

Los trabajos narrativos de Cervantes

Lectura del *Persiles*



Nieves Rodríguez Valle

EL COLEGIO DE MÉXICO

LOS TRABAJOS NARRATIVOS DE CERVANTES.
LECTURA DEL *PERSILES*

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
LXX

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LOS TRABAJOS NARRATIVOS DE CERVANTES.
LECTURA DEL *PERSILES*

Nieves Rodríguez Valle



EL COLEGIO DE MÉXICO

863.3

R6962t

Rodríguez Valle, Nieves

Los trabajos narrativos de Cervantes : lectura del Persiles /
Nieves Rodríguez Valle. -- 1a ed. -- Ciudad de México : El Colegio
de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2017.

494 p. : il. ; 22 cm. -- (Serie Estudios de Lingüística y
Literatura ; LXX).

Incluye bibliografía

ISBN 978-607-628-226-7

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. Trabajos
de Persiles y Sigismunda. 2. Cervantes Saavedra, Miguel de,
1547-1616. Trabajos de Persiles y Sigismunda -- Crítica
e interpretación. I. t.

Primera edición, 2017

DR © El Colegio de México, A.C.
Carretera Picacho Ajusco 20
Ampliación Fuentes del Pedregal
Delegación Tlalpan
14110, Ciudad de México
www.colmex.mx

ISBN 978-607-628-226-7

Impreso en México

A mis viajeros peregrinos

ÍNDICE

I. Cervantes y el origen historiográfico de la narrativa castellana.	11
Épica e historiografía en la narración prosística de ficción	15
Historiador, cronista y narrador	25
Un narrador caballeresco: narrador peregrino	42
Cervantes ante la historia como ficción y la ficción como historia	52
El <i>Quijote</i> : sus historiadores, cronistas y narradores. .	52
El tratamiento de la historia en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional</i>	65
II. El Narrador y sus materias narrables en el <i>Persiles</i> : viajes, aventuras y amores	79
Narrador de viajes.	81
Los viajeros cervantinos tras aventuras	91
El relato del viaje de Cervantes al Parnaso	107
Los viajeros del <i>Persiles</i>	114
Narrador de aventuras.	132
El sueño caballeresco en el <i>Persiles</i>	140
Narrador de amores	153
III. El Narrador y sus materias narrables en el <i>Persiles</i> : autobiografía, el mundo musulmán y morisco	179
Narrador de autobiografía.	179
El personaje narrador de su historia	196
Narrador del mundo musulmán y morisco.	203

Narrador de lo idealizado. La materia morisca: de la novela al teatro.	204
Narrar literariamente el cautiverio	215
Narrador de la nostalgia: los moriscos expulsados	232
IV. Cervantes narrador de trabajos	245
El ensayo cervantino: <i>El amante liberal</i> y los trabajos de la virtud.	256
Los trabajos de Persiles y Sigismunda	270
V. Géneros, personajes y motivos. Otras intertextualidades en el <i>Persiles</i>	289
La narración del género dramático	290
Un personaje a través de los géneros. Los rústicos cervantinos	308
Los personajes escritores en la pluma de Cervantes.	328
Lenguas y mecanismos de comunicación	355
El caballo, el caer de la montura y su doma en la literatura y como literatura.	371
VI. El arte de contar cervantino	403
Cantar y contar en <i>La Galatea</i>	405
El arte de contar en el <i>Quijote</i> . La invención de un nuevo género	413
“Mostrar con propiedad un desatino”. Las <i>Novelas ejemplares</i>	422
Verosimilitud y persuasión en el <i>Viaje del Parnaso</i>	434
<i>El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha</i> . Contar como sabio encantador.	439
El arte narrativo del <i>Persiles</i>	450
Bibliografía	465

I. CERVANTES Y EL ORIGEN HISTORIOGRÁFICO DE LA NARRATIVA CASTELLANA

“Voces” y “posteridad” son la primera y la última palabra de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*. Unas voces que de pocos fueron entendidas, unas voces narrativas, de lenguas, de individuos que llegan a integrarse, y una posteridad que se asegura próspera para aquellos que superan los trabajos que se oponen a su felicidad. Voces también había dado la tradición literaria, voces convertidas en estrategias narrativas y en géneros prosísticos que se pronuncian en el Renacimiento para contar sucesos y que, a través de la pluma cervantina, a la feliz posteridad comunican que ha nacido la novela moderna.

En 1617, gracias a las diligencias de la viuda de Cervantes, sale de la imprenta de Juan de la Cuesta su último legado, del que había dado noticias en los preliminares de sus obras desde 1613, y del que afirma en la dedicatoria del *Quijote* de 1615:

[...] con esto me despido, ofreciendo a V. E. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*; el cual ha de ser 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 opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible.¹

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, 2 vols., 3ª ed., Crítica-Instituto Cervantes, Barcelona, 1999, p. 623.

Con el “gran *Persiles*”² esperaba que se le reconociera, no sólo como el escritor que logra llevar a la perfección las técnicas narrativas que formaban parte de la tradición de la que es heredero, sino también como “raro inventor”, como creador que llega a los “extremos de bondad posible”. A pesar de que actualmente vive a la sombra del *Quijote*, tras su publicación, el *Persiles* también gozó de gran e inmediato éxito; a la edición príncipe le siguieron, por lo menos, otras cinco ese mismo año: tres en España, Pamplona (Nicolás de Assiaín, 1617, una segunda edición en 1629), Valencia (Pedro Patricio Mey, 1617), Barcelona (Bautista Sorita, 1617), una en París (Estevan Richer, 1617) y otra en Lisboa (Jorge Rodríguez, 1617); al año siguiente se publica en Bruselas (Norberto Antonio, 1618) y en París la primera traducción francesa. En 1619 se publica en Londres la traducción inglesa.³

La crítica durante el siglo xx fue muy severa con la obra; aunque Joaquín Casaldueiro sostuvo una lectura alegórica, Ramón Menéndez Pelayo calificó la escritura del *Persiles* como “estéril faena”,⁴ postura

² En esta ocasión lo menciona en el interior del texto, cuando enumera su producción: “Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique / para dar a la estampa al gran el *Persiles* / con que mi nombre y obras multiplique”, Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. Elías L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, IV, vv. 45-47.

³ Las ediciones continúan durante el siglo xvii, dentro y fuera de España: por ejemplo, la Viuda de Alonso Marín la publica 1619 y la vuelve a editar en 1625, y se publica en Venecia en 1626. Durante el siglo xviii sigue publicándose: en Madrid (Juan Sanz, 1719, Pedro Joseph Alonso de Padilla, 1728), Barcelona (Pedro Campins, 1734, Juan Nadal, 1760 y “Nuevamente corregida y enmendada en esta última impresión”, 1768), etcétera. Para las ediciones ilustradas véase mi ensayo: “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, recepción, caminos y actualidad. Una mirada iconográfica”, en Juan Antonio Torija (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXVI Coloquio Cervantino Internacional. Trascendencia de Cervantes en las artes*, Gobierno del Estado de Guanajuato/Fundación Cervantina de México/Universidad de Guanajuato/Centro de Estudios Cervantinos, México, 2017, pp. 65-107.

