en los primeros libros de la novela, participando de la admiración que causan en los lugares que atraviesan. Es más bien frente a personajes secundarios como Ruperta que el narrador se manifiesta a través de intervenciones irónicas³⁹. En el caso de los protagonistas, solo en Roma se acentúan más los intereses individuales de manera parecida al episodio palaciego al describir otra vez los conflictos y malentendidos causados, en la mayoría de los casos, por los celos.

Por lo tanto, el análisis de la tercera y cuarta parte nos lleva a la conclusión de que, respecto al papel del narrador, la última novela de Cervantes es un texto heterogéneo que al emplear distintos modelos épicos experimenta al mismo tiempo con las posibilidades de la voz narrativa inherentes a la evolución del género. Con todo, en su conjunto la puesta en escena del acto de narrar en el *Persiles* señala, como en el *Quijote*, la contribución cervantina a la evolución de la novela realista y moderna.

³⁶ Un ejemplo de esta actitud es el hecho de que es el mismo Periandro quien pronuncia un elogio enfático de Toledo («gloria de España y luz de sus ciudades»), lo que es motivo de un comentario irónico del narrador: «Esto dijo Periandro, que lo dijera mejor Antonio el padre [...]» (*Persiles*, III, 8, p. 505).

³⁷ *Persiles*, III, 4, p. 467.

³⁸ Por supuesto, parecidos indicios de crítica social se dejan notar también en la descripción de la estancia de los peregrinos en Roma.

³⁹ Cfr. la cita siguiente en la que el narrador se dirige a Ruperta de la misma manera que a Auristela en el pasaje citado más arriba (p. 6): «¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satíface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio [...]» (*Persiles*, III, 16, p. 594).

La innovación más importante es la presentación de un mundo contemporáneo que hace entrar en juego el saber social del lector, tanto respecto a la familiaridad del ambiente geográfico como a la manera de tener en cuenta los intereses individuales. Este enfoque sobre la sociedad contemporánea marca, por supuesto, también la novela picaresca, pero, al contrario del modelo picaresco, Cervantes combina la pintura de este mundo familiar con la introducción de un narrador heterodiegético; y es así como se facilita un diálogo muy sutil y variado entre el punto de vista omnisciente y los saberes respectivos de los personajes ficticios y de los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «*Persiles and Allegory*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10.1, 1990, pp. 7-16.
- BAJTÍN, Mijaíl M., «La palabra en la novela», en Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989a, pp. 77-236.
- BAJTÍN, Mijaíl M., «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en Mijaíl M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989b, pp. 237-409.
- CASTILLO, David R., y Nicholas Spadaccini, «El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1, 2000, pp. 115-131.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, 5.ª edición, Madrid, Cátedra, 2004.
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes' Christian Romance. A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- LUKÁCS, Georg, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Identidad y alteridad en *Persiles y Sigismunda*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 561-591.
- MATZAT, Wolfgang, «Ironía en la novela. Algunas reflexiones a partir del *Quijote*», en Wolfgang Matzat, *La modernidad de Cervantes. Nuevos enfoques teóricos sobre su obra (con una contribución de José Manuel Martín Morán)*, ed. Sabine Friedrich, Stefan Schreckenber y Ansgar Thiele, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013a, pp. 51-74.

- MATZAT, Wolfgang, «La representación del viaje en la novela del Siglo de Oro», en Wolfgang Matzat, *La modernidad de Cervantes. Nuevos enfoques teóricos sobre su obra (con una contribución de José Manuel Martín Morán)*, ed. Sabine Friedrich, Stefan Schreckenber y Ansgar Thiele, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013b, pp. 83-101.
- MATZAT, Wolfgang, «Comunidades imaginadas en el *Quijote*», en Wolfgang Matzat, *La modernidad de Cervantes. Nuevos enfoques teóricos sobre su obra (con una contribución de José Manuel Martín Morán)*, ed. Sabine Friedrich, Stefan Schreckenber y Ansgar Thiele, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013c, pp. 137-150.
- NERLICH, Michael, *El «Persiles» descodificado, o la «Divina Comedia» de Cervantes*, trad. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 2005.
- TAYLOR, Charles, *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 2004.
- WILLIAMSEN, Amy R., «Beyond Romance: Metafiction in *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10.1, 1990, pp. 109-120.
- WILLIAMSEN, Amy R., *Co(s)mic Chaos. Exploring «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1994.
- ZIMIC, Stanislav, «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta Neophilologica*, 3, 1970, pp. 49-64.



LOS SONIDOS DEL SEPTENTRIÓN EN EL *PERSILES*

Nieves Rodríguez Valle
El Colegio de México

Voces de un bárbaro, del viento, rumores de arroyos, estruendo de truenos y cañonazos, voces de instrumentos y cantos, estos son los sonidos, los movimientos, impresiones o conmociones del aire herido y agitado de algún cuerpo¹, con que Cervantes construye el mundo septentrional del *Persiles*. Nuestro autor no pretende reproducir la geografía, sino recrear, a partir de referentes mínimos, un ambiente en donde la naturaleza se funda con la historia que narra. El Septentrión, muy poco conocido por los españoles de entonces, contaba con relatos de viajes y narraciones que se ocupaban de describirlo o imaginarlo. Cervantes se basó en esas lecturas para recrearlas de un modo novedoso², porque, como puntualiza Antonio el padre: «las lecciones de los libros muchas veces ven más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mis-

¹ *Sonido*: «El especial movimiento, impresión, o conmoción del aire herido y agitado de algún cuerpo, o del choque, o colusión de dos, o más cuerpos, y percibido por el órgano del oído» (*Aut.*).

² Como afirma Egido, Cervantes, para el *Persiles*, se basó: «más en la erudición que en el conocimiento directo» (1990, pp. 630-631). «Cervantes amoldaba su geografía septentrional a las fuentes contemporáneas a su alcance. No dejaba a sus personajes peregrinar por los mares del Norte “fuera del mapa” de su tiempo. Sin embargo, los mapas y cartas marinas de la época todavía dejaban un margen bastante amplio a las maravillas y a los monstruos —y a las islas ficticias» (Davenport, 2016, p. 216).

mos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo»³. Las fuentes cervantinas son varias, pero, significativamente, la única mencionada en la novela, en voz del ayo Seráfido, es la que se considera más ficticia, la de los Zeno⁴.

Además del frío, las nieves, el archipiélago, el mar helado, los peces náufragos y la oscuridad noruega, Cervantes leyó con atención los registros de la sonoridad nórdica incorporados en las fuentes para recrear y transformar los elementos auditivos y, desde las primeras líneas, crear el espacio de la novela, su ambientación septentrional⁵. Amén de las teorías grecolatinas sobre las características climáticas y su influencia en los pobladores de esta región, recuperadas en la templada España del Renacimiento, la primera obra editada en la Península que se ocupa extensamente de Escandinavia es el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada; obra que el cura menciona al encontrar en la biblioteca de don Quijote el *Don Olivante de Laura*: «—El autor de ese libro —dijo el cura— fue el mesmo que compuso a *Jardín de flores*, y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero o, por mejor decir, menos mentiroso»⁶. Pues Cervantes es consciente de la fantasía y la maravilla que la narrativa de viajes o los compendios sobre curiosidades integran y de cómo con ello se puede fabular con verosimilitud.

De las lecturas que sobre el Septentrión llegan al imaginario en España destaca la sonoridad extraordinaria de estruendos que causan espanto, originados de los ríos bajo el hielo, de las cavernas de las montañas, sonidos que se escuchan desde la distancia⁷. Torquemada describe,

³ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 8, p. 505. En adelante se cita en el texto.

⁴ Aunque solo menciona a Nicolo, se alude al viaje de los hermanos Zeno, cuya relación se publica casi dos siglos después de su muerte por Nicolo Zeno el Joven, quien escribe una obra basado en antiguos documentos familiares, cartas y mapas; su obra (1558) es «una reelaboración ingeniosa de lugares y datos que utiliza con enorme libertad e imaginación» (Díaz de Alda, 2004, pp. 882-883). «Un poco más adelante está otra isla, como te he dicho, llamada Frislandia, que descubrió Nicolas [Zeno], veneciano, el año de mil y treientos y ochenta, tan grande como Sicilia, ignorada hasta entonces de los antiguos, de quien es reina Eusebia, madre de Sigismunda, que yo busco» (*Persiles*, IV, 13, p. 706).

⁵ Para el estudio sobre la elección de Cervantes de ubicar su obra en el Septentrión ver Lozano-Renieblas, 1998 y Garrido Ardila, 2016.

⁶ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 6, p. 79.

⁷ Para un español de la época este es un «territorio ignoto, cuyos contornos y sus gentes no tienen perfil reconocible, y que deja con su indeterminación un amplio espacio a la imaginación» (Ballester, 2014, p. 629). La percepción de Escandinavia era la de

por ejemplo, un lago en el que entran veinticuatro ríos caudales que solo tienen una salida: «la cual es con tan grandísimo estruendo porque entre unas peñas, cayendo de unas en otras, que se oye de noche a seis y siete leguas y ensordece a los que habitan allí cerca, y así, se dice que hay algunas aldeas o lugares pequeños de pescadores adonde los más, por esta causa, son sordos»⁸. Si este sonido tiene una explicación racional, lo provoca una cascada, el mismo Torquemada atribuye a maravilla otro sonido ensordecedor: afirma que hay una montaña muy grande rodeada de mar, con árboles espesos y altos «y que había un ruido tan grande en ella, que en la tierra, con más de tres o cuatro leguas, ninguna persona tenía el atrevimiento para acercársele: y que también los navíos que por allí pasaban navegando, con temor se apartaban»⁹; por su parte, las aves negras que abundan en los árboles, al volar «daban unas voces tan temerosas y espantables que hacían tapar los oídos a los que las oían, aunque estuviesen lejos dellas»¹⁰. Así mismo, en las partes más septentrionales, en una provincia que se llama Angermania, se huye de otros montes:

por un secreto maravilloso que en sí tienen; y esto es un ruido y estruendo tan medroso y espantable que se oye a muchas leguas, y los que van por la mar, si por alguna fuerza los vientos o por otra causa son forzados a pasar cerca, aquel estruendo es tan horrible que muchos mueren de no poder sufrirlo, y otros quedan sordos, y otros, enfermos y turbados en el juicio¹¹.

Torquemada afirma que lo que se sospecha puede causar esta maravilla es que el flujo de agua que combate con el viento en las hendiduras y en las curvas de los montes es el que «hace aquel son tan temeroso y espantable»¹².

El repetido temeroso y espantable estruendo que se oye a gran distancia, producido por el agua que cae o por hendiduras y cuevas en las peñas de aquellos montes tendrá un sorprendente eco en el inicio del *Persiles*:

un mundo «difuso e inconcreto», se ve reforzada «por la recurrente consideración en la literatura del *Siglo de Oro* de esta región, y más concreto de Noruega, como sinónimo de oscuridad y tinieblas permanentes» (Ballester, 2014, p. 627).

⁸ Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 804. Se refiere a las cataratas de Trollhättan, Suecia.

⁹ Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 807.

¹⁰ Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 807.

¹¹ Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, pp. 807-808.

¹² Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 808.

Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba sino de la miserable Cloelia (*Persiles*, I, 1, pp. 127-128).

Oloa Magno, en su *Historia de las gentes septentrionales*¹³, fuente principal de Torquemada, atestigua también estos sonidos; por ejemplo, cuando se fisura el hielo, cuyas roturas:

producen una violenta exhalación desde abajo, como los truenos, debida al espesor del fondo. Digo como truenos porque se oye un sonido tan grande y un mugido tan horrible bajo el hielo en un largo trecho, que parece salido de aquí y de allí de los pulmones de densas nubes, hasta el punto de que es necesario, casi con la vehemencia de los rayos, producir una desgarradura de uno, dos o seis pies en la amplitud que abarca la impelente exhalación, para que salga el aire excitado desde el fondo¹⁴.