⁴ Ramón Menéndez Pelayo, *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y la elaboración del Quijote, Discurso acerca de Cervantes y el “Quijote” leído en la Universidad Central, el 8 de mayo de 1905*, Librería Gutemberg de José Ruiz, Madrid, 1905, p. 14.

que influyó notablemente en la crítica; para Riley, la obra “es un fracaso”;⁵ incluso quienes querían simpatizar con el *Persiles*, como Stephen Gilman, lo define como “seria alegoría neobizantina (a veces divertida a pesar de sí misma)”.⁶ Voces había dado Cervantes en su *Historia setentrional*, de pocos entendidas. Sin embargo, cuando en 1970, Alban Forcione estudió la obra en relación con la teoría literaria del Renacimiento y del Barroco (con sus debates críticos y teóricos) resaltó la fusión de elementos dispares de que Cervantes se apropia en su última novela, con la que crea “un todo coherente”, sosteniendo que: “Si en algún momento se ha podido afirmar que una obra literaria es casi exclusivamente un producto de la literatura y la teoría literaria, esa obra es la última de Cervantes”.⁷ A partir de las observaciones de Forcione, en el estudio del *Persiles* resulta innegable que Cervantes hizo suyos todos los géneros previos de la ficción prosística “asumiéndolos, renovándolos y aun parodiándolos”;⁸ que la obra, como apunta Garrido, entra en relación directa y dialógica con una doble tradición: con la ‘novela’ de su tiempo, es decir, con la creación novelesca y los géneros históricos del Renacimiento y con la reflexión en torno a la ‘novela’, con la consideración del género desde una perspectiva teórica. Doble orientación desde la que se deben

⁵ “Fracaso que, en mi opinión, no obedece principalmente a la falta de verosimilitud, sino al exceso de episodios. A la luz de esta novela se pueden ver con más claridad los aciertos y los puntos débiles de la teoría del Canónigo. El énfasis que éste pone en la ejemplaridad y en la variedad (cualidades que ya advirtieron los primeros traductores del *Persiles*) va en perjuicio de la creación de caracteres. [...] Cervantes comprendió claramente lo que muchos novelistas modernos han olvidado: que la narración misma es la base de la novela y que es deseo natural de la mayoría de los lectores saber ‘qué sucedió después’. Y, sin embargo, fracasó donde Heliodoro había triunfado plenamente”, Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966, p. 97.

⁶ Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, prologado por Roy Harvey Pearce, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 109.

⁷ Alban Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1970, p. 3.

⁸ Valentín Núñez Rivera, *Cervantes y los géneros de la ficción*, Prosa Barroca-SIAL, Madrid, 2015, p. 11.

valorar las aportaciones cervantinas a un género a la vez antiguo y moderno.⁹ “Narración químicamente pura”, le llama Mercedes Alcalá Galán, narración que desde la tradición que se apropia, cuestiona, indaga, busca y experimenta con la idea de suceso, de peripecia, de acción, y de narración, “narración detrás de la cual se encuentra la peripecia sugerida de su propia escritura, a través de huellas deliberadamente no borradas. Los juegos continuos entre historia e invención, fábula, verdad y mentira, son una fabulación más sobre la esencia misma de la escritura”.¹⁰ Es el *Persiles* una novela que, como afirma Aurora Egido: “al igual que la vida, se construye como trabajada senda de perfección y aprendizaje para el hombre que, tras vencer los cambios y mudanzas de la fortuna, termina como la de Auristela y Periandro en una ‘larga y feliz prosperidad’”.¹¹

En estas páginas estudiaremos los trabajos de Cervantes, quien hace converger los diferentes modelos que se habían experimentado en el siglo XVI y ofrece una gran riqueza de diálogos con los géneros clásicos y renacentistas, con los conceptos que recupera y transforma en acción y discurso narrativo; por lo que, incluso, el *Persiles* es un ideal punto de llegada, para poder, en retrospectiva, estudiar la tradición narrativa en prosa del siglo XVI, así como a Cervantes como catalizador de esta tradición y su repercusión en la producción posterior. Pero, el *Persiles* es, además, como lo define el mismo Cervantes, un “libro de entretenimiento”, que, como ha hecho notar Agustín Redondo, es una nomenclatura ausente de las preceptivas, incluso de

⁹ Antonio Garrido Domínguez, *Aspectos de la novela en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007, p. 17.

¹⁰ “El *Persiles* como búsqueda narrativa: la superación de la verosimilitud como condición poética”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuet, Madrid-Frankfurt am Main, 2001, p. 112.

¹¹ Aurora Egido, “Los trabajos en el *Persiles*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente Peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 29.

la del Pinciano, pero que corresponde a la designación; entendiendo ‘entretenimiento’ como “novedad, variedad, ingenio, delectación”.¹²

De modo que, atendiendo a la constante curiosidad manifestada durante toda esta historia setentrional y meridional entre los personajes por saber “quiénes eran, de dónde venían y adónde iban” (III, 1, p. 435),¹³ preguntamos eso mismo a la narrativa cervantina. Para tratar de responder quién es realizaremos un recorrido primero por el “de dónde viene”. Este es el viaje que propongo como acercamiento a la obra que Cervantes escribe con el pie en el estribo y con las manos en las riendas; una obra en la que lleva la experimentación a los límites, con la que nos deja su testamento sobre el arte de narrar y en la que transparenta sus propios y prósperos trabajos narrativos.

ÉPICA E HISTORIOGRAFÍA EN LA NARRACIÓN PROSÍSTICA DE FICCIÓN

No la prosa y el metro diferencian a la historia de la poética; sino porque ésta imita y aquélla no. Porque si la obra de Herodoto se pusiese en metro y la de Homero, en prosa, no por eso dejaría de ser éste poeta y aquél, histórico.

Pinciano, III, p. 115.

Que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso.

Quijote, I, 47, p. 550.

¹² Agustín Redondo, “El *Persiles*, ‘libro de entretenimiento’ peregrino”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente Peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 73.

¹³ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], ed. Carlos Romero Muñoz, 5ª ed., Cátedra, Madrid, 2004. En adelante se citará en el texto por libro, capítulo y número de página.

Para ser capaz de desarrollar un “ingenio fantástico e inventivo”, como el del poeta peregrino del *Persiles*, se han de haber recorrido los espacios conocidos para poder arriesgarse en nuevos horizontes. Cervantes, que lo poseía, dominaba muy bien su tradición y, cuando se aventura y trabaja para darle un nuevo significado a la prosa de ficción, seguramente reconocía muy bien los mecanismos que la habían generado y los caminos que ésta había recorrido.

El estudio de la prosa de ficción no puede desvincularse de su origen historiográfico y sus repercusiones narrativas, en donde el historiador-cronista se transforma en la figura literaria del narrador y la autoridad de lo histórico va cediendo su lugar a la autoridad de la ficción misma. La prosa de ficción se abre paso a través de elementos que aportan la historiografía y la épica, disciplinas que comparten un mismo vehículo expresivo: el lenguaje narrativo. Narrar, del latín *narrare*, significa: ‘contar, referir lo sucedido, o un hecho o una historia ficticia’ (*DRAE*), por lo que, historia y ficción, “lo sucedido” y lo “ficticio” se expresan a través del lenguaje narrativo. La historia de la literatura española considera que en sus orígenes existieron dos tipos de narrativa, aquella que corresponde a la poesía que exalta los hechos y valores de una comunidad, de composición y difusión oral, común, sobre todo, bajo la forma de la épica, y aquella puesta al servicio de la Historia en su forma cronística. De modo que, la narrativa en romance encuentra sus soportes para abrirse camino desde dos formas, la versificada de la épica y la prosística de la Historia.

Contar, con el propósito de conservar en la memoria hechos de importancia que legitimizaban a una sociedad y sus valores, dio origen a varias estrategias y la Historia se valió de la literatura. La prosa de ficción recorre un largo camino para posicionarse como buena por sí misma de la mano de la validación que recibe a su vez de la Historia. La épica abordó las hazañas de un héroe, individual o colectivo, hazañas que consideraba verdaderas e históricas; la Historia, por su parte, prestó gran interés a los testimonios de la épica para desarrollar sus argumentos valiéndose de sus relatos; de modo que

ambas se retroalimentaron. La prosa de ficción se beneficia de esta interacción y se va abriendo camino, desprendiéndose poco a poco de la utilidad que se concedía a la literatura sapiencial y ejemplar, hasta adquirir su carta de independencia en el Renacimiento. Entonces, se puede hacer ficción dirigida a desocupados y curiosos lectores, para darles pasatiempo, para que experimenten el gozo que provoca dejarse sumergir en mundos posibles, en la lengua y el ingenio del escritor.

Para Alfonso X, la labor de un historiador es equiparable a la de un poeta, pues consiste en ser “fallador de nuevo de razón, enfeñidor della e assacador, por mostrar razones de solaz por sus palabras en este fecho, e aún razones e palabras de verdat”;¹⁴ en palabras de Diego Catalán: “descubridor de razón, fingidor de ella, creador de verdad y, simultáneamente, de un relato cuya audición o lectura suscite placer, gozo”.¹⁵ Pues, “la historia no la constituyen los ‘hechos’ que en ‘realidad’ ocurrieron en caótica sucesión o simultaneidad, sino los relatos”.¹⁶ Como apunta Francisco Rico: “cree Alfonso que tan natural como el deseo de conocimiento es el deleite que de él resulta; de ahí lo bien fundado de ‘la palabra del sabio: toda cosa nueva plazé’, donde la novedad reside antes en el sujeto que en el objeto, pues novedad son las ‘cosas de los saberes antiguos’, si ‘muy nuevas de uista’”.¹⁷

Entre estos saberes antiguos se encuentran las narraciones heroicas en verso de la épica, a las que Deyermond distribuye en dos categorías: la heroica (poemas dirigidos a una audiencia popular, compuestos oralmente o por escrito) y la culta, que en la Europa medieval como en la renacentista entronca fundamentalmente con la *Eneida* de

¹⁴ Alfonso X, *General estoria*, 1ª. parte, libro VI, cap. 19, *apud* Diego Catalán, *El Cid en la historia y sus inventores*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2002, p. 11.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Francisco Rico, *Alfonso el Sabio y la General estoria. Tres lecciones*, Ariel, Barcelona, 1972, p. 124. Alfonso X, *General estoria*, II, 1, p. 35b, *apud* Rico, *op. cit.*

Virgilio.¹⁸ En la Edad Media la épica estaba compuesta mayoritariamente en latín; en España, desarrolla cuatro etapas temáticas (entre el siglo v y el xi): la conquista de los visigodos, la primera resistencia contra los invasores árabes, el periodo en que Castilla se debatía por emanciparse de León y, finalmente, la vida del Cid.

Por su parte, la historiografía medieval cuenta con tres tipos principales de registros: los anales, la crónica y la llamada historia; sus principales diferencias consisten en una gradual carga narrativa, así como el matiz de interpretación que sobre ellos imprime cada historiador y la visión del mundo desde la cual parten. Los anales no presentan la realidad en forma de una narración, sino como hechos desconectados, organizados de acuerdo a la cronología, en donde se anotan los sucesos importantes para el narrador, o la falta de ellos: batallas, peregrinaciones, nacimientos, muertes, nevadas, crecidas, etcétera; la visión del mundo es fragmentaria, presentan la realidad como la perciben: como hechos desconectados, ligados únicamente por el tiempo. Si en los anales el historiador coloca los hechos con el orden cierto en que suceden y su intervención se centra en la elección de los mismos, la crónica medieval tiene su propia forma de contar los sucesos, los cuales organiza de acuerdo con una interpretación fija y única que presenta la realidad según la concibe, esto es, como una serie de hechos conexos ligados por la Providencia divina; la crónica se estructura de manera temática, y, aunque posee planteamiento, no cuenta con desenlace. Por su parte, la historia está también estructurada temáticamente, pero, además del planteamiento, contiene un desenlace; organiza los hechos de acuerdo con una interpretación variable, por lo que los sucesos seleccionados serán los que mejor apoyen la teoría defendida, concibiendo el mundo como una serie de hechos ligados por la causa elegida.¹⁹

¹⁸ Alan Deyermond, *Historia de la literatura española. La Edad Media*, tr. Luis Alonso López, Ariel, Barcelona, 1973, p. 66.

¹⁹ Véase Hayde White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, apud Cristina González, *Antología de la prosa medieval castellana*, Colegio de España, Salamanca, 1993, pp. 17-18.

Dejando los anales, por su poco aporte narrativo, nos centraremos en la crónica, cuyo prototipo fue el *Cronographus* o calendario romano. Entre los siglos III y IV, Sexto Julio Africano, Eusebio de Cesárea y Amiano escribieron crónicas, las cuales llevan su nombre. Pero, entre los siglos IX y XIV, los monjes dieron gran empuje y desarrollo al género, que a partir de siglo XIII se comenzó a escribir en lenguas vulgares. En general, recopilaban lo que ya estaba escrito y, como no son relatos cerrados, cada autor añadía al relato los hechos contemporáneos a él.

Los poemas narrativos, por su parte, que en su evolución utilizan un nuevo tipo de versificación, la cuaderna vía, dominan la primera mitad del siglo XIII, pero en la segunda mitad avanza la prosa castellana; los escritores al servicio de las órdenes monásticas fueron atraídos a la corte de Alfonso el Sabio, quien además prefería el castellano como lengua de la prosa y el galaico-portugués como vehículo poético. En la España medieval se desarrolló un gran gusto por la crónica y fue un género prolífero, lo que, sólo se explica, como observa Funes, “si la consideramos un fenómeno literario: la crónica ocupó en Castilla el lugar central que en otros países ocupó la fabulación”;²⁰ para cantar las hazañas se prefirió la prosa; y los poemas épicos fueron incorporados a las crónicas alfonsíes, como afirma Deyermond:

La *Estoria de España* se sirve de la épica en dos modos diversos: nos da, por una parte, el asunto de varios poemas en resumen bastante completo, e incorpora, por otra, la prosificación de extensos pasajes de unas pocas obras épicas. [...] el hecho real de la prosificación de un texto épico surge con evidencia cuando una serie de palabras, de dis-

²⁰ Leonardo Funes, “El encuentro de la historia y de la ley en el discurso cronístico post-alfonsí”, en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Literatura y conocimiento medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana / El Colegio de México, México, 2003, pp. 393-394.

tribución casi regular a lo largo de un fragmento de una crónica, tiene la misma asonancia.²¹

Así, la Historia no sólo se construyó mediante la compilación o traducción de fuentes, los cronistas alfonsíes, como afirma Lizabe, no se recluyeron siempre en la práctica narrativa neutra y objetiva, completaron la historia con lo que no estaba en las fuentes, crearon episodios en los que conjugaron tópicos literarios con motivos folclóricos, con elementos de la oralidad y fórmulas de enlaces narrativos que servían para que el enunciador, historiador o redactor organizara su propio discurso.²² El discurso historiográfico:

descubrió que en los intersticios de la vida de aquellos a quienes los discursos históricos textualizaban, existía la posibilidad de crear ficción, de dar rienda suelta a una práctica discursiva para crear mundos alternativos a partir de los ‘huecos’ que las historias externas presentaban. La narrativización de la historia permitió que unos sucesos políticos —la llegada de los almorávides a España— se entramaran con el natural impulso de narrar las emociones, avenencias y desavenencias, pensamientos, acciones e ideología de un rey y una mora del siglo xi. El dinamismo vital traspasó el marco histórico y ofreció a la literatura esos espacios vacíos para que los historiadores alfonsíes realizaran una de las más destacadas expansiones novelescas en una lengua naciente. La técnica de la *amplificatio* constituyó la herramienta preferida para que el discurso historiográfico sentara sus bases minimalistas en el arte de narrar.²³

En este punto, una nueva práctica discursiva, la prosa romance, consolida la escritura como canal comunicativo hegemónico de la

²¹ A. Deyermond, *op. cit.*, p. 70.

²² Gladys Lizabe, “Impacto del discurso historiográfico alfonsí en el nacimiento de la prosa literaria castellana”, *Revista de Literaturas Modernas*, 37 (2007), p. 104.

²³ *Idem.*

cultura castellana a fines del s. XIII; la escritura en prosa, como sugiere Funes, se propone elaborar una nueva clase de representación, “convirtiendo sus aparentes desventajas (ausencia de marcas formales como la rima y la métrica, ausencia del emisor) en una ventaja comunicacional: es posible la comunicación en ausencia del emisor y esta misma ausencia brinda un principio de verdad y autoridad más estable”.²⁴ De este modo, historia y ficción se unen, se utilizan y, en su escritura, la historiografía y épica sientan las bases para la prosa de ficción.