Oloa, en el Libro Segundo donde trata la naturaleza de las cosas septentrionales, dedica el capítulo cuarto a «Del horrible sonido de las cavernas del litoral», explicando que en las bases de los montes la naturaleza fabricó tortuosas hendiduras o grietas y con el oleaje «se genera, en profundo torbellino, un sonido temible como un trueno subterráneo»¹⁵, donde varios curiosos al acercarse perdieron la vida. La naturaleza, «madre de este sonido inescrutable» les avisa a los visitantes que huyan, por medio de dos advertencias; la primera, la inmensa altura de los montes blancos de nieve, y la segunda, mediante el sonido, pues «ese mal oculto e insidioso» se escucha «a través del aire por los mismos montes en muchas millas, se desliza hasta los oídos de los navegantes, advirtiéndoles que huyan lejos del desastre de su siniestra garrulidad, haciendo que situados en las cercanías no puedan ya aguantarlo»¹⁶. Y citando a Vicencio en su *Espejo de la Historia* (libro 31, cap. 24), afirma que:

En la región de los tártaros existe un pequeño monte, en el que, se dice, hay un orificio de donde en invierno salen tempestades tan fortísimas de

¹³ Publicada en latín en Roma en 1555 e impresa en italiano en 1565. «Cervantes pudo conocer la obra de Oloa Magno durante sus estancias en Italia entre 1569 y 1575» (Ballester, 2014, p. 631).

¹⁴ Oloa Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, XI, 18, p. 343.

¹⁵ Oloa Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, II, 4, p. 89.

¹⁶ Oloa Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, I, 4, p. 89.

vientos que los hombres difícilmente y con gran peligro pueden transitar por allí. En verano se oye allí siempre cierto sonido de los vientos, pero se aleja del orificio débilmente. En los lagos septentrionales congelados se oye debajo del mismo hielo, debido al viento aprisionado, un sonido no menor que el de un feroz trueno comprimido en los lados por la densidad de las nubes¹⁷.

Debido al «violento estrépito del amanecer y del terrible sonido provocado por secretas exhalaciones de las vísceras de la tierra», los visitantes huyen buscando refugio en las cavernas y tapan sus oídos y la gente establecida en las costas más lejanas del océano noruego, por el fuerte viento y la densidad de la nieve, disponen de cuevas subterráneas¹⁸. Incluso Olao Magno describe una gruta horrrisona, vulgarmente llamada Esmellen, cerca de la ciudad costera Viburgo, próxima a las tierras moscovitas, en donde los fineses se defienden de quienes los atacan por la virtud de una cueva:

La secreta virtud de esta gruta es que, arrojando en ella un animal vivo, se desencadena un sonido tan horrible que con su magnitud sofoca los oídos colocados cerca, de modo que no se puede oír, hablar ni permanecer allí; con este poder debilita en un momento o quita la vida a muchos más que la bombardea más violenta¹⁹.

¿Qué hace Cervantes con esto? Una transformación. La maravilla que produce, el «terrible y espantoso estruendo» que «de cerca y lejos se escuchaba» no los produce un fenómeno natural o un evento extraordinario, sino que son las voces de un bárbaro que van en sentido inverso, de fuera hacia dentro de la caverna y así, recoge estas imágenes

¹⁷ Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, I, 4, pp. 89-90.

¹⁸ Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, IV, 2, p. 166.

¹⁹ Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, XI, 4, pp. 326-327. «Esta obra de la naturaleza no parece estar ociosa; pues, cuando sobreviven las hostilidades, el prefecto de aquella tierra manda que las orejas de todos sean taponadas de cera y que los futuros vencedores sean escondidos en pequeñas celdas y antros; finalmente, cuando ya se ha protegido él mismo, precipita con un astil o con una soga a un animal hacia la boca de la cueva; allí se excita un sonido tan horrible que los enemigos que se hallan instalados en su contorno se desploman como animales que van a ser inmolados, y permanecen caídos un largo intervalo de tiempo, que aprovechan los nativos (si lo han visto) para despojarlos. [...] Con esto sucede que los que no pudieron ser reprimidos del furor bélico con las armas y por la fuerza, son debilitados con el solo terror de la naturaleza mugiente, y jamás o tardíamente recuperan el vigor primitivo de su vida» (Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, p. 327).

en el extraordinario monte septentrional que es Corsicurvo²⁰. De la gruta no saldrá tampoco una tempestad fortísima de viento, ni una violenta exhalación, ni el invierno, sino un bello joven que con voz clara y suave expresa un agradecimiento al cielo. La gruta o caverna natural, los hombres la han convertido en una mazmorra, donde también hacen descender seres humanos vivos, acallando sus voces. De manera que, Cervantes sintetiza en unas líneas toda la terrible sonoridad del Septentrión, poniendo el acento en las acciones humanas y sus voces²¹.

Las voces de los habitantes del Septentrión también tienen sus particularidades. Vitrubio, el arquitecto romano de César y de Augusto, en el libro VII de su tratado *De Architectura*, explica por qué los cuerpos humanos, como cajas de resonancia que son, vibran con diferentes tonos según la latitud en la que nacen. Afirma que la voz en varias naciones tiene diferentes calidades según se nazca en la parte superior o inferior del horizonte.

Toda la máquina del mundo, a causa de su oblicuidad, está perfectamente arreglada en proporción armónica por la carrera del Sol. Por esto las naciones que habitan igual distancia del polo y la equinoccial tienen la voz mediana en el hablar, como las cuerdas del medio del diagrama músico, los demás por orden hacia el septentrión, teniendo mayor altura del polo, y el aire de la voz cargado de humedades hablan forzosa y naturalmente con sonido más bajo, [...] y por la misma causa, desde la mitad hacia la equinoccial, tienen las gentes la voz agudísima²².

Así desde el medio «creciendo por orden hasta el labio septentrional bajo el mismo polo, se va naturalmente haciendo la voz más grave en las gentes»²³. Las voces guturales y graves de los bárbaros, temeroso y espantable sonido que se oyen de cerca y lejos, contrastan con la «voz blanda, suave» del enamorado que canta en portugués (*Persiles*, I, 9, p.

²⁰ Como pregunta Davenport: «¿qué es lo que más caracteriza e individualiza a un personaje, y sobre todo a un personaje cervantino? Su habla, su voz, su lenguaje» (2016, p. 217).

²¹ Para Ferrer-Chivite: «si, diegéticamente, esas iniciales “voces” se las atribuye a Corsicurbo, metadiegticamente, las mismas son, sobre todo, la base fundamental con que quiso sustanciar y constituir su *Persiles*, o, dicho de otro modo, que cuando, desde el mismo primer momento de su obra comienza con esas “voces”, [...] de lo que básicamente nos está hablando es de su deliberado propósito de reivindicar la lengua hablada, la pura oralidad como espina dorsal y clave vertebradora de su creación» (2001, p. 895).

²² Vitrubio, *Los diez libros de Arquitectura*, pp. 140-141.

²³ Vitrubio, *Los diez libros de Arquitectura*, p. 141.

195), que no provoca la huida de los navegantes, sino que los atrae; o la «voz clara» de Renato en la Isla de las Ermitas, que lo distingue entre las sombras; o la «dulce lengua de mi nación», como considera Rutilio al toscano (*Persiles*, I, 11, p. 209); incluso los lobos que hablan con el español Antonio lo hacen: «en voz clara y distinta y en mi propia lengua» (*Persiles*, I, 5, pp. 169-170).

La naturaleza está en función de resaltar el interior del hombre; el incendio de la isla y la guerra entre los bárbaros causa mayores temores y espantos que ella: así: «Los gemidos de los que morían, las voces de los que amenazaban, los estallidos del fuego, no en los corazones de los bárbaros ponían miedo alguno, porque estaban ocupados con la ira y la venganza; poníanle, sí, en los de los miserables apiñados, que no sabían qué hacerse, adonde irse o como valerse» (*Persiles*, I, 4, p. 156). A su rescate vendrá de nuevo la voz, una voz inteligible, la del bárbaro mancebo que habla en lengua castellana y en voz baja, como un rumor entre los sonidos bélicos; porque la guerra tiene sus sonidos, sus gemidos, sus voces y estallidos del fuego en cualquier latitud. También, las señas navales son universales y así pueden avisar de un ataque o de una tregua. Recordemos que al acercarse la nave de Arnaldo a la isla bárbara para vender a Periandro como doncella, a poco menos de una milla disparó: «toda la artillería, que traía mucha y gruesa» (*Persiles*, I, 2, p. 145); a estas señas unen un lienzo blanco en una lanza al bajar al esquife «señal de que venían de paz, como es costumbre casi en todas las naciones de la tierra» (*Persiles*, I, 2, p. 145). Los bárbaros lo entienden y despliegan sus propios códigos: «en señal que lo recibirían de paz y no de guerra, sacaron muchos lienzos y los campearon por el aire, tiraron infinitas flechas al viento y, con increíble ligereza, saltaban algunos de unas partes en otras» (*Persiles*, I, 3, p. 146). Al realizar la compraventa y retirarse, Arnaldo hizo señal a la nave

que disparase la artillería y el bárbaro a los suyos que tocasen sus instrumentos, y en un instante atronó el cielo la artillería y la música de los bárbaros llenaron los aires de confusos y diferentes sonos.

Con este aplauso, llevado en hombros de los bárbaros, puso los pies en tierra Periandro (*Persiles*, I, 3, p. 149).

Ni la música ni los instrumentos de los bárbaros reciben más mención, como tampoco se describen en el resto de la parte septentrional. El encuentro y despedida entre estos dos mundos bélicos sí produce

sonido, uno confuso y diferente; que se convierte en el aplauso con que Periandro toca tierra.

Pero volvamos a los sonidos de los elementos, a las voces del viento. Olao Magno asegura que: «los mismos indígenas, e incluso los extranjeros que allí afluyen, no ignoran lo terribles y dañosos que son los vientos en las costas occidentales de Noruega. Debido a la violencia de este viento, no hay árbol o arbusto que se vea germinar en ese lugar»²⁴. Además de provenir su nombre (en latín) de las siete estrellas que componen la Osa Mayor, Septentrión también es el viento cardinal que viene del Norte, también llamado Cierzo, y al que en el Mediterráneo llaman Tramontana²⁵. Para los griegos el dios del frío viento del Norte es Bóreas, un dios con una violencia natural. Este viento terrible, dañoso y violento; también lo define el obispo sueco como vehemente, impetuoso y fuerte²⁶. En la versión del mundo poetizada de Cervantes, el arte de la navegación hace que pierda su poder²⁷. Así, el terrible viento en el Septentrión del *Persiles*, puede tener otros atributos, como la dulzura, según lo experimenta Rutilio una vez unido al peregrinaje de los protagonistas:

Y tornándose a echar sobre la cubierta, quedó el navío lleno de muy sosegado silencio. En el cual Rutilio, que iba sentado al pie del árbol mayor, convidado de la serenidad de la noche, de la comodidad del tiempo o de la voz, que la tenía estremada, al son del viento, que dulcemente hería las velas, en su propia lengua toscana comenzó a cantar (*Persiles*, II, 18, pp. 241-242).

Cervantes pondera en su escritura constantemente el «muy sosegado silencio»; en su narración entre las islas, ese silencio da paso a la palabra, al canto. Si el silencio sosegado permite el sonido del viento, un viento

²⁴ Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, I, 4, p. 58.

²⁵ «Al [viento] que viene del septentrión llamaron los antiguos septentrional y aquilón o boreal, y nosotros lo llamamos norte» (Cortés de Albacar, *Breve compendio de la sphaera*, p. lxx, en Arenales de la Cruz, 2009, p. 168).

²⁶ «Soplo de aire vehemente» (Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, I, 5, p. 59); «impetuosos y fuertes son los vientos que se levantan» (I, 13, p. 68); aunque la «ligereza de los vientos» es propicia para las embarcaciones (I, 15, p. 73).

²⁷ Como afirma Marguet, los vientos «pierden su poder casi absoluto sobre el rumbo de los pobres viajeros por mar, porque la técnica logra ya domesticarlos» (2011, p. 561). Como en este pasaje: «En esto iban las naves, con un mismo viento, por diferentes caminos, que éste es uno de los que parecen misterios en el arte de la navegación» (*Persiles*, III, 1, p. 430).

que hace son de acompañamiento a la voz humana, el sonido tremendo del trueno provoca turbación, especialmente cuando se está en la mar, más aún si es una noche oscura y tenebrosa, alumbrada solo por los mensajeros del trueno: los relámpagos.

y se viene a la verdad del caso, que fue que, cambiando el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche, oscura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar a los marineros y a deslumbrar la vista de todos los de la nave (*Persiles*, II, 1, p. 279).