El camino que sigue la crónica española es prolífero; se continúa escribiendo durante varios siglos. A partir del siglo xv, el cargo de cronista real se otorgaba a “personas entendidas”, y éstas se presentarán como testigos de los hechos; cada uno de los ‘cronistas’ imprime su particular visión literaria, desde Fernando del Pulgar con sus obras *Los claros varones de Castilla* (1486) y la *Crónica de los Reyes Católicos*, hasta que un nuevo e inmenso hecho histórico, el descubrimiento de América, creó la necesidad de narrar ese nuevo mundo.

A partir del movimiento humanista surge otra modalidad de crónica, la prosa biográfica, la historia de un individuo particular con sus rasgos caracterizadores y esenciales.²⁵ Así, Fernán Pérez de Guzmán (1379-1460) fue el autor de un tratado titulado *Generaciones y semblanzas*; o la *Crónica de don Álvaro de Luna* o *El Victorial* de Gutierre Díez de Games, que relata la biografía de don Pero Niño.

Llegado el Renacimiento, los teóricos renacentistas se enfrentan (como se habían enfrentado los clásicos) a la reflexión sobre la épica y la historia y buscan establecer la distancia entre las dos disciplinas. Para el Pinciano, el poema (épico o trágico) es fábula e imitación en el lenguaje; todo arte, en especial el poético es imitación, como

²⁴ Leonardo Funes, *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, London, 1997, p. 14.

²⁵ Miguel Ángel Pérez Priego, *Literatura española medieval (El siglo XV)*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2010, p. 191.

había afirmado Aristóteles. La fábula contiene argumento (hipótesis o cuerpo de la fábula; una acción) y episodios (añadiduras de la fábula que se pueden poner o quitar sin que la acción se afecte). Una misma acción puede ser fábula (ficción) e historia (acontecimiento real), pero es su tratamiento el que las diferencia. Dice Fadrique:

el poeta escribe lo que inventa y el historiador se lo halla guisado. Así que la poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo y por tanto le dieron el nombre griego que, en castellano, quiere decir ‘hacedora’; como poeta, ‘hacedor’, nombre que a Dios solamente dieron los antiguos; mas la historia no da la cosa, sino sólo el lenguaje y disposición de él.²⁶

De modo que la obra poética debe imitar con verosimilitud:

Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza de verdad. Ha de ser, digo, imitación de obra y no ha de ser la obra misma; por esta causa Lucrecio, y Lucano, y otros así, que no contienen fábulas, no son poetas; digo, porque no imitan en sus escritos a la cosa, sino escriben a la cosa como ella fue, o es, o será.²⁷

Para el Pinciano, de tres maneras la imitación convive con lo histórico, es decir, hay tres maneras de fábulas: unas que son ficción pura, en que su fundamento y fábrica es toda imaginación (las milesias y los libros de caballerías); otras, las apologéticas, que fundan una verdad sobre una mentira y ficción (las de Esopo), es decir, que

²⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética. Obras completas I*, ed. José Rico Verdú, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, V, p. 174.

²⁷ *Ibidem*, V, pp. 172-173.

debajo de una “hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero”; y, por último, aquellas que sobre una verdad fabrican mil ficciones (las trágicas y épicas), las cuales, casi siempre, se fundan en alguna historia, aunque sea poca en comparación con la fábula.²⁸

Mientras este debate historiográfico sucede, la épica siguió tres derroteros durante el Renacimiento; el primero, en su forma versificada, en su vertiente tradicional, bajo la forma del Romancero; el segundo, en su vertiente culta, que se renueva, revitalizada gracias al replanteamiento que desde Italia realizan Ludovico Ariosto y Torcuato Tasso. La épica culta, por ejemplo, de Lope de Vega en su *Jerusalén conquistada* (1609) realiza una revisión nacionalista de la epopeya de Tasso y de la historia misma, y es capaz de desprenderse por completo de ella. Lope crea una historia ficticia, pues introduce la presencia militar española en la malograda Tercera Cruzada (1189), y el protagonista y liberador de Jerusalén es un rey español (hecho que jamás ocurrió), aunque sus cantos muestran una espléndida versificación para cantar las hazañas:

Yo canto el celo y las hazañas canto
de aquel varón, soldado y peregrino,
que a ser de Asia universal espanto
desde la selva Calidonia vino;
el que al tirano del Sepulcro Santo
venció en los campos del Belén divino,
haciendo a un tiempo (de Minerva infusas)
llorar las armas y cantar las musas.²⁹

Pero, una tercera vertiente se gesta en este proceso: la épica en prosa. Voces importantes, como la de Pinciano, insisten en que el

²⁸ *Ibidem*, V, pp. 174-175.

²⁹ Lope de Vega, *La Jerusalén conquistada*, en *Obras selectas Tomo II*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, I, vv. 1-8.

verso no es su vehículo único. Esta nueva épica no tiene nombre aún, pero Pinciano está pensando en la obra de Heliodoro:

que de Heliodoro no hay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escrito; a lo menos, ninguno tiene más deleite trágico y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias; y, si quisiessen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala.³⁰

Del objeto tradicional de la épica como “la persecución del honor a través del riesgo”,³¹ se amplían los temas; para Pinciano, la materia de la épica puede ser la guerra, lo amoroso, lo religioso e incluso “la de Alfarache”; lo que importa son sus cualidades:

epiluguemos así las calidades de la épica: primeramente que sea la fábula fundamentada en historia; y que la historia sea de algún príncipe digno secular; y no sea larga por vía alguna; que ni sea moderna ni antigua; y que sea admirable. Ansí que, siendo tela, en la historia, admirable y, en la fábula, verisímil, se haga tal, que de todos sea codiciada y a todos deleitosa y agradable.³²

Pinciano, con su poética, está validando los caminos que la prosa de ficción había construido con sus cimientos en la historiografía y en la épica. Para observar cómo los mecanismos narrativos fueron surgiendo y cómo se fueron validando daremos un repaso sobre las estrategias narrativas que comparten la épica y la historiografía y la reelaboración que de ellas realiza la prosa de ficción cervantina.

³⁰ Pinciano, *op. cit.*, 11, p. 461.

³¹ Deyermond, *op. cit.*, p. 65.

³² Pinciano, *op. cit.*, 11, p. 467.

HISTORIADOR, CRONISTA Y NARRADOR

Es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía.

Persiles, III, 10, p. 527.

La prosa narrativa hispánica inicia sostenida por un gran proyecto político cultural en los talleres de la intelectual Toledo del siglo XII;³³ esta prosa, aunque con intención historiográfica, muestra caminos para la prosa posterior al enfrentar necesidades de escritura, pues, el arte de escribir la historia, la historiografía, no puede ocurrir sin poner en movimiento una narrativa, un discurso que registre y conserve la memoria de los hechos, lo cual implica que el taller se enfrente a la resolución de problemas como quién narra y cómo se narra la historia.

Para poder observar este proceso en que la historia se comunica a través de un relato y cómo éste se constituye a través de unas estrategias narrativas que acompañarán en adelante a la prosa de ficción, tomemos por ejemplo *La gran conquista de Ultramar*,³⁴

³³ Toledo, antigua sede de los reyes visigodos, fue reconquistada en 1085 y dos años después se convirtió en capital de Castilla. A ella acudían estudiosos de toda Europa a aprender de los árabes, por lo que se crearon “canales de transmisión, el más importante de los cuales fue la ‘escuela de traductores’ fundada por Raimundo, arzobispo de Toledo de 1125 a 1152 [...]. En esta escuela o taller, mientras unos traducían, quizá oralmente, del árabe y del hebreo al romance, otros se encargaban de poner esas traducciones en el latín internacional de la época, pues las obras traducidas se destinaban a una clientela europea, ávida de leerlas y muy dispuesta a pagarlas”, Antonio Alatorre, *Los 1,001 años de la lengua española*, 2ª ed., El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 123.

³⁴ Desarrollo en estas líneas una versión ampliada de mi ensayo: “Cronista y narrador en *La gran conquista de Ultramar*”, en Aurelio González y Lillian von der Walde

llamada también *Tercera crónica*, que es la ‘crónica’ de la hoy llamada Primera Cruzada.³⁵ Entre los magnos eventos sucedidos en la Edad Media, las Cruzadas fueron, durante siglos, representativas de la grandeza, del espíritu y de la cultura medieval. La serie de expediciones guerreras y místicas, la toma de Tierra Santa, la defensa de los reinos francos y después la ruina total de ese intento de expansión occidental propiciaron desde el siglo XI un número infinito de relatos y comentarios historiográficos. En Occidente esta producción discursiva empezó con los relatos de los primeros testigos que regresaron de la toma de Antioquía o de Jerusalén.³⁶ *La gran conquista de Ultramar* está basada en la traducción francesa de la obra de Guillermo de Tiro junto con gran variedad de otras fuentes. Las crónicas de las cruzadas, como afirma Cristina González, son un ejemplo perfecto del proceso de la transformación del género de la crónica, al que se le pueden añadir nuevos datos. La versión latina de Guillermo de Tiro es la más breve, llegando hasta el año 1183. La versión francesa, *Eracles*, es bastante fiel a la versión latina, que no amplifica, aunque la continúa hasta 1271. *La gran conquista de Ultramar*, por su parte, constituye un estado avanzado del proceso cuyas posibilidades narrativas explota a fondo mediante la inclusión masiva de diversos materiales.³⁷ La materia de esta crónica, con un

Moheno (eds.), *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2017, pp. 255-271.

³⁵ En la Edad Media no existía una sola palabra para designar lo que en la actualidad conocemos como Cruzadas. Si bien los portadores de la cruz recibían el nombre de *crucesignati* —personas (no necesariamente varones) marcadas con el símbolo de la cruz—, sus actividades solían describirse por analogía, eufemismo, metáfora o generalidad, como *peregrinatio*, ‘peregrinaje’, *via* o *iter*, ‘ruta’ o ‘viaje’; *crux*, literalmente ‘cruz’, o *negotium*, ‘negocio’, Christopher Tyerman, *Las Cruzadas. Realidad y mito*, trad. Juan Rabasseda-Gascón, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 24-25.

³⁶ Véase Guy Rozart (comp.), *Historiografía medieval. Relatar las Cruzadas*, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana, México, 1995, pp. 14-15.

³⁷ Cristina González, *La tercera crónica de Alfonso X: “La gran conquista de Ultramar”*, Tamesis, London, 1992, p. 23.

título tan sugerente, abarca desde la historia de Mahoma (pues hay que explicar por qué y por quiénes se hizo necesario luchar por recuperar la Tierra Santa) hasta la formación de los cuatro estados cristianos que se crearon tras esta empresa convocada en 1095 por Urbano II: el reino de Jerusalén (1099-1291), el principado de Antioquía (1098-1268), el condado de Edesa (1098-1144) y el condado de Trípoli (1102-1289), territorios que fueron designados como Ultramar.³⁸ Así se establece desde el prólogo:

[...] Por ende, nos, don Alfonso, rey de Castilla, de Toledo, de León e del Andaluzía, mandamos trasladar la ystoria de todo el fecho de Ultramar, de cómo passó, según lo oýmos leer en los libros antiguos, desde se levantó Mahoma hasta que el rey Luys de Francia, hijo del rey Luys e de la reyna doña Blanca, e nieto del rey don Alfonso de Castilla, pasó a Ultramar e punó en servir a Dios lo más que él pudo. El prólogo se acaba, y comiença el primero libro.³⁹

La crónica, o por mejor decir, el traslado de la historia de todo el ‘fecho de Ultramar’, más sus añadiduras, comenzada por el equipo de Alfonso X y probablemente terminada en el reinado de Sancho IV, siguió el impulso del resto de la historiografía alfonsí. Crónica en el sentido de narración de sucesos en orden, que siguen los designios de la Providencia divina, pero que retomó el trabajo de “verdaderos” cronistas y pasó por un equipo configurado por trasladadores, ayuntadores o compiladores y capituladores, que como dice Funes, efectuaron cambios tanto del paradigma lingüístico: latín a romance, como continuaciones y rupturas en lo cultural: el conocimiento pasó del plano eclesiástico al secular y se pensó en un radio de difusión mayor; esto afectó a los dos niveles, el de lo narrado (los hechos historiables)

³⁸ Tyerman, *op. cit.*, p. 55.

³⁹ *La gran conquista de Ultramar*, ed. Louis Cooper, 2 tomos, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1979, I, prólogo, p. 2. En adelante se cita en el texto.

y el de la narración (procedimientos actuantes en la configuración narrativa).⁴⁰

El texto de *La gran conquista de Ultramar* en su tratamiento acabado que ofrece el equipo alfonsí, por lo que parece por la edición salmantina,⁴¹ tras el trabajo de selección de fuentes y sus traducciones, es conducido por una voz constituida por un “nosotros”, que resulta el intermediario final entre los hechos y el receptor; en palabras de Funes:

Se trataba, en rigor, de una estrategia de legitimación mediante la cual el cronista disimulaba su voz anegándola en la impersonalidad de lo ya dicho, vehiculizaba lo nuevo con el ropaje narrativo de lo reconocible. Los textos alfonsíes nos ofrecen el maravilloso espectáculo de ver cómo de las mismas palabras surge un significado novedoso, cómo su discurso da forma a un universo inmensamente igual y distinto a la tradición que lo alimenta.⁴²

De este modo, el intermediario final deja de ser un cronista para convertirse en una figura literaria: un narrador, quien emplea una serie de estrategias discursivas para recordar unos hechos “históricos”, justificarlos, explicarlos, adecuarlos y aportar el gozo de la lectura y de la escucha. Estrategias de las cuales la prosa de ficción se beneficiará, sin duda.

La crónica entonces carece de un cronista al tener múltiples y hace emerger a la figura de un narrador que unifica el estilo y es-

⁴⁰ Funes, *El modelo historiográfico alfonsí*, pp. 20-21. El orden de la historia se planteó en líneas estructurales, aceptó múltiples registros y utilizó marcas de enunciación mediante las cuales el discurso se extendía o se replegaba, se resumía o se ampliaba, abarcando o seleccionando, *ibidem*, p. 22.

⁴¹ La obra se conserva parcialmente en cuatro manuscritos medievales, su texto íntegro ha sobrevivido sólo en la edición príncipe de Salamanca de 1503, Margarita Lliteras, “El caballero del Cisne (*Gran Conquista de Ultramar*): La nueva edición de Echenique y los problemas relativos a la extensión y título del texto”, *Thesaurus*, XLVIII: 2 (1993), p. 393.

⁴² Funes, *El modelo historiográfico*, p. 44.

estructura lo narrable. La historia que van a narrar, como dice Diego Catalán, “es creación, hallazgo, invención de unos narradores que seleccionan, organizan y dan sentido a ciertos ‘datos’ que la memoria o un determinado tipo de documentación pone a su alcance”.⁴³ Ser cronista implica, por lo general, haber presenciado los hechos, ser testigo de ellos y contarlos según su propio estilo; pero la ventaja de ser narrador es que, como figura literaria, puede presenciar, ser testigo, no sólo de los hechos, sino de los pensamientos, los sentimientos, las intenciones, es decir, puede ser omnisciente.

El ‘nosotros’ narrador, se concibe a sí mismo como un historiador que cumplió su tarea: indagó, compiló, cotejó fuentes (autoridades, verdades incuestionables) y nos ofrece las síntesis importantes para el curso de los acontecimientos y la paráfrasis; por ejemplo:

Las ystorias antiguas, que cuentan el fecho de la tierra de Oriente, e dividen los lenguajes de las gentes que se levantaron en ella, muestran de cada uno cuál fue el su comienço, o dónde vinieron, o por cuál razón puñaron por honrra, e de cómo conquirieron los señoríos de las tierras. E en aquellas ystorias se cuenta que la gente de los turcos, e los otros a que llaman turcomanos, que fueron todos de una tierra e de un lugar (I, XIII, p. 21).