Olao Magno afirma también que nadie ignora «la fuerza terrible y peligrosa que tienen los torbellinos y las tempestades de los lugares septentrionales»²⁸; la fuerza formidable de sus truenos, rayos y relámpagos²⁹. Si el relato de la tempestad y la descripción del naufragio es, como afirma Moner, un socorrido tópico en la épica que busca impactar la sensibilidad del lector, a quien «se le hace compartir los escalofríos de los protagonistas, frente a unos acontecimientos espantosos, de gran espectacularidad, y de los que conllevan la mayor carga de peligro y suspense»³⁰; las tormentas en el *Persiles*, que se extienden en cuatro capítulos y que encabalgan los dos primeros libros, invierten los estereotipos. El relato del capitán sobre las proezas de Periandro en la isla de Policarpo, que provoca los celos de Auristela, es interrumpido por una tempestad; en seguida vendrá una segunda tormenta que se interrumpe, a su vez, en la narración por una intervención del Narrador sobre los celos, de modo que en simetría, desarrolla la tempestad psicológica (el alboroto de los sentimientos) y la tempestad meteorológica (el alboroto de los elementos)³¹.

Durante la tormenta, los personajes, abrazados de dos en dos, salvo Auristela, que no tiene de quien asirse, «por escusar el ruido espantoso de los truenos» y «el confuso estruendo de los marineros» se refugian en la parte postrera del navío (*Persiles*, II, 1, pp. 279–280). Pero, existe un

²⁸ Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, I, 5, p. 58.

²⁹ Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, I, 6, p. 59. Al rayo lo define como «nacido de la naturaleza de las nubes, y escapado del trueno», I, 6, p. 60.

³⁰ Moner, 2014, p. 228.

³¹ Moner, 2014, p. 231. «Lo que parece haberse llevado a cabo, en esta secuencia tan peculiar del *Persiles*, es una extraña permutación de dos estereotipos, que consiste, por una parte, en colocar un “relato de tempestad” en lugar de una digresión sobre los celos de Auristela (I, 23, p. 273); y por otra parte, a la inversa, en abrir un *excursus* sobre los celos, donde era de esperar un “relato de tempestad” (II, 1)» (Moner, 2014, p. 232).

sonido peor y más angustiante, el de la desesperanza, cuando «Ya no se oían voces que mandaban hágase esto o aquello, sino gritos de plegarias y votos que se hacían y a los cielos se enviaban» (*Persiles*, II, 1, p. 280). De nuevo, entonces, las voces terribles de la naturaleza son aventajadas por las voces humanas que le responden.

Por su parte, el agua de los ríos y los arroyuelos, que según describe Olao Magno: «con callada rapidez» penetra desde las orillas de los lagos y ocasiona con la corrosión y el movimiento continuo que el hielo no se solidifique³², provoca, cuando el hielo se fisura, «furiosos truenos o estruendosos movimientos de la tierra»³³. En la isla de los pescadores, sin embargo, el agua de los ríos y los arroyos forma parte integral del *locus amoenus*, brindándole sonido: «el susurro de las fuentes»:

La sazón del tiempo, que era la del verano; la comodidad del sitio, el resplandor de la luna, el susurro de las fuentes, la fruta de los árboles, el olor de las flores, cada cosa destas de por sí y todas juntas convidaba a tener por acertado el parecer de que allí estuviésemos el tiempo que las fiestas durasen (*Persiles*, II, 12, pp. 357-358).

Las aves y su sonoridad, descritas por el obispo sueco, como las «Ale, ale» que vociferan, gansos, cuervos, halcones, abubillas («aves de abundante clamor y gemido al custodiar los huevos y pollos; con griterío incómodo»³⁴), cuclillos que estallan en «gritos sonoros a primeros de mayo y los continúa casi hasta finales del mes de julio»³⁵ anunciando la alegría de la deseada primavera³⁶, producen grandes escándalos. Estas aves en su individualidad suenan estruendosas. Sin embargo, en el Septentrión del *Persiles* las únicas aves que escuchamos (infinitos pajarillos) cantan armoniosamente en la isla soñada, donde se satisfacen los cinco sentidos de Periandro: «a los oídos, con el ruido manso de las fuentes y arroyos y con el son de los infinitos pajarillos, que con no aprendidas

³² Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, I, 12, p. 67.

³³ Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, I, 14, p. 71.

³⁴ Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, XIX, 21, p. 484.

³⁵ Olao Magno, *Historia de las gentes septentrionales*, XIX, 22, p. 485.

³⁶ Incluso, el paso del tiempo se mide por el sonido de las aves: «los indígenas del extremo Septentrión, que habitan más allá del grado de elevación 86 del polo Ártico, no tuvieron experiencia alguna del reloj [...] miden la proporción del tiempo clarísimamente por medio de la experiencia, por las voces y ademanes (cuya abundancia allí es infinita) de los animales volátiles y campestres» (*Historia de las gentes septentrionales*, I, 19, pp. 79-80).

voces formado, los cuales, saltando de árbol en árbol y de rama en rama, parecía que en aquel distrito tenían cautiva su libertad y que no querían ni acertaban a cobrarla» (*Persiles*, II, 15, pp. 381-382).

La sonoridad en la narrativa siempre ocupó a Cervantes; en su última novela tuvo la oportunidad de recrear para sus lectores un lugar poco conocido y muy imaginado, en el cual podían suceder hechos extraordinarios. Gracias a los sonidos, Cervantes ofrece contrastes entre lo experimentado y lo soñado por las islas, los encuentros y los desencuentros, las tormentas y la calma, la guerra y la paz. En palabras de José Jiménez Lozano, qué es el *Persiles*, sino «una callada armonía de voces y decires, historias de mil vidas que, al decirse, implican otras vidas, y otros tiempos, y todos los anhelos de vivir desviviéndose, en ínsulas extrañas, las de los adentros»³⁷. Cervantes imagina cómo sobre un paisaje blanco y frío, los sonidos se hacen más presentes y la causa que los provoca menos identificable por la distancia libre que recorren. Las horribonas cavernas de la tierra dan paso a mazmorras donde los presos esperan que una voz terrible y espantosa los lleve al sacrificio; los terribles sonidos de la guerra no distinguen latitudes; el dulce viento acompaña el canto; el agua y las aves recrean un ambiente armónico; y la esperanza y la desesperanza se manifiestan mediante voces que interpelen acciones o pronuncien plegarias. Así Cervantes recrea una nueva visión de este Norte extraordinario donde comienza el relato de los trabajos de sus protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENALES DE LA CRUZ, Reyes, «Vientos, rumbos y direcciones en el horizonte. El nacimiento de una terminología científica en el Renacimiento», *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 3, 2009, pp. 165-200.
- BALLESTER RODRÍGUEZ, Mateo, «Escandinavia en la España de los Austrias: de *terra incognita* a parte integrante de la sociedad europea», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 627-651.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1999.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004.
- DAVENPORT, Randi L., «El Norte, la oralidad y la verosimilitud lingüística del héroe en el *Persiles*», en *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes. Cervantes y su obra*, ed. Carlos Mata Induráin, Pamplona, Eunsa, 2016, pp. 211-221.

³⁷ Jiménez Lozano, 2002, pp. 5-6.

- DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, M.^a Carmen, «“Última Thule” y el contexto nórdico de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2004, pp. 875-885.
- EGIDO, Aurora, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, pp. 621-642.
- FERRER-CHIVITE, Manuel, «Aspectos de la oralidad en el *Persiles*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2004, pp. 895-906.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, «Escandinavia y el *Persiles*: de la Geografía a la Historia», *Anales Cervantinos*, 48, 2016, pp. 221-242.
- JIMÉNEZ LOZANO, José, *Palabras en el acto de entrega del Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 2002*, Alcalá de Henares, 23 de abril de 2003. Disponible en: <https://biblioteca.uah.es/otros/documentos/2002_JoseJimenezLozano.pdf>.
- LOZANO-RENEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- MAGNO, Olao, *Historia de las gentes septentrionales*, trad. y ed. J. Daniel Terán Fierro, Madrid, Tecnos, 1989.
- MARGUET, Christine, «Metamorfosis y correspondencias; cosmografía y mesurabilidad: discurso poético y científico en el *Persiles* de Cervantes», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas / Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 555-564.
- MONER, Michel, «Malabarismos narrativos e innovaciones poéticas: el “relato de tempestad” en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Oviedo / Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson / Asociación de Cervantistas, 2014, pp. 228-235.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 16, 2012, pp. 605-834.
- VITRUBIO, Polión Marco, *Los diez libros de Arquitectura*, trad. Josef Ortiz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1787.

«NI EL BIEN ES ETERNO NI EL MAL DURABLE»:
CONVERSACIÓN Y DIÁLOGO EN EL *PERSILES*

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

Decía Gracián, en *El discreto*, que «la mitad de la vida se pasa conversando»¹. Aproximadamente un siglo antes, Castiglione, en *El cortesano*, decía algo similar al afirmar que «lo más del tiempo se gasta en [...] conversación»². Ciertamente, este modo de conducir la vida, tan relevante para la época de Cervantes, no tiene la misma validez en los días actuales, cuando la dedicación a la conversación presencial, amistosa y entretenida parece ser algo mucho más delimitado dentro de los quehaceres cotidianos. Las formas adoptadas para el ejercicio de las relaciones sociales mucho se han distanciado de los círculos de conversación, de la escucha atenta, y de los relatos personales presentes en la obra cervantina.

En los siglos XVI y XVII la conversación se entendía como la relación establecida entre los interlocutores en la cual predominaba, además de la función fáctica y expresiva, el placer del ejercicio de la palabra, como lo define Ana Vian, distinto de una situación de “diálogo” en la que, además de aportar un conflicto inherente, debería prevalecer el carácter

¹ Gracián, *El discreto*, p. 207.

² Castiglione, *El cortesano*, p. 251.

argumentativo y persuasivo³. Siendo así, no podríamos esperar en estos tiempos normas reguladoras basadas en los preceptos de la retórica antigua con relación a la persuasión presente en otras formas de discurso⁴.

Sin embargo, aunque la conversación en sí no estuviera preceptuada retóricamente como otros géneros discursivos es importante tener en cuenta, como dice Luisa López Grigera, que en los tiempos de Cervantes la poética y la retórica «actuaban concertadamente» para la composición de textos relacionados con lo que hoy designamos como literatura de ficción. Siendo así, «la contribución de la retórica, en los géneros con base poética, era, como el mismo Aristóteles estipula, la lengua y las ideas, pero también la construcción de los personajes y la organización de la narración, del diálogo, de los parlamentos, descripciones, etc.»⁵.

Si la práctica de la conversación explícitamente no formó parte de las retóricas en uso, por otro lado pasó a ser objeto de una frecuente reflexión y aconsejamiento de los diversos tratados de civilidad y filosofía moral que circularon a lo largo de los siglos XVI y XVII, en los que se señalaba lo que sería socialmente más o menos aconsejable, teniendo como parámetro el ideal del hombre discreto. Un buen ejemplo de esos tratados es *El Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco, publicado probablemente en 1582, que correspondió a una cierta adaptación para la lengua española de la obra de Giovanni della Casa. Al recomendar a los individuos el control de las propias emociones en las más diversas situaciones de convivencia social, Gracián se ocupa también de aconsejar la ornamentación de los gestos y de las palabras y la medida y proporción de las cosas con foco en la conversación. El título dado al primer capítulo de su obra ya manifiesta esta orientación: «El autor dirige la obra a un hermano suyo, avisándole de lo que debe hacer y de lo que se debe guardar en la común conversación para ser bien quisto y amado de las gentes»⁶. Como también formaba parte de las conversaciones el arte de saber contar historias, cuentos, «fábulas y consejas, u otro cualquier razonamiento», el propio autor intercala en su tratado un relato —«Novela

³ Vian Herrero, 2001.

⁴ Según Strosetzki, «par rhétorique antique, on entend, dans son sens le plus large, *l'ars bene dicendi* (Quintilien). Cependant, cette définition générale est précisée dans l'antiquité à deux points de vue: tout d'abord, la rhétorique était surtout utilisée pour convaincre, ensuite, elle était faite pour des sujets d'intérêt général, à l'intérieur du domaine public» (1984, p. 85).

⁵ López Grigera, 1994, p. 151.