Para el hombre medieval los conceptos: ‘autoridad’ y ‘autor’ que sostienen los argumentos de estos narradores tenían un significado distinto a los actuales. Del mundo romano surge la noción de *auctoritas*, que indicaba la garantía de la ley o la competencia del Senado, el poder del emperador o el prestigio de un orador. San Agustín amplía la significación cuando se refiere a las Sagradas Escrituras como *eminentissima auctoritas* y a la tradición interpretativa y episcopal como *ecclesiae auctoritas*. En la mentalidad medieval representa, además, una fuente de la que estaba permitido extraer ideas, temas, conceptos,

⁴³ Catalán, *op. cit.*, p. 11.

palabras, textos, en algunos casos sin necesidad de una justificación explícita, pues era un patrimonio colectivo.⁴⁴

El término *auctor* designaba a los escritores que se citaban como fuente de autoridad, de verdad y de interpretación auténtica de las Escrituras y de la tradición de la Iglesia; en muchos casos, producir un texto significaba reproducir una *auctoritas*. San Buenaventura distinguía cuatro formas de componer un libro, que además representaban las varias etapas que un aprendiz de escritor debía de cumplir para ser un autor verdadero: *scriptor, compiler, commentator e auctor*:

Existen cuatro modos de hacer un libro: algunos escriben palabras de otros, sin añadir ni cambiar nada, y quien lo hace es un escriba. Otros escriben palabras de otros y añaden algo, pero no suyo. Quien hace esto es un compilador. Después existen aquellos que escriben cosas de otros y suyas, pero el material de otros predomina y el propio es añadido como un adjunto para aclarar. Quien hace esto se define comentador, no autor. Quien escribe ya sea cosas que son suyas ya sea cosas de otros, aportando el material de otros con la finalidad de confirmar el propio, éste hay que llamarle autor.⁴⁵

⁴⁴ Véase Elisa Borsari, “*Auctor y auctoritas*: apuntes sobre la traducción de los clásicos durante la Edad Media”, en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y Ma. Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond I*, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Valladolid, 2010, p. 456-457.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 458. “*Quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo; et iste compiler dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam; et iste dicitur commentator non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici auctor*”, San Buenaventura, “Proemi. Quaestio IV. Commentaria in quattuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi”, en *Opera Omnia*, I, Ad claras aquas (Quaracchi), Firenze, 1882, pp. 14-15, *apud* Borsari, *idem*, la traducción es de esta autora.

Así ‘autor’ era quien escribía libros propios y que apoyaba sus argumentaciones con el trabajo de otros. Pero, ¿qué sucedía cuando el trabajo a copiar, compilar, comentar o incluir como argumento una obra ajena estaba en otra lengua? Para la historiografía alfonsí, la traducción, como práctica concreta de escritura, era mucho más que una operación intelectual sobre equivalencia lingüística. Como señala Funes, lo que se manifiesta en la traducción alfonsí es un uso de los textos fuente; los textos no se interpretan, sino que se usan, se les asigna funcionalidad orientada hacia el presente de la recepción.⁴⁶ Pues, como afirma este crítico: “para una cultura manuscrita, con fuerte incidencia de la oralidad, la traducción era una amplísima operación de actualización, es decir, de traslado de una cultura pasada o extranjera a los términos del contexto cultural propio”.⁴⁷ La noción de *traslatio studii*, dice Francisco Rico, se sustentaba en la idea común de que el saber se traslada de una a otra morada histórica, pues existe una línea única de dicho saber que arranca de la Antigüedad y se mantiene hasta el momento de la Edad Media en que se formule la idea.⁴⁸

A diferencia de lo que ocurre en la *Estoria de España* y en la *General estoria*, en *La gran conquista* la cita de las fuentes (autoridad y autor) es por lo general imprecisa, éstas no se detallan, lo cual le otorga a esta crónica un carácter más legendario.

[...] assí como cuenta su ystoria, porque fue el más loado emperador que nunca fue en Roma, después que la ley de Jesucristo començó. E otrosí, entre los moros no ovo más preciado rey que Arón Arraxid. E assí como los cristianos fizieron ystorias que cuentan los fechos de Carlos, assí fizieron los moros de Arón Arraxid, de que hablaron siempre los unos e los otros (I, VI, p. 13).

⁴⁶ Funes, *El modelo historiográfico*, p. 18.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁸ Francisco Rico, *op. cit.*, pp. 160-161.

Es la historia la que se convierte en fuente de sí misma y esta fórmula se utilizará regularmente para retomar el hilo e iniciar los capítulos: “Cuenta la ystoria que una gran parte de aquella gente de los turcos entraron a morar a la tierra de Persia” (I, XIII, p. 22); “La estoria dize que quando el Cavallero del Cisne e Galieno se partieron del Emperador, que fizieron tres jornadas muy grandes, e yvan muy ledos” (I, LXXXVIII, p. 177).⁴⁹ Sin embargo, otorga precisión histórica cuando menciona la datación de los hechos: “Quando andava la era de la encarnación del Señor en mil e treynta e cinco años, ovo un rey en Alemania que fue emperador de Roma, que llamavan Otto” (I, LXIX, p. 121).

Las figuras de escribano, compilador, comentador, autor y narrador están fundidas en esta obra en la figura del narrador; quien, consciente de su papel de intermediario, continuamente interpela a su oyente con fórmulas como “de que ya vos diximos”, “fecho vos havemos entender de suso en la estoria”, “desta guisa que dicho avemos”, “assí como oýstes de suso en la historia”, que no sólo cumplen la función de engarzar los hechos, dar continuidad y retomar la narración al inicio de los capítulos, sino que incluso pide que su receptor entienda, recuerde y repita los hechos dignos de ser recordados y repetidos:

[...] un cristiano que havia en Hierusalem, hizo un fecho tan bueno e tan señalado, que es bien que lo sepáys contar, sobre esta deslealtad que oýstes que fiziera aquel moro falso; que siempre es bien de oýr

⁴⁹ Como afirma Lizabe: “Existe una estrategia discursiva que *media* entre el mundo del historiador y el del lector/receptor de la *Crónica*; me refiero a lo que Roland Barthes ha denominado ‘nexos textuales testimoniales’, en cuya categoría entra ese ‘ca como quier que lo digan algunos’. Esta frase formularia, que se encuadra entre las fórmulas narrativas de carácter épico, acerca el hecho histórico a quien lo recibe y acerca el nivel referencial a la historia narrada. Y este hecho es fundamental porque da pie a una especie de perspectivismo, de visión de un punto de vista que no es el del historiador sino de uno ajeno al mundo del que narra la Historia”, art. cit., p. 102.

las buenas cosas junto con las malas, porque entonce parecen mejores (I, X, p. 17).

Este narrador, como vemos, intercala comentarios libremente, porque es un narrador consciente del alcance de su escritura; como lo es de su papel y de la elección que realiza a la hora de escoger sus contenidos. Los comentarios no sólo cumplen la función de establecer por qué es importante narrar un hecho, o cómo combinarlo con otros para mejorar la recepción, para causar mayor impresión en su receptor, sino que, además, aclaran el presente:

Así acaesció a aquel pueblo de los turcomanos que vos diximos —que andavan ante como errados e hazían vida de bestias, e eran como pastores e gente necia—, que por la bienandança que ovieron e por los señoríos que ganaron en menos de XL años, tuvieron tanta sobervia, que no quisieron aver nombre turcomanos sino turcos, e assí les llaman oy día (I, XV, p. 25).

Pues en el acto de escribir la historia, como *magistra vitae*, se aúnan tres tiempos: “registrar el pasado para actualizarlo en el presente y para que llegue al futuro”.⁵⁰

Tenemos entonces, ya en estas líneas, bajo el supuesto de una historiografía, un perfil de narrador, a lo que se añadirán funciones y estrategias narrativas que podemos reconocer sin duda en la narrativa de ficción posterior.