⁶ Gracián Dantisco, *El Galateo español*, p. 1.

del gran soldán»— como ilustración de lo que recomienda en cuanto al modo de narrar, explicando por tanto que el arte de la conversación debería estar en íntima relación con el arte de narrar historias.

Si Baltasar Gracián cree que «la mitad de la vida se pasa conversando», como lo mencionamos inicialmente, se podría afirmar que en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* probablemente la mitad de la obra (o más) también gira en torno a la conversación y al diálogo. Se introduce una galería de personajes con sus respectivas historias, estableciendo relaciones sociales de diferentes tipos con los peregrinos. Estos encuentros abren espacio para relatos que se desdoblan hacia otros horizontes, deleitando y al mismo tiempo asegurando la combinación poética de la variedad integrada a la unidad. Lo que nos proponemos en esta exposición es analizar algunos de los artificios de la composición de los discursos en primera persona que inciden en la representación de la práctica de la conversación y también del diálogo combinada con la narración de historias de vida, con la preocupación de observar en particular la disposición de los contenidos.

Concentraremos nuestra atención en los capítulos 11 al 14 del Libro I, cuando los personajes arriban a la isla de nombre Golandia —topónimo controvertido en cuanto a su posible ubicación geográfica⁷— lugar que, tras las adversidades sufridas por los peregrinos, equivale a un momento de amenidad. Como dice el narrador acerca de los habitantes de la isla:

[...] era [una isla] de católicos, puesto que estaba despoblada, por ser tan poca la gente que tenía, que no ocupaba más de una casa que servía de mesón a la gente que llegaba a un puerto detrás de un peñón [...]⁸.

Estos pocos datos, añadido el hecho de que los habitantes hablaban la lengua castellana, introducen la narración en un ambiente placentero, caracterizando la llegada de los peregrinos como si fuera obra de la providencia, revestida de un carácter pacífico, mágico y milagroso, armonizando la religión católica, la «lengua de mi nación», es decir, la lengua castellana, y la cortesanía, creando así momentos propicios para la conversación capaz de producir la “suavidad” (*suavitas*) de los discursos. Como afirma el propio narrador, al final del capítulo 13: «Aquí dió

⁷ Lozano-Renieblas, 1998, pp. 104-108.

⁸ *Persiles*, I, 11, p. 207.

fin Transila a su plática, teniendo a todos colgados de la suavidad de su lengua y admirados del extremo de su hermosura [...]»⁹.

En simultáneo a la llegada de Periandro, Auristela y demás peregrinos se aproxima una nave inglesa trayendo a un «anciano varón» —Mauricio— y a un joven mancebo «gallardo y brioso» —Ladislao—, ambos ricamente vestidos, junto con dos que se les contraponen, dos prisioneros encadenados: Clodio y Rosamunda. La introducción de estos nuevos personajes pone de relieve la participación de la providencia autoral, estableciendo la cohesión entre los relatos en primera persona a cargo de Mauricio y Transila, con una breve intervención de Ladislao, para posteriormente asumir la palabra Rosamunda y Clodio. En realidad, en estos cuatro capítulos del Libro I, es decir, del 11 al 14, se hallan dos bloques narrativos independientes entre sí pero complementarios en el ámbito de la disposición de los contenidos; el primero de ellos protagonizado por personajes virtuosos, y el segundo, por contraposición, por agentes de los vicios.

Otra forma posible de caracterizar cada una de estas narrativas sería diferenciándolas en cuanto al tipo de imaginación. En realidad, en la primera predomina la imaginación pautada por la forma del *romance* mientras que en la segunda prevalece la forma realista o, dicho de otro modo, el desplazamiento realista de la forma romanescas¹⁰. Es curioso observar que las intervenciones de Periandro y Auristela en el episodio son mínimas, casi nulas, y se concentran sobre todo en la escucha atenta de los relatos de esos nuevos personajes que acaban de aportar en Golandia.

En el primer bloque, que se refiere a la historia de Mauricio, Transila y Ladislao, tenemos un relato compuesto por tres voces, generando así la alteración del punto de vista con perspectivas distintas y asegurando a la narrativa una unidad similar a la de los efectos producidos por un narrador omnisciente. Mauricio, el padre, inicia el relato de que junto con Ladislao, el novio, ya llevaba dos años en busca de la hija. Debido a una costumbre bárbara vigente en la isla en la que vivían, Transila, en vísperas de su boda, se rebela contra lo que suponía el abuso de la novia por parte de familiares y amigos del novio antes de la consumación del matrimonio. Considerando inaceptable tal práctica, la joven «hermosa como el sol, brava como una leona y airada como un tigre»¹¹, enfrenta

⁹ *Persiles*, I, 13, p. 218.

¹⁰ Ver Frye, 1980 y Riley, 1980, pp. 37-51.

¹¹ *Persiles*, I, 12, p. 216.

al grupo de hombres que la acosan y huye para preservar su integridad y dignidad personal. En esas condiciones es acogida en una villa de pescadores que en seguida la venden a corsarios, lo que hace que ella se integre a la cultura de los bárbaros aprendiendo el idioma, las costumbres, los ritos y las creencias, hasta que el incendio en la isla la pone en contacto con Auristela y con los demás peregrinos.

Entretanto, Mauricio, padre esmerado y activo, se concentra en sus estudios de astrología judicial para poder descifrar el lenguaje de los astros que definirían el momento propicio para el reencuentro con su hija. Sus pronósticos se cumplen y, gracias a sus cálculos certeros y a los poderes de la ciencia, que, como dice el texto, «ninguna ciencia, encunto a ciencia, engaña», las numerosas coincidencias que se dan en el capítulo 11 y que conducen el relato al ámbito de lo maravilloso, a partir de ese momento, lo desplazan hacia la esfera de lo verosímil armonizado con la admiración —combinación tan fundamental en la composición de la fábula, según Pinciano. Es decir, lo que antes pareció ser obra de una orden providencial superior, ahora pasa al campo de las determinaciones de las acciones de la ciencia en manos de aquel capaz de leer los designios de las estrellas y de los astros, como Mauricio, quien más adelante será interpelado por Periandro sobre las probabilidades futuras que el destino les reserva.

Con respecto a la historia de Transila, cada uno de los narradores asume la palabra en el momento en que les cabe el protagonismo. Primero Mauricio, padre cuidadoso en la educación y en la elección del que sería el esposo de la hija; en seguida, Transila con la lucha por su dignidad; posteriormente, las intervenciones breves de Ladislao, el novio fiel con la empeñada búsqueda de la amada; y, finalmente, otra vez Mauricio con sus prudentes revelaciones acerca de las investigaciones científicas por él realizadas. Todos ellos están al servicio de las virtudes y enfrentando el mal en cada momento. En el caso específico de Transila, su belleza física, que como dice el narrador, «después de la de Auristela, ninguna se le igualaba», se alía a sus cualidades morales en defensa de la propia integridad.

Lo que se desprende de este relato es que tanto el decoro como el discurso de los personajes así como la acción y la elocución de cada uno de ellos componen una verdadera gramática de lo que se entendía por principios éticos en conexión con la organización retórico-poética del

lenguaje¹². Tras un período de desagregación y violencia moral y física, padre, hija y novio se reencuentran. Al final, como concluye Mauricio, tratando de sintetizar la lógica del funcionamiento del mundo a partir de las adversidades por ellos sufridas, «ni el bien es eterno ni el mal durable»¹³. Y como cierre del relato, observa Auristela, «los cielos serán servidos de darnos próspero viaje, pues nos le promete tan buen hallazgo»¹⁴.

A continuación se inicia el discurso de los dos personajes encadenados que también habían desembarcado con Ladislao y Mauricio y que, con sus relatos, darán la contrapartida de los «afligidos» al grupo de peregrinos. Tanto Clodio como Rosamunda encarnan la voz de la disonancia en relación a los virtuosos y también en relación a ellos mismos, divergiendo en cuanto al modo de considerar sus respectivas condiciones y estando ambos sumergidos en el mundo de los vicios.

En vez de hablar de sí misma, Rosamunda comienza oponiéndose a Transila al defender como plenamente válida la costumbre bárbara del acoso a la novia antes de la consumación del matrimonio, lo que abre espacio a la inmediata contraposición de Clodio. En lugar de la conversación que tiene la virtud elocutiva del deleite mediante el principio de la suavidad (*suavitas*), se pasa ahora a la forma del diálogo en la cual predomina la *disputatio* a partir del desentendimiento entre ambos personajes, contando con las intervenciones de Mauricio y Antonio¹⁵. En otros términos, del relato de las historias de vida basadas en principios éticos, de los capítulos 11, 12 y 13, se pasa, en el capítulo 14, al debate acerca de consideraciones de carácter moral combinadas con orientaciones apoyadas en la filosofía moral.

La revelación de las prácticas viciosas de Rosamunda relatadas por Clodio incluye su vida de concubina con el Rey de Inglaterra y su influencia nefasta en el poder político que «levantó caídos viciosos y derribó levantados virtuosos». En contrapartida, Rosamunda transmite los maleficios de Clodio en forma de murmuraciones basadas en «un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una lengua libre». La primacía de Clodio sobre Rosamunda, según ella, se debe a que sus propias contravenciones recayeron sobre un «sujeto flaco y poco

¹² Egido, 2011.

¹³ *Persiles*, I, 13, p. 221.

¹⁴ *Persiles*, I, 13, p. 221.

¹⁵ Gómez, 2000.

discreto», mientras que las de él lo hicieron «sobre varoniles hombros y sobre discreción experimentada»¹⁶.

En esta observación queda claro que Clodio es sin duda un personaje complejo, como se verá en los capítulos posteriores, pues reúne cualidades propias de los virtuosos como la habilidad elocutiva, la capacidad de observación refinada, la perspicacia en el reconocimiento de la discreción y el hecho, como él mismo dice, de jamás «haber dicho alguna mentira», sin embargo, el mundo de los vicios lo atrae de forma irresistible como si tuviera un gusto especial por el mal¹⁷.

Las mutuas acusaciones entre los dos personajes expulsados del reino de Inglaterra y condenados a los infortunios y adversidades de la vida solitaria en una isla abre espacio a las ponderaciones de Mauricio, a un breve comentario de Ladislao y, más adelante, a los argumentos de Antonio que pone fin a este episodio.

Es curioso observar que Mauricio inicia su discurso dando la razón a Rosamunda —o «Rosa inmunda» como dice Clodio— cuando esta afirma con un aforismo que no «todas las verdades han de salir en público ni a los ojos de todos»¹⁸. Con un tono sentencioso y al mismo tiempo indagador como de quien reflexiona por medio de preguntas retóricas, Mauricio conduce la discusión hacia el campo de las ideas y en particular hacia la filosofía moral con la perspectiva de hacer evidente que determinadas conductas en la vida social y pública generan determinadas consecuencias.

Con una intervención irónica y al mismo tiempo provocadora Ladislao propone el casamiento de Rosamunda con Clodio, suponiendo que «mudando de estado, mudarán de vida»¹⁹. Por un lado, ella prefiere la muerte a este «desatinado casamiento»²⁰, mientras que él, más elaborado y convencido de su maledicencia, insiste en la preferencia y en el placer que le da «decir mal, cuando lo digo bien»²¹, como si contara con un tipo de sabiduría que lo conectara con el diablo.

El discurso de Antonio, el bárbaro, retoma el tono sentencioso al hacer evidentes los poderes perniciosos que puede tener la palabra cuando

¹⁶ *Persiles*, I, 14, p. 223.

¹⁷ *Persiles*, I, 14, p. 224.

¹⁸ *Persiles*, I, 14, p. 224.

¹⁹ *Persiles*, I, 14, p. 225.

²⁰ *Persiles*, I, 14, p. 225.

²¹ *Persiles*, I, 14, p. 226.

se basa en la murmuración, sin embargo, como si tratara de recuperar el camino del diálogo virtuoso, concluye: «un buen arrepentimiento es la mejor medicina que tienen las enfermedades del alma»²².