El narrador reconoce las limitaciones de un narrador-historiador, la renuncia a la que se ve enfrentado cuando se pregunta: ¿qué contar

⁵⁰ Funes, *El modelo historiográfico*, p. 15. Alfonso X retomaba la dimensión pragmática de la historia a la manera de Polibio (aprox. 210-200 a 127 a.C.) para quien la historia debía tener una finalidad práctica, debía ser útil a la comunidad y debía ofrecer enseñanzas para hoy y el mañana. Y también estaba presente Cicerón con su visión de la historia como “*lux veritatis, vitae memoriae, magistra vitae*”, en una visión providencialista que aportaría su mirada cristiana al acaecer histórico, Lizabe, art. cit., pp. 101-102.

y qué omitir? Pregunta que seguirá preocupando a Cervantes cuando realice, dentro de su ficción y a través de sus personajes, las reflexiones teóricas sobre el arte de contar.

Todas aquestas cosas que aquí havemos dicho, e otras muchas que no podremos dezir, sufrieron los cristianos en aquel tiempo en la tierra de Ultramar (I, XI, p. 19).

E de cómo fueron servidos de todas las cosas que pudieron fallar por la tierra, de carnes e de pescados, otrosí de pan e de vinos de muchas naturas, esto sería muy luenga cosa de contar; ni las riquezas que ende ovo, de oro e de plata, e de piedras preciosas, en vasos e en copas e servilletas, e en escodillas e en tajaderos e en todas las otras baxillas que convenía aver para an alta honra como fazía (I, LXXXV, p. 171).

Estrategia que se seguirá usando en la literatura de ficción, comparémosla con este pasaje del *Persiles*:

Contar yo ahora la casa donde entré, la mujer e hijos que hallé y criados (que tenía muchos), el gran caudal, el recibimiento y agasajo que me hicieron, sería proceder en infinito. Basta decir, en suma, que yo aprendí su oficio y, en pocos meses, ganaba de comer por mi trabajo (*Persiles*, I, 8, p. 192);

este contar, en el aparente no contar, incluso Cervantes lo utiliza para narrar el ambiente del hampa, como dice Berganza:

Quererte yo contar ahora lo que allí se trató, la cena que cenaron, las peleas que se contaron, los hurtos que se refirieron, las damas que de su trato se calificaron y las que se reprobaron, las alabanzas que los unos a los otros se dieron, los bravos ausentes que se nombraron, la destreza que allí se puso en su punto, levantándose en mitad de la cena a poner en prá[c]tica las tretas que se les ofrecían, esgrimiendo con las manos,

los vocablos tan exquisitos de que usaban, y, finalmente, el talle de la persona del huésped, a quien todos respetaban como a señor y padre, sería meterme en un laberinto donde no me fuese posible salir cuando quisiese (*Novelas*, II, p. 282).⁵¹

La mejor manera de economizar una descripción y simultáneamente imprimir en la imaginación del receptor la grandeza de lo narrado es la utilización de la interrogación retórica: “Quando esto oyó la condesa Ysonberta, ¿quién vos podría dezir la gran alegría que ovo?” (I, LXIII, p. 113). De la pregunta retórica se beneficiará el narrador cuando justifique, en pocas líneas y razones, toda la empresa de Ultramar:

¿Qué diremos más, salvo que todo pecado reynava en aquel tiempo? [...] E por todas estas cosas que avemos dicho que los cristianos fazían, sufrió nuestro Señor que aquella gente de los turcos, que tan de corazón desamavan a su ley, oviessen en poder toda la tierra de Ultramar, do él tomó muerte por nos, e el sepulcro en que él estovo; e aun sufrió que ganassen mayor tierra en Grecia, que fue muy gran quebranto a toda la cristiandad, según agora diremos (I, XVI, p. 27),

o cuando se quieran expresar los trabajos y el amor de Periandro:

¿Qué lengua podrá decir, o qué pluma escribir, lo que sintió Periandro cuando conoció ser Auristela la condenada y la libre? (*Persiles*, I, 4, p. 153).

El “nosotros” narrador de *La gran Conquista* nos ha brindado una introducción sobre la historia de Mahoma, de la formación del pueblo turco, de la llegada de éste a Jerusalén, de los sufrimientos

⁵¹ Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avall-Arce, 2 vols., Castalia, Madrid, 2001, I, p. 423.

de los cristianos y, sobretodo, la explicación que queda clara para el receptor de que el mal comportamiento de los cristianos es la causa por la que Dios permitió como castigo que los turcos tomaran Jerusalén; a partir de aquí, en el planteamiento estratégico del narrador, la lucha deberá ser primero al interior del cristianismo; el caballero, el *crucesignati*, tendrá primero que vencerse a sí mismo. Entonces, al narrador se le ocurre una inserción importantísima para la estructura de su narración y para su contenido ideológico, la de un relato maravilloso, con un rompimiento anunciado en el epígrafe del capítulo XLVII: “Agora dexa la estoria de fablar una pieça de todas las otras razones, por contar del cavallero que dixi[e]ron del Cisne: cúyo fijo fue e de qué tierra vino” (I, XVVII, p. 81).

La inserción de este relato maravilloso, que no se encuentra en la crónica de Guillermo, sino que proviene de una canción de gesta francesa y que se desarrolla en los capítulos 47 al 188 del Primer libro, aunque parezca una digresión que sólo intenta aportar la genealogía del que será el primer rey de Jerusalén: Godofredo de Bullón, es en mi opinión, mucho más que eso, es la utilización estratégica de una alegoría de esta primera empresa, a partir de la cual el resto de la descripción “histórica” cobra sentido.⁵²

Después de la llegada maravillosa al mundo de unos septillizos, que al nacer reciben del cielo un collar de oro y de sus aventuras, finalmente se revela el plan de Dios para el primogénito y su destino: “que fuesse vencedor de todos los pleytos e de todos los reptos que se fiziessen contra dueña que fuesse forçada de lo suyo, o reptada como no devía” (I, LXVIII, p. 119), y su hermano menor transformado en Cisne: “que fuesse guiador de le levar a aquellos lugares do tales reptos o tales fuerças se fazían a las dueñas, en cualquier tierra que acaesciesse. E por esso ovo nombre el Cavallero del Cisne” (I, LXVIII, p. 119); el destino del caballero está sellado: desfacedor de entuertos

⁵² En el siglo XIII la historia usa la ficción deliberadamente, usan hechos falsos que consideran alegóricamente verdaderos, González, *La tercera crónica*, p. 19.

realizados contra mujeres. Una de ellas fue despojada de su tierra (Bullón) por un mal cristiano (Saxoña), el emperador y los demás príncipes, después de deliberar en la corte imperial la conveniencia de que se rete al poderoso duque de Saxoña, dan su venia; el Caballero del Cisne lo vence en el torneo que comprueba que la verdad está de parte de la viuda y la justicia divina se ha cumplido; pero no acaba aquí el relato, más bien empieza el terrible camino hasta que la viuda pueda tomar posesión de su tierra en Bullón, batalla tras batalla contra los deudos de Saxoña que quieren venganza por su muerte.

Territorio usurpado, decisión de atacar al poderoso, arduas y desiguales batallas para conseguir retomar dicho territorio, esta es la síntesis de la Cruzada: recuperar Bullón, que por justicia le pertenece a la viuda, se vuelve la alegoría de recuperar la Jerusalén perdida, que por justicia pertenece a los cristianos, y para ello se necesita de la fortaleza y virtud del caballero que enarbola la causa.

El narrador vuelve a los hechos históricos, pero ha funcionado la estrategia, ya estamos familiarizados con los motivos, la justicia de la empresa, los valores a rescatar, las batallas a describir, las lealtades a aplaudir y las traiciones a repudiar; el buen y mal cristiano se reconocen y distinguen; podemos ahora ver luchar a los héroes contra los turcos. Narrativamente no existe diferencia entre la forma en que se escribe el relato maravilloso del resto cronístico de los “fechos de Ultramar”, todo forma una unidad.