En el caso de la joven bella y decorosa, la historia se pauta por la defensa de la propia dignidad en armonía con los relatos de su padre y su esposo, constituyendo una perfecta unidad a partir de tres voces. Una conversación amistosa y suave en la que las virtudes constituyen su eje central. En contraposición los relatos de los dos personajes encadenados se construyen a partir del diálogo, de la *disputatio*, en el cual sus historias de vida se pautan por lo contrario, es decir, por el mundo de los vicios. Lo que predomina entre ellos es la disonancia, compensada únicamente por las intervenciones de Mauricio y Antonio, capaces de ofrecer alternativas apoyadas en la filosofía moral, amenizando así la tensión discursiva.

Por encima de todo y de todos, planean los designios de la providencia en manos del autor que, internándose en historias basadas en los vicios y en las virtudes, con prudencia, dispone los contenidos en suaves conversaciones y exasperados diálogos. Como más adelante dice Mauricio, tal vez refiriéndose a las cualidades del propio Cervantes, «no hay más cierta astrología que la prudencia, de quien nacen los acertados discursos».

BIBLIOGRAFÍA

- CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, trad. de la introd. y notas María de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1994.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero, 5.ª ed., Madrid, Cátedra, 2004.
- EGIDO, Aurora, «Introducción», en *El discreto*, ed. Aurora Egido, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 7-134.
- EGIDO, Aurora, *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- FRYE, Northrop, *La escritura profana*, Barcelona, Monte Ávila Editores, 1980.
- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo renacentista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.
- GRACIÁN, Baltasar, *El discreto*, ed. Aurora Egido, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *El Galateo español*, Madrid, Ediciones Atlas, 1943.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, en *La Retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

²² *Persiles*, I, 14, p. 227.

- RILEY, Edward C., «Cervantes: una cuestión de género», en *El Quijote*, ed. George Haley, Madrid, Taurus, 1980, pp. 37-51.
- STROSETZKI, Christoph, *Rhétorique de la conversation-Sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVII^e siècle*, trad. Sabine Seubert, París / Seattle / Tuebingen, Biblio 17-20, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984.
- VIAN HERRERO, Ana, «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 157-190.



LAS MORIBUNDAS DEL SEPTENTRIÓN:
ÉXODO Y DEFECCIONES GENÉRICAS
EN EL PRIMER LIBRO DEL *PERSILES*

Juan Diego Vila
Universidad de Buenos Aires

I

Que el *Persiles* se revele, desde una dimensión léxica¹, temática y estructural, como una proteiforme negociación simbólica contra la finitud, la idea de una peregrinación infinita como protocolo de aplazamiento del imperio de una ley bajo cuya tutela no se desea estar —la propia cultura/la muerte—, habilita, en el eje sintagmático de la narración, matices y diferenciaciones a recuperar. De entre los cuales, por razones de extensión, opto por focalizar, en esta ocasión, los acontecimientos del libro I.

Dado que una marca claramente distintiva del falso origen es la feminización de la muerte de modo tal que el lector entable, desde el

¹ En ocasión de la presentación oral de esta comunicación introduje el tema mediante una sistematización gráfica de las ocurrencias léxicas propias del universo mortuario en la novela y brindé una sintética exégesis de los sentidos potenciados, según su distribución en las distintas partes y en virtud de cribas porcentuales. Los resultados que oficiaron de punto de partida de estas líneas pueden consultarse como tablas anexas al final de este estudio.

inicio del relato *in medias res*, un contrato de significados desviados que coadyuven al enmascaramiento del sentido de todo cuanto ocurre en la narración. Pues desde la escena misma en que Auristela emerge, travestida de hombre, como cordero sacrificial de la isla bárbara se apuntalará el supuesto de que, en verdad y no como los bárbaros creen y aprueban, es el género femenino el que peligra:

—Mira, oh gran gobernador, lo que haces, porque ese varón que mandas sacrificar no lo es, ni puede aprovechar ni servir en cosa alguna a tu intención, porque es la más hermosa mujer que puede imaginarse. Habla, hermosísima Auristela, y no permitas, llevada de la corriente de tus desgracias, que te quiten la vida, poniendo tasa a la providencia de los cielos, que te la pueden guardar y conservar, para que felicemente la goces².

El oportuno parlamento de Cloelia, anciana ama de Auristela, demarca no solo la matriz significante de la correlación muerte-femineidad que se desplegará en el Libro I sino que también encripta valencias que cohesionan el conjunto ulterior de moribundas que se desplegará puesto que el fingimiento de géneros escenificado alienta un potente juego de inversiones que no se agotan en ese momento culmine en que la muerte anunciada falla por vez primera.

Y no es un dato menor el que se sugiera que la barbarie se declare en la incapacidad de discernir géneros y, por sobre ello, llegar a estar en condiciones de sacrificar una mujer cuando, supuestamente, lo legal en esa comunidad sería ejecutar hombres. Focalización que invierte el encuadre mayor del punto de vista narrativo según el cual se llega a esa situación porque los hombres civilizados están dispuestos a sacrificar a Taurisa para que les sirva de espía en el confín de los bárbaros. ¿Son tan diversos unos y otros? ¿Hay lógicas diferentes en los sacrificios de uno y otro bando? ¿No se constata una análoga propensión a la alienación de los seres humanos en sendos colectivos?

Propio de toda mujer, además sería cierta propensión a desesperar por la propia incapacidad ante las contingencias existenciales y esto potencia el señalamiento de que la figura modélica de femineidad emerge al orden simbólico de la narración tentada por la claudicación y la debilidad. Hexis anímica que supondría, en definitiva, un alzamiento

² *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997, I, 4, pp. 143-144. El *Persiles* se cita siempre por esta edición indicándose, en números romanos, el libro, en arábigos el capítulo y, a continuación, la página.

contra «la providencia de los cielos». Parlamento que encubre cómo, a imitación de Eustoquia, la reina fuerte³ que se conocerá en el fin de los tiempos, la propensión humana a jugar a Dios con la existencia de los otros solo se ha naturalizado e invisibilizado en el género masculino.

Desde el momento mismo en que el proceso de fuga del cautiverio bárbaro se torna una alternativa viable el texto se encargará de enfatizar, a través del hilván de otras desfallecientes mujeres, el ilusionismo reiterado de que, nuevamente, el sujeto en peligro es el femenino y que la muerte a la que se debe escapar es la biológica antes que a la social, simbólica y comunitaria.

Cloelia, en primer término, será quien concentre las limitaciones físicas del sexo débil para la huida. Primero se enfatizará la necesidad del joven Antonio y de Periandro para habilitar la fuga de las mujeres:

Los muchos años de Cloelia y los pocos de Auristela no permitían que al paso de su guía tendiesen el suyo; viendo lo cual el bárbaro, robusto y de fuerzas, asió de Cloelia y se la echó al hombro, y Periandro hizo lo mismo de Auristela, la intérprete, meno tierna, más animosa, con varonil brío los seguía⁴.

En tanto que, a continuación, se enfatizará como, aunque parecía que su ánimo se había repuesto y que podía estar descansando en la cueva, recupera el discurso *in extremis* para certificar el cumplimiento de una limitación anunciada:

—Ves ahí, hija de mi alma, lo que tengo tuyo. Yo quisiera que mi vida durara hasta que la tuya se viera en el sosiego que merece, pero, si no lo permite el cielo, mi voluntad se ajusta con la suya y de la mejor que es en mi mano le ofrezco mi vida⁵.

³ La peregrinación toda, al fin de cuentas, depende del voluble impulso afectivo de una madre que, con tal de ver renacer la alegría en su corazón, está dispuesta a obrar el sacrificio simbólico del primogénito. Acto que, sugerentemente, desenmascara el estratégico posicionamiento elocutivo del origen de la aventura en la alógena isla bárbara cuyos sacrificios humanos jamás se llegan a representar —aunque el consenso de sus moradores ratifique su existencia—, cuando, en verdad, lo que se está escamoteando es el capricho de la reina Eustoquia, cuyo mudable parecer, en el regimiento público y político de la descendencia, debería entenderse como censurable desde el mismo momento en que su gusto necesita del fingimiento y la fuga de los beneficiarios de tan opinable preferencia.

⁴ *Persiles*, I, 4, p. 148.

⁵ *Persiles*, I, 5, pp. 161–162.

II

La segunda moribunda del Septentrión es Taurisa cuya inclusión episódica en acciones paralelas y escindidas genera procesos intelectivos diversos a los producidos por la fusión sintomática de Cloelia a Auristela. Como la anciana ama estará al servicio de la protagonista pero parece destinada a encarnar un valor de cambio y, en tanto tal, a circular, alienada, de poseedor en poseedor.

Por lo cual los parlamentos que de ella tengamos jamás tendrán presente a Auristela y, en sentido inverso, solo estarán juntas cuando se ilustren acontecimientos ya pasados en los cuales jamás tendrá derecho a una expresión verbal autónoma. Su prehistoria vacía, solo historiable a propósito de Auristela y en un contexto en el cual su muerte es un hecho consumado, solo certificaría que para la narración la naturalización de una interioridad alterna e inferior a la mujer protagónica no importaría.

Y esto se vería corroborado, en la secuencia de los capítulos iniciales del Libro I, por el detalle de que su vida solo cuenta y se conoce cuando Auristela está ausente. Tensión funcional que podríamos interpretar en términos de naturaleza femenina preeminente o excepcional frente a, claramente, la noción de ejemplar de una serie. Taurisa no es la protagonista sino una más de entre varias mujeres que la han acompañado cuyo valor se pondera en función del conjunto y no por su singularidad. Que Taurisa sea consciente de ello es una de las primeras certezas que nos lega el texto:

Mira, pues, si con razón me quejo, pues la ventura que me aguarda es venir a vivir entre bárbaros, que de mi hermosura no me puedo prometer venir a ser reina, especialmente si la corta suerte hubiese traído a esta tierra a mi señora, la sin par Auristela⁶.

Sabe que si Auristela está apresada entre los bárbaros jamás podrá acceder al premio consuelo de devenir reina de ellos pues la prerrogativa de excepción está encarnada en aquella a quien sirve. Y es igualmente notorio que el tráfico alienado de su figura no gaste incomodidad o cargos de conciencia en ninguno de los hombres que resuelven su destino.

Taurisa es una más «de cuatro que van en el navío para el mismo efeto»⁷ y es sugestivamente sintomático que el pretendiente danés su-

⁶ *Persiles*, I, 2, p. 130.

⁷ *Persiles*, I, 2, pp. 133-134.

ponga que la misma Auristela jamás cuestionaría el opinable deslizamiento categorial que se sigue de la percepción de la doncella como bien alienable que no debería suscitar empatía o, según convenga, integrante de un grupo, clan o familia por el cual velar.

En efecto, cuando se produce el reencuentro de los fugados de la isla bárbara con el navío de búsqueda que comandaba Arnaldo en el capítulo 17 del libro I el narrador certificará que

Con gran deseo estaba Auristela de saber lo que Arnaldo y Periandro pasaron en la plática que tuvieron fuera del hospedaje, y aguardaba comodidad para preguntárselo a Periandro, y para saber de Arnaldo qué se había hecho su doncella Taurisa⁸.

Y este enigma no tardará en ser clarificado porque el mismo Arnaldo, a continuación, no vacilará en ejemplificarle a su amada Auristela y a los lectores todos que la soberanía se acrisola en la aptitud innata para disponer a su antojo de la vida de otros, incluso de aquellos que, imaginariamente, pueden estar asociados en el propio discurso a su familia:

Veo asimismo que tienen fuerza las desgracias para borrar de la memoria algunas obligaciones que parecen forzosas: ni me has preguntado por mi padre ni por Taurisa, tu doncella. A él dejé yo bueno y con deseo de que te buscase y te hallase; a ella la traje conmigo, con intención de venderla a los bárbaros, para que sirviese de espía y viese si la fortuna te había llevado a su poder⁹.

La censura a la afectividad de Auristela por no haberse apresurado a indagar por el padre del príncipe o por su doncella, obligaciones cuyo descuido solo se atenúan por el imperio de las desgracias en la amada, vuelven evidente, a los lectores todos, un notorio doble estándar en la construcción de sí ante la amada que hace el príncipe Arnaldo. Puesto que, sin solución de continuidad, lo que en Auristela podría ser desapego o mero narcisismo se transforma en practicidad y resolución en el portavoz del anhelado reencuentro:

Taurisa, tu doncella, habrá dos días que la entregué a dos caballeros amigos míos que encontré en medio dese mar, que en un poderoso navío iban a Irlanda, a causa que Taurisa iba muy mala y con poca seguridad de su vida y, como este navío en que yo ando más se puede llamar de corsario que de

⁸ *Persiles*, I, 17, p. 229.

⁹ *Persiles*, I, 17, p. 230.

hijo de rey, viendo que en él no había regalos ni medicinas que piden los enfermos, se la entregué para que la llevaran a Irlanda y la entregasen a su príncipe, que la regalase, curase y guardase hasta que yo mismo fuese por ella¹⁰.

Arnaldo ha aprendido a no cuestionarse. Pudo recriminarle a Auristela su desapego, pero no advierte que, quizás, la mengua de la salud de Taurisa mucho le deba a sus expeditas y poco consensuadas decisiones. Y si bien imposta precaución y previsión, nada es más evidente que se ha deshecho de lo que ya consideraba un lastre para su misión salvífica.

Alega la encomienda de una sabia tutela en el príncipe de Irlanda, a través de dos caballeros amigos, para que aquel se ocupe de todo lo que él no hará, al tiempo que justifica el olvido de la enferma con, precisamente, el privilegio del pretextado plan de peregrinación a Roma que dice respetar en beneficio de los anhelos de los supuestos hermanos. Taurisa que espere en Irlanda, pues ellos marcharán en breve a Inglaterra o a España o a Francia. Pues respecto de Taurisa lo que importa es que, siempre, esté en poder de algún hombre: él, los bárbaros a quienes imaginó venderla, los caballeros amigos de alta mar o el príncipe de Irlanda, poco importa quién.

III

Por eso mismo, es particularmente relevante que el deceso de Taurisa resulte escenificado a poco de llegar a la isla nevada donde el temporal ha dividido la comitiva marina de peregrinantes en fuga del Septentrión. Pues entre quienes allí acaban de amainar el propio esquife no se cuenta ninguno de los pretendientes de Auristela.

Dado que lo medular del acontecimiento es que Auristela resulte amonestada por la muerte. A través de lo que el mismo texto del *Persiles* denomina «notable caso»¹¹. Advertencia existencial que resignifica la lógica de los términos en que viene siendo planteada la controversia amorosa: un diferendo entre machos que no atiende ni juzga lícito atender la voluntad de la dama.

Es claro, la lógica del duelo viril¹² no respetuosa de los mandamientos religiosos se da cita en la isla nevada y, según lo precisa uno de los contendientes, están dispuestos a batallar a muerte para dirimir quién

¹⁰ *Persiles*, I, 17, pp. 230-231.

¹¹ *Persiles*, I, 20, p. 252.

¹² Ver, al respecto, la muy sugerente tesis de Chauchadis (1997).

de los dos tendrá derecho a desposar a una moribunda que, con toda pompa, ha sido desembarcada:

—Este caballero y yo —dijo el uno— tenemos concretado de pelear por la posesión de esa enferma doncella que ahí veis; la muerte ha de dar la sentencia a favor del otro, sin que haya otro medio alguno que ataje en ninguna manera nuestra amorosa pendencia, si ya no es que ella, de voluntad, ha de escoger cuál de nosotros dos ha de ser su esposo, con que hará envainar nuestras espadas y sosegar nuestros espíritus¹³.

Taurisa, en verdad, no goza de buena estrella, no es como esa estrella de oro en torno a la cual parece girar el mundo de los peregrinos. Primero se había resuelto que sería vendida a los bárbaros, ahora, cuando su vida mengua, los supuestos dos caballeros elegidos por Arnaldo han decidido posponer su cura y potencial salvación a la necesidad mezquina de dirimir quién será su legítimo consorte. Y si, entonces, lamentaba que jamás podría llegar a ser reina, aunque más no fuere de los bárbaros, ahora pena en silencio la presunta potestad de elegir marido noble entre quienes, irónicamente, solo piensan en ellos mismos y sus viriles urgencias.

Por lo cual el texto reserva el efectismo del trágico desenlace a la protagonista:

La sangre de la herida bañó el rostro de la dama, la cual estaba tan sin sentido que no respondió palabra. Los dos marineros que habían guiado el esquifé de la nave saltaron en tierra y fueron con presteza a requerir así al muerto de la estocada como al herido en la cabeza. El cual, puesta su boca con la de su tan caramamente comprada esposa, envió su alma a los aires y dejó caer el cuerpo sobre la tierra¹⁴.

Bajo la sangre que cifra la absurda y egoísta muerte de los duelistas yace Taurisa sin vida y, por segunda vez desde que ha iniciado su fuga, Auristela deberá aquilatar su piedad y enterrar a otra mujer de su comitiva. Recurrencia que libera el monólogo en el cual se despliegan los efectos que la novel muerte agita en su espíritu:

—¡Ay —dijo a esta sazón—, con qué prodigiosas señales me va mostrando el cielo mi desventura, que, si se rematara con acabarse mi vida, pudiera

¹³ *Persiles*, I, 20, p. 253.

¹⁴ *Persiles*, I, 20, pp. 254-255.

llamarla dichosa, que los males que tienen fin en la muerte, como no se dilaten y entretengan, hacen dichosa la vida!¹⁵

Con todo, y allende la pretextada mundanidad con que lidia con la finitud Auristela, importa que los lectores atiendan —entre líneas— al carácter retrospectivo y prefigurativo a la vez del incidente descrito¹⁶.

En efecto, dos varones luchando denodadamente por la voluntad de una dama ha sido, presumiblemente, el mal mayor que creyó despejar la reina Eustoquia favoreciendo el plan de fuga de su favorito hijo segundo con Auristela, más lo cierto es que, contrariamente a toda hipótesis de reducción de daños que habría orientado la voluntad primera de la soberana, Persiles y Sigismunda resultarán aculturados en los imperativos sexuales del género que en todo el orbe imperan. Con lo cual la solución del conflicto doméstico se revela defectuosa y necesaria exposición a la virulenta ordalía de las tensiones intergenéricas que motorizan el mundo. El plan velado a todos no ha sido un bien sino, tan solo, un mal menor.

Y por ello mismo los lectores se preguntan ¿Recordará, Auristela, el sino trágico de Taurisa y sus caballeros enamorados cada vez que las tensiones entre Periandro y Arnaldo se potencien? ¿Sentirá del mismo modo ante las acechanzas declaradas del senil rey Policarpo? ¿Habría ocurrido lo mismo si Clodio hubiese prosperado en sus planes de seducción de la princesa? O acaso y, finalmente, ¿no es evidente que el retorno del conflicto reprimido *in origine* la acompaña hasta Italia cuando Arnaldo reaparece junto al duque de Nemurs, ambos dos malheridos?

¿No fue esa una resolución beneficiosa de la tragedia que selló los días de Taurisa perpetuamente recordada en el viaje por la escena del lienzo que encarga Periandro —sin haber participado de esa parte de las aventuras— como la traducción plástica de «el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte»¹⁷?

¹⁵ *Persiles*, I, 20, p. 255.

¹⁶ La escena del amante vencedor pero muerto que besa, *in extremis*, el cadáver de Taurisa prefigura el beso a Periandro de Auristela cuando esta lo suponga muerto en el libro III tras el incidente de la torre en Provenza.

¹⁷ *Persiles*, III, 1, p. 437.

IV

Pero se faltaría a la verdad si se redujese la incidencia de los acontecimientos de la isla nevada al deceso de la segunda moribunda puesto que en esa ambientación, claro correlato de la virginidad sin mácula de la protagonista, queda entrelazado el destino aleccionador de quien será el tercer cuerpo muerto femenino del periplo, la escandalosa Rosamunda, personaje llamado a figurar la antítesis de la heroína.

Rosamunda, en este enclave, obra el contrapunto presuntamente grotesco de la seriedad que se confiere al combate de duelistas enamorados de Taurisa. Ya que, sin que nadie se hubiese percatado de ello, perseguirá lasciva, entre la naturaleza inexplorada, a Antonio el joven, novel «Atlante»¹⁸ de las mujeres perdidas.

Y si bien la secuencia de acoso de esa «nueva Dafne»¹⁹ que no huye al «nuevo cazador, más hermoso que Apolo»²⁰ no será pública, sí lo será su arrepentimiento puesto que, al rendir tributo a la vida de Taurisa en su entierro, Rosamunda tomará la palabra y expresará, amarga, su desengaño:

—Si os preciáis, señores, de caritativos, y si anda en vuestros pechos al par la justicia y la misericordia, usad destas dos virtudes conmigo. Yo, desde el punto que tuve uso de razón, no la tuve, porque siempre fui mala. Con los años verdes y con la hermosura mucha, con la libertad demasiada y con la riqueza abundante, se fueron apoderando de mí los vicios, de tal manera, que han sido y son en mí como accidentes inseparables²¹.

El efectismo de su confesión, tras unas breves disculpas que dirige, anhelante de perdón, a Antonio, se combina con «un suspiro, envuelto en un mortal desmayo»²² que duplica, por vía contrapuesta, la tragedia de la humana femineidad. Pues ni la docilidad de Taurisa, carente de toda autonomía, ni la liberalidad impropia de Rosamunda, desengañada por un cuerpo que envejece a destiempo de la propia alma, habilitan la consideración de que, en verdad, sea una opción la mundana vida afectiva y matrimonial.

Y es particularmente relevante que la coordenada de defeción desde la cual Rosamunda erige su vergüenza pública sea, precisamente,

¹⁸ *Persiles*, I, 19, p. 249.

¹⁹ *Persiles*, I, 19, p. 250.

²⁰ *Persiles*, I, 19, p. 250.

²¹ *Persiles*, I, 20, p. 256.

²² *Persiles*, I, 20, p. 257.

muy próxima a la que en ese contexto experimenta la fugitiva heredera de Frislandia. Se recuerda infinitamente bella, se rememora muy joven, se evoca libre. Casi, casi, como hoy día Auristela lo está, libre de las tutelas parentales propias o delegadas pues sin estar debidamente casada ha sido expuesta al mundo y sus peligros. Y por eso mismo importa que la auto-condena a dos tiempos de Rosamunda pueda interpretarse como la de un espejo que, portentosamente, adelanta el reflejo de lo que podría ser un futuro desregulado de la ley masculina.

Por lo cual no asombra que, tras partir de la isla nevada y a poco de haberse nuevamente embarcado, el narrador clarifique el descubrimiento de un tercer cadáver:

Rosamunda, con los continuos desdenes, vino a enflaquecer de manera que una noche la hallaron en una cámara del navío sepultada en perpetuo silencio. Harto habían llorado, mas no dejaron de sentir su muerte compasiva y cristianamente. Sirvióla el ancho mar de sepultura, donde no tuvo har-ta agua para apagar el fuego que causó en su pecho el gallardo Antonio²³.

La muerte de Rosamunda no es semejante a las previas. Puesto que actualiza, contra las expectativas del propio público, lo que podría intuirse como una evidente contradicción: el que el deceso de la miserable mujer importe. Ya que lo que magistralmente se logra expresar es cómo, incluso a contrapelo de la emotividad lectora, lo que se duele y apena en la escena no es otra cosa que la vida impersonal exangüe. La reacción típicamente humana de sufrir, incluso ante los réprobos, por la muerte.

Como en los dos casos previos el relato enfatizará el sentimiento compasivo del público y la observancia de una despedida cristiana. Mas no alcanzará a desdibujar cierta animadversión persistente en boca del narrador cuando, ya muerta la criatura, persistirá en la idea de una femineidad abrazada por el pecado e incendiada, en su decrepitud, por el rechazo viril. Por lo cual no asombra que, simbólicamente, el sino de la desobediente a las mandas del género se cifre figurado, en su destino ultraterreno, como el retorno proscripto a una matriz amniótica. Olvidada en las aguas, Rosamunda figurará el derrotero de un tipo de femineidad que, quizás, no habría merecido nacer.

²³ *Persiles*, I, 21, p. 259.

V

Llegados a este punto, entonces, ciertas conclusiones previsionales — dado el recorte focalizado al Libro I— se imponen. Pues es bien evidente que la sucesión de historias mínimas y frescos olvidables en marcha tan dilatada han sido objeto de una muy calibrada prestidigitación narrativa. Cálculo del cual —me apresuro a precisarlo— dejé voluntariamente al margen el interludio de Manuel de Sosa Coitiño, el enamorado portugués que muere de amor tras concluir su desastrada historia.

Puesto que si bien es evidente que la feminización de su figura en tanto fracasado erótico aspira a engarzarse con el hilván de las sepultadas en tierras y aguas del Septentrión, no deja de ser bien evidente, como muchos otros críticos lo han trabajado²⁴, que la experiencia que revela a su auditorio adquiere cierto estatuto de cifra global merced a la disyuntiva final de la protagonista y gracias al evidente recordatorio, también mortuorio, de su presencia en la lápida lisboeta. Ejes, todos ellos, que ameritaban una configuración analítica diversa de la cual no estaría ausente, por caso, la idea de que ordenarse como monja habría sido, también, abrazar simbólicamente la muerte para la vida seglar.

Por tal razón, entonces, y solo auscultando la atalaya crítica erigida con la memoria de las tres moribundas importa destacar lo siguiente.

En primer término, y en virtud de la afianzada ecuación de femineidad y caducidad, no resultaría lógico infravalorar este ángulo narrativo desplegado en los albores de la historia, aunque se sepa narrada *in medias res*, porque explicaría sin ambages el desplazamiento del foco de atención a la heroína cuando, en verdad, parecerían ser mucho mayores los peligros que enfrenta Periandro en el mundo que aquellos de los que ha huido al dejar Tule.

El narrador comparte los presupuestos genéricos de su público y despliega toda su maestría para hacer jugar, en propio beneficio, apuntalando las leyes del suspenso narrativo, la hipótesis de que, quizás, un tanto extraordinariamente y a contrapelo de la dominante cultural, pudiese ser el caso este de una princesa que, inestable en sus afectos, desoye las potestades viriles sobre su cuerpo y su existencia. ¿Si el engaño de la hermandad no se mantuviese todo el tiempo posible en la narración, habrían llegado a Roma?

²⁴ Para el análisis de la figura de Manuel de Sosa Coitiño según el eje mortuorio propuesto para este libro I consúltese Vila (2017).

En segundo lugar, es bien claro que la selección de las tres moribundas obedece a un diseño de proximidad para con la heroína dado que se persigue enfatizar el despliegue de experiencias vicarias de valor sustitutivo para aquella. Debe madurar, debe aprender en su marcha virtuosa, pero esto se debe lograr sin los propios fracasos, sin el desborde de limitaciones o menguas que atenten contra su estereotipada belleza y probidad.

Auristela, en este punto, libera el eco demorado de la Leonisa del *Amante Liberal* cuyo aprendizaje de la humanidad resulta ser, providencialmente, inmaculado. E incluso parece ratificar la hipótesis de que, a imagen y semejanza de aquella, la mayor rebelión imaginable para una candidata a reina no es el rechazo de un prometido o, como se sugiere aquí, del matrimonio humano, sino, antes bien, el ejercicio de la propia soberanía al elegir, humanamente, a un igual.

Es pertinente enfatizar, en tercer orden y aunque luzca irreverente dado el tono luctuoso del eje analizado, el hecho de que gracias a la sucesión de decesos de otras mujeres de menor calidad se gerencia un pacto lúdico en el consumo del texto. Pues la posibilidad de que alguna criatura de ficción cese de pertenecer al orden simbólico libera, en una ficción, signada por la muerte, la violencia y los infortunios, el peso del azar combinatorio en la narración.

Pues, aunque suene a despropósito estético, no puede dejar de señalarse que el *Persiles* parece anticipar en términos narrativos, preclaro e ilustre, el formato televisivo de innumerables *reality shows* contemporáneos cuyo consumo y favoritismo desmedido se sustenta, emisión tras emisión, en el enigma de quien será eliminado de la contienda. Ya que la tragicidad circundante es un contrapeso evidente, en la ponderación de los méritos expresivos demostrados en la narración final cervantina, de la notoria y aluvional fragmentariedad²⁵ que, por momentos, parece teñir la totalidad de la fábula.

Porque hay muchas muertes o defecciones en el peregrinaje es que se vuelve perfectamente comprensible que, de un modo constante, capítulo a capítulo, Periandro y Auristela resulten expuestos a un incesante encuentro y conocimiento de criaturas que pueblan el mundo. Y es un juego sémico el que se potencia con el progreso de la trama el que los

²⁵ Pelorson (2003) realiza un acabado análisis de cómo la crítica ha lidiado con esta marca estética.

lectores terminen calculando que, quizás, no todos los que están juntos en determinado capítulo lleguen, finalmente, a Roma.

Y este incesante juego con el horizonte de expectativas lectoras es el que determina que, lo que muchos juzgan anomalía del *Persiles*, el notorio vértigo conclusivo de los capítulos 13 y 14 del IV Libro para el cual no hay *deus ex machina* que baste y alcance para suturar los destinos enhebrados de tan proteiforme compañía, adquiera en la trasgresión final su magistral e inequívoca valía.

Pues en ese tiempo del relato que se ha contraído²⁶, que se ha revelado breve como lo ratificará el Cervantes prologuista, se sugiere, con esperanza, que el final no es aquí, donde como lectores nos detenemos, sino en un más allá que solo intuimos²⁷. En un más allá que para las criaturas protagónicas es, sugestivamente, también el origen de sí. Un territorio respecto del cual todo será, para el público, afiebrada especulación y del cual solo se nos lega el signo de que, en verdad, reside en el origen de la vida cuyo despliegue feliz acabamos de compartir.

Maravilla narrada que, con ansias renovadas, devuelve a la muerte su necesario pilar central en toda configuración de la varia humanidad. Pues como el cierre del *Persiles* parece certificarlo la muerte es condición de eternidad.

BIBLIOGRAFÍA

- CANAVAGGIO, Jean, «De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantes», *E-Spania*, 18, juin, 2014, s. p.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- CHAUCHADIS, Claude, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- GERBER, Clea, «El tiempo que resta en los preliminares del *Persiles* cervantino», en *Los trabajos de Cervantes. Actas del XVIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, pp. 151-156.
- HERRÁIZ DE TRESCA, Teresa, «Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*», *Critición*, 44, 1988, pp. 55-59.

²⁶ Sobre el prólogo como programa estético del estilo tardío, transido de resonancias mesiánicas y escatológicas consúltese Vila (en prensa) y Gerber, 2019.

²⁷ Herráiz de Tresca (1988), Canavaggio (2014) y Vélez Sainz (2016) tienen ajustados e iluminadores abordajes del prólogo.

- PELORSON, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, «*Musa iocosa mea*: entusiasmo, auto-representación y muerte en el prólogo del *Persiles*», *Studia Aurea*, 10, 2016, pp. 221-237.
- VILA, Juan Diego, «“Daré fin a mi cuento con darle al de mi vida”. Manuel de Sosa Coitiño, las existencias precarias y la coordinada mortuoria en el *Persiles*», en *El Siglo de Oro español en Mendoza: recorrido por la obra cervantina y la de otros escritores áureos desde la mirada de especialistas nacionales y extranjeros*, ed. Magdalena Ercilia Nállim y María Lorena Gauna Orpianesi, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo (Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado), 2017.
- VILA, Juan Diego, «“... con las ansias de la muerte”. El aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta, A Coruña / Madrid / Nueva York, Universidade da Coruña-Servizo de Publicacións / Instituto Universitario «La Corte en Europa» (IULCE) / Universidad Autónoma de Madrid / Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS) de Nueva York / Queen Sofia Spanish Institute de Nueva York / SIELAE, 2019, pp. 813-827.

APÉNDICE

Locución	Detalles					Prelim.	Libro I	Libro II	Libro III	Libro IV	Totales	%
	Forma	Tiempo	Modo	Persona	Número							
Muero	Verbo	Presente	Indicativo	1ª	Singular		1	2	2		5	9,25%
Mueres	Verbo	Presente	Indicativo	2ª	Singular			1			1	1,85%
Muere	Verbo	Presente	Indicativo	3ª	Singular		1	2	1	2	6	11,11%
Moria	Verbo	Preterito Imperfecto	Indicativo	3ª	Singular			2			2	9,25%
Morian	Verbo	Preterito Imperfecto	Indicativo	3ª	Plural		1				1	1,85%
Mori	Verbo	Preterito Indefinido	Indicativo	1ª	Singular				1		1	1,85%
Murió / -se	Verbo	Preterito Indefinido	Indicativo	3ª	Singular			1	2		3	5,55%
Había muerto	Verbo	Preterito Pluscuamperfecto	Indicativo	3ª	Singular			2	1	1	4	7,40%
Moriremos	Verbo	Futuro Simple	Indicativo	1ª	Plural				1		1	1,85%
Moriréis	Verbo	Futuro Simple	Indicativo	2ª	Plural				1		1	1,85%
Muriese	Verbo	Preterito Imperfecto	Subjuntivo	3ª	Singular			1			1	1,85%
Murieran	Verbo	Preterito Imperfecto	Subjuntivo	3ª	Plural			1			1	1,85%
Haya muerto	Verbo	Preterito Perfecto	Subjuntivo	3ª	Singular			1			1	1,85%
Moriría	Verbo	Presente	Condicional	3ª	Singular			1			1	1,85%
Morir	Verboide		Infinitivo				3	4	6	4	17	31,48%
Muriendo / -se	Verboide		Gerundio			1	1	1		3	5	9,25%
TOTALES						1	6	19	15	13	54	100,00%
Porcentual						1,85%	11,11%	35,18%	27,77%	24,07%	100,00%	

Tabla 1. Verbos

Locución	Clase	Género	Número	Prelim.	Libro I	Libro II	Libro III	Libro IV	Totales	%
el / un Morir	Sustantivo	Masculino	Singular			1	1	1	3	1,66%
la / una Mortaja	Sustantivo	Femenino	Singular		1		1		2	1,11%
las / unas Mortajas	Sustantivo	Femenino	Plural				2		2	1,11%
los Mortales	Sustantivo	Masculino	Plural			1			1	0,55%
la / una Mortandad	Sustantivo	Femenino	Singular			1			1	0,55%
la / una Muerta	Sustantivo	Femenino	Singular						0	0%
las / unas Muertas	Sustantivo	Femenino	Plural						0	0%
la / una Muerte	Sustantivo	Femenino	Singular	3	37	40	36	18	134	74,44%
las / unas Muertes	Sustantivo	Femenino	Plural		7		2		9	5%
el / un Muerto	Sustantivo	Masculino	Singular		1		8	1	10	5,55%
los / unos Muertos	Sustantivo	Masculino	Plural		5	9	4		18	10%
TOTALES				3	51	52	54	20	180	100,00%
Porcentual				1,66%	28,33%	28,88%	30,00%	11,11%	100,00%	

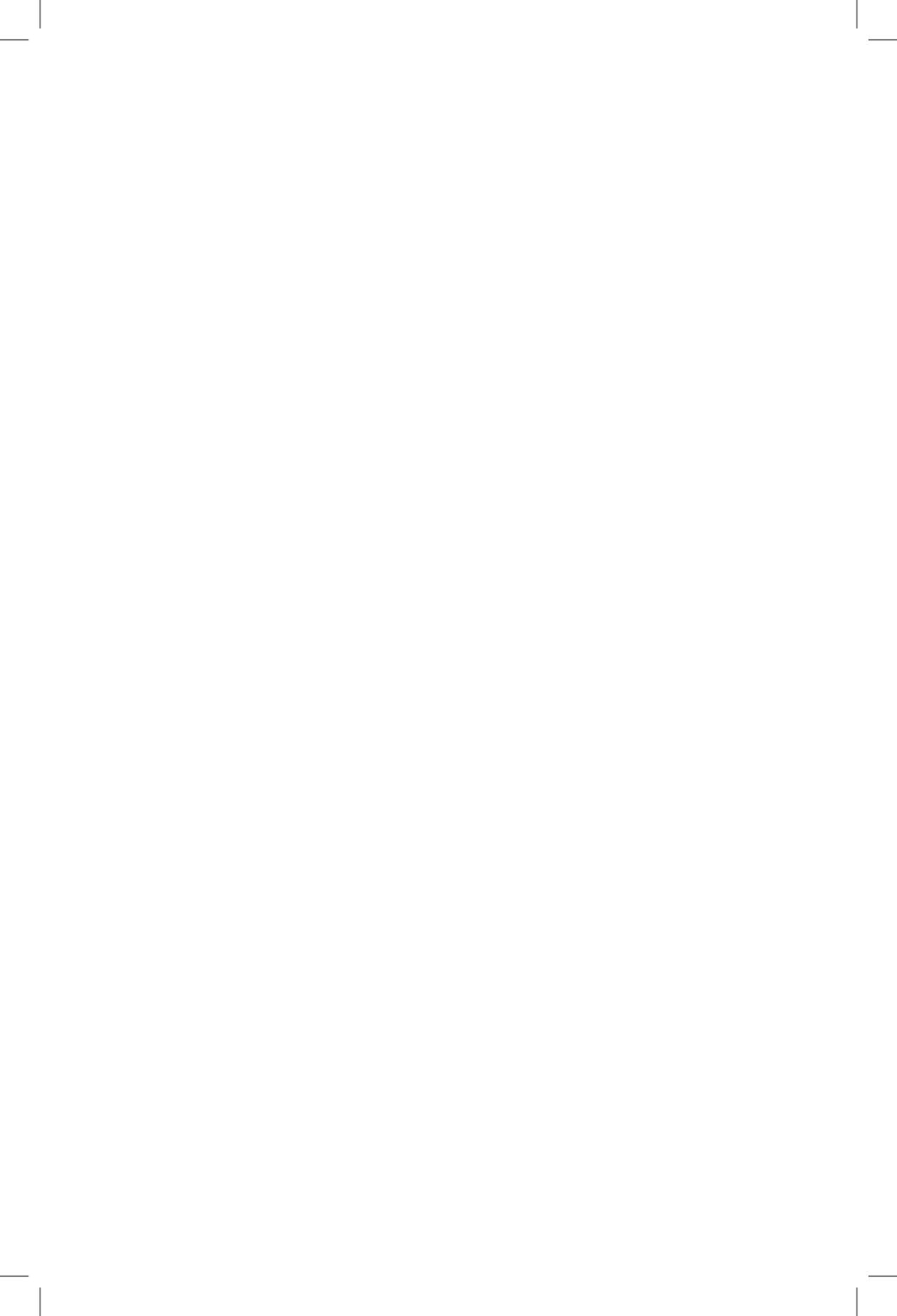
Tabla 2. Sustantivo

Locución	Clase	Género	Número	Prelim.	Libro I	Libro II	Libro III	Libro IV	Totales	%
Mortal	Adjetivo	Invariable	Singular		1	2	8	10	21	26,92%
Mortales	Adjetivo	Invariable	Plural		2	1	1		4	5,12%
Muerta	Adjetivo	Femenino	Singular	1	3		3	2	9	11,53%
Muertas	Adjetivo	Femenino	Plural				1		1	1,28%
Muerto	Adjetivo	Masculino	Singular		3	10	21	5	39	50%
Muertos	Adjetivo	Masculino	Plural		2	1	1		4	5,12%
TOTALES				1	11	14	35	17	78	100,00%
Porcentual				1,28%	14,10%	17,94%	44,87%	21,79%	100,00%	

Tabla 3. Adjetivos

Tipo	Prelim.	Libro I	Libro II	Libro III	Libro IV	Totales	%
Formas verbales	1	6	19	15	13	54	17,30%
Adjetivos	1	11	14	35	17	78	25,00%
Sustantivos	3	51	52	54	20	180	57,69%
Totales	5	68	85	104	50	312	100,00%
Porcentual	1,60%	21,79%	27,24%	33,33%	16,02%	100,00%	

Tabla de contraste léxico



TÍTULOS PUBLICADOS

1. Francisco de Quevedo, *España defendida*, ed. de Victoriano Roncero, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-87-9.
2. Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-84-8.
3. Lavinia Barone, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-85-5.
4. Pedrarias de Alместo, *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*, ed. de Álvaro Baraibar, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-88-6.
5. Joan Oleza, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-89-3.
6. Blanca López de Mariscal y Nancy Joe Dyer (eds.), *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-90-9.
7. Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna (eds.), *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-91-6.
8. Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, introd. de Enrica Cancelliere y ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-93-0.
9. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-92-3.
10. Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-94-7.
11. Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España: introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-95-4.
12. Amparo Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-96-1.
13. Fray Pedro Malón de Echaide, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-97-8.
14. Jean Canavaggio, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-98-5.

15. Ricardo Fernández Gracia, *La «buena memoria» del obispo Palafox y su obra en Puebla*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-00-8.
16. María Fernández López (Marcia Belisarda), *Obra poética completa*, ed. de Martina Vinatea Recoba, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-03-9.
17. Juan Manuel Gauger, *Autoridad jesuita y saber universal. La polémica cometaria entre Carlos de Sigüenza y Góngora y Eusebio Francisco Kino*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-05-3.
18. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez (eds.), *El hombre histórico y su puesta en discurso en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-07-7.
19. Alessandro Martinengo, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-10-7.
20. Miguel Donoso Rodríguez (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-08-4.
21. Ignacio Arellano (ed.), *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-15-2.
22. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, *Espejo de ilusiones. (Homenaje de Valle-Inclán a Cervantes)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-18-3.
23. Fernando Rodríguez-Gallego y Alejandra Ulla Lorenzo, *Un fondo desconocido de comedias impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-17-6.
24. Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo y James Iffland (eds.), *El «Quijote» desde América (segunda parte)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-14-5.
25. Leonardo Sancho Dobles (ed.), *Teatro breve en la provincia de Costa Rica. Tres piezas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-20-6.
26. Jesús María Usunáriz, *España en Alemania: la Guerra de los Treinta Años en crónicas y relaciones de sucesos*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-22-0.
27. Felix K. E. Schmelzer, *La retórica del saber: el prólogo de los tratados matemáticos en lengua española (1515-1600)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-13-8.
28. Robin Ann Rice (ed.), *Arte, cultura y poder en la Nueva España*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-21-3.
29. Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-24-4.
30. Rebeca Lázaro Niso, Carlos Mata Induráin, Miguel Riera Font y Oana Andreia Sâmbrian (eds.), *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI-XVII*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-11-4.
31. Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, *Relación y sentencia del virrey del Perú (1615-1621)*, ed. de María Inés Zaldívar Ovalle, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-25-1.

32. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libro I)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-27-5.
33. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la Gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libros II, III y IV)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-28-2.
34. Judith Farré Vidal (coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-23-7.
35. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (eds.), *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-12-1.
36. Carlos F. Cabanillas Cárdenas (ed.), *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-32-9.
37. Paul Firbas y José A. Rodríguez Garrido (eds.), «*Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa*» (1700-1711). *Volumen I (1700-1705)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-33-6.
38. Francisco Antonio de Bances Candamo, *El esclavo en grillos de oro*, ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-34-3.
39. Jaume Garau (ed.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-26-8.
40. Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-36-7.
41. Bartolomé Jiménez Patón, *Discursos (de calamidades, cruces y herejes)*, ed. de Juan C. González Maya, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-35-0.
42. Pietro Bembo y Giovanni Francesco II Pico della Mirandola, *De imitatione. Sobre la imitación*, ed. bilingüe de Oriol Miró Martí, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-37-4.
43. Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilat Zuzankiewicz (eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-29-9.
44. Ignacio Arellano y Frederick A. de Armas (eds.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-40-4.
45. Carlos Mata Induráin (coord.), «*Estos festejos de Alcides*». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-42-8.
46. Beatrice Garzelli, *Traducir el Siglo de Oro: Quevedo y sus contemporáneos*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-44-2.
47. Eugenio de Salazar, *Textos náuticos: Navegación del Alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600), Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*, ed. de José Ramón Carriazo Ruiz y Antonio Sánchez Jiménez, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-43-5.
48. Martina Vinatea, «*Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima*» de Rodrigo de Valdés, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-46-6.

49. Rafaèle Audoubert, Aurélie Griffin et Morgane Kappès-Le Moing (eds.), *La poésie d'exil en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-47-3.
50. Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja Gómez-Agero (eds.), *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-49-7.
51. Enea Silvio Piccolomini (Pío II), *Tratado de la miseria de los cortesanos (traducción de Diego López de Cortegana)*, edición crítica, introducción y notas de Nieves Algaba, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-48-0.
52. Delia Gavela García (ed.), *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-54-1.
53. Antonio Sigler de Huerta, «No hay bien sin ajeno daño», «Las doncellas de Madrid», estudio introductorio y edición crítica de Luisa Rosselló Castillo, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-39-8.
54. Ignacio Arellano (ed.), *Estéticas del Barroco. Conferencias ofrecidas a Enrica Cancelliere*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-56-5.
55. Juan Pérez de Montalbán, *Auto famoso sacramental de las Santísimas Formas de Alcalá*, estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-57-2.
56. António Apolinário Lourenço, Carlos d'Abreu y Mariela Insúa (eds.), *Francisco Botelho de Moraes e Vásconcelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo. Francisco Botello de Moraes y Vásconcelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-59-6.
57. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas (eds.), *Cervantes en el Septentrión*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-58-9.

ENEASILVIO PICCOLOMINI (PÍO II)

TRATADO DE LA MISERIA
DE LOS CORTESANOS

(TRADUCCIÓN
DE DIEGO LÓPEZ DE CORTEGANA)

EDICIÓN Y ESTUDIO DE
NIEVES ALGABA

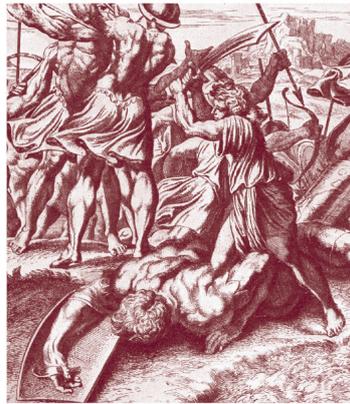


CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2018

Eneas Silvio Piccolomini (Pío II), *Tratado de la miseria de los cortesanos* (traducción de Diego López de Cortegana), edición crítica, introducción y notas de Nieves Algaba, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-48-0.

DELIA GAVELA GARCÍA (ED.)

ESCENARIOS EN CONFLICTO
EN EL TEATRO BÍBLICO ÁUREO



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2018

Delia Gavela García (ed.), *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-54-1.

ANTONIO SIGLER DE HUERTA

NO HAY BIEN SIN AJENO DAÑO
LAS DONCELLAS DE MADRID

ESTUDIO INTRODUCTORIO
Y EDICIÓN CRÍTICA
DE LUISA ROSSELLÓ CASTILLO



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2018

Antonio Sigler de Huerta, «*No hay bien sin ajeno daño*», «*Las doncellas de Madrid*», estudio introductorio y edición crítica de Luisa Rosselló Castillo, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-39-8

IGNACIO ARELLANO (ED.)

ESTÉTICAS DEL BARROCO

CONFERENCIAS OFRECIDAS
A ENRICA CANCELLIERE



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2019

Ignacio Arellano (ed.), *Estéticas del Barroco. Conferencias ofrecidas a Enrica Cancelliere*,
New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-56-5.

JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN

**AUTO SACRAMENTAL FAMOSO
DE LAS SANTÍSIMAS FORMAS
DE ALCALÁ**

ESTUDIO PRELIMINAR, EDICIÓN Y NOTAS
DE IGNACIO ARELLANO, J. ENRIQUE DUARTE
Y CARLOS MATA INDURÁIN



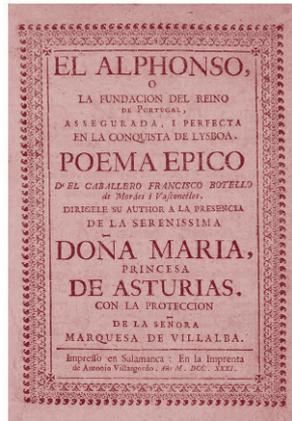
CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2019

Juan Pérez de Montalbán, *Auto famoso sacramental de las Santísimas Formas de Alcalá*, estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-57-2.

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO,
CARLOS D'ABREU Y MARIELA INSÚA (EDS.)

FRANCISCO BOTELHO DE MORAIS
E VASCONCELOS (1670-1747) E AS LETRAS
IBÉRICAS DO SEU TEMPO

FRANCISCO BOTELLO DE MORAES Y
VASCONCELOS (1670-1747) Y LAS LETRAS
IBÉRICAS DE SU TIEMPO



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2019

António Apolinário Lourenço, Carlos d'Abreu y Mariela Insúa (eds.), *Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo. Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-59-6.