El narrador además nos revela su omnisciencia; en las secuencias bélicas, por ejemplo, recurre a un esquema regular de narración: primero presenta al personaje en una situación extrema ante la cual describe lo que está sintiendo, pensando, recordando y resolviendo, deteniéndose en su intimidad, luego en las manifestaciones externas (llanto, posturas corporales), le da la voz para que pronuncie discursos que motiven a los leales caballeros que han sido testigos de las reflexiones del caballero principal, estos también sienten y piensan y, finalmente, describe la acción de la batalla, reflejo del mundo interior, de la fortaleza recuperada, de la determinación de luchar por la

causa justa hasta las últimas consecuencias; cierra el episodio con un nuevo discurso del personaje con lo cual el lector-oidor, que de suyo debía estar del lado de los buenos caballeros cristianos, conociendo la sinceridad y la verdad de sus corazones, más se involucraría con el relato, y esperaría su victoria en tan “fiera” y “desigual batalla”.

A veces el narrador añade a esta fórmula elementos maravillosos. Por ejemplo, en el arduo camino hacia Bullón, Beatriz, hija de la viuda y ahora esposa del Caballero del Cisne ha sido secuestrada por los deudos de Saxoña; y, mientras nuestro caballero está en su trance intimista, desciende una golondrina, se posa sobre una piedra que estaba engarzada en su yelmo, mueve las alas alegremente y le da la noticia de que la Reina del Cielo lo hará vencedor (I, CIV, pp. 215-216). A esta intervención maravillosa corresponderá, en la descripción de la batalla, la inserción de la acción divina, que deja el narrador, creando expectativas, para el siguiente capítulo.⁵³ El milagro consiste en que en la batalla desciende sobre el enemigo una nube pequeña de la cual sale una oscuridad tan grande que los cegó, hiriéndose entre ellos (I, CV, p. 218). Estos hechos maravillosos de ningún modo eran inverosímiles: toda la empresa misma está protegida por Dios y el caballero que va a las cruzadas es un Caballero de Dios:

⁵³ En la técnica narrativa, el capítulo siguiente comienza con una breve “recapitulación”, lo cual ocurre con regularidad; técnica de recapitulación con la que juega, por ejemplo, Cervantes al inicio del segundo libro de *La Galatea*, mientras Teolinda había dejado incompleta la narración de su historia, ella, Florisa y Galatea: “Libres ya y desembarazadas de lo que aquella noche con sus ganados habían de hacer, procuraron recogerse y apartarse con Teolinda en parte donde, sin ser de nadie impedidas, pudiesen oír lo que del suceso de sus amores le faltaba. Y así se fueron a un pequeño jardín que estaba en casa de Galatea, y sentándose las tres debajo de una verde y pomposa parra que enredadamente por unas redes de palo se entretejía, tornando a repetir Teolinda algunas palabras de lo que antes había dicho, prosiguió diciendo”, Miguel de Cervantes, *La Galatea*, eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1999, II, p. 237.

los ángeles y los santos lo guiaban, lo reconfortaban en los momentos negros de la batalla, lo incitaban a recobrar la espada los días de angustia y luchaban a su lado [...] los cronistas, los sermones de los predicadores, los poemas épicos, los cantos de guerra o incluso de peregrinación y, más tarde, las canciones de cruzada, exaltaron las virtudes y los sacrificios del héroe, ya no vengador de su raza, de su clan, sino servidor de Dios.⁵⁴

La crónica, entonces, contiene un universo verosímil interno y propio, como más adelante lo harán los géneros literarios de ficción. Los personajes, en la narrativa alfonsí, por su parte, se modelan, como afirma Funes, como figuras ejemplares y son el componente estructural del relato más importante dentro de la economía de la narrativa, pues en ellos se aglutinan valores abstractos.⁵⁵ Tras el triunfo del caballero del Cisne se resume la ejemplaridad y las características del buen caballero, que en la alegoría será el mundo ideal de la Jerusalén reconquistada (I, CVIII, p. 225).

En esta forma de narrar, Dios mismo se convierte en personaje, pues es un agente que tiene un plan preestablecido, un deseo concreto, pero que también se moverá en la historia según sea interpelado a participar (en el ejemplo anterior de la intervención divina, Beatriz ha rezado muy devotamente y en voz alta) y la omnisciencia del narrador incluso alcanza los pensamientos y las acciones divinas:

Mas nuestro Señor Jesuchristo, que es piadoso e derecho e conplido de toda justicia, no quiso que tan gran trayción fuese acabada, e mostró

⁵⁴ Jacques Heers, *La primera cruzada*, trad. Eugenio Matus, Andrés Bello, Barcelona, 1997, p. 121. Roberto el monje recuerda el discurso que pronunció en Antioquía Bohemundo de Tarento frente a uno de los emires turcos, en el que le describe de qué manera las cohortes del cielo acuden en socorro de los cristianos: “Cada vez que tenemos necesidad, ellos vienen, por orden de Nuestro Señor, a traernos ayuda y es gracias a ellos que vencemos a nuestros enemigos”, *idem*.

⁵⁵ Funes, *El modelo historiográfico*, pp. 33-34.

áy su gran miraglo, por los apercebir e acorrer, en la guisa que oyredes (I, LXXXIX, p. 180).

Si Dios es un personaje narrable, su antagonista, el diablo, también lo es: el narrador lo conoce bien, sabe qué lo inquieta, qué lo motiva, el cómo, el cuándo y el por qué traza sus acciones:

[...] como ya oýstes—, el diablo, que nunca está en paz, e se trabaja quanto puede en estorvar los fechos de Dios, con esta paz que los cristianos avían entre sí, pesávale dello mucho; e tanto anduvo rebolviendo fasta que urdió una gran contienda entre ellos, según que vos agora diremos (I, XXXIII, p. 57).

Detrás de esto, por supuesto, hay un profundo planteamiento teológico, pero el cómo está narrado envuelve al receptor en este mundo fijo de la crónica y de la aventura.

Como afirma Gladys Lizabe, “Alfonso X y su equipo de traductores inventaron una forma de decir la historia en lengua vulgar que influyó en la forma de narrar la ficción”.⁵⁶ Lo historiable, hechos, conceptos y valores, a través de estrategias discursivas, a partir, de la historiografía alfonsí, permitieron la narrativización de la Historia en sí y de distintas historias humanas que se proponían como paradigmas a imitar o refutar.

Esta diada implícita y falsa: cronista-narrador, sin saberlo quizá, marcará una pauta a seguir en la prosa de ficción: la utilización de un falso cronista, o de múltiples falsos cronistas, testigos de los hechos que le da a la ficción un soporte autorizado. El cronista ficticio se convertirá en un tópico que aparecerá con gran vigor en la literatura; tres de estos cronistas inventa Pedro del Corral en la *Crónica*

⁵⁶ Lizabe, art. cit., p. 97. “En última instancia, el discurso historiográfico alfonsí se desbordó de sus propios cauces narrativos y permitió que una nueva forma de narrar se consolidara, la ficcional”, *ibidem*, p. 101.

sarracina (1443);⁵⁷ el manuscrito encontrado y los cronistas ficticios (traducidos, corregidos y comentados por una voz narradora que se sobrepone a ellos) serán un gran tópico de los libros de caballerías que se retomará magistralmente en la pluma de Cervantes.

Para el siglo xvii, la concepción de la historiografía ha cambiado, como nos muestra, por ejemplo, Luis Cabrera de Córdoba, en su obra: *De historia, para entenderla y escribirla* (1611):

es la historia narración de verdades por hombre sabio, para enseñar a bien vivir. Consta esta definición de género y de diferencia, y contiene las cuatro causas, material, formal, eficiente y final. El género es narración, de que se tratará cuando se toma por el cuerpo o figura de la historia. La diferencia es verdades, con que se excluye la narración de la poesía, que es de mentiras.⁵⁸

Pero, la prosa de ficción ha retomado las estrategias narrativas de la tradición historiográfica y las explota al máximo. Godofredo de Bullón, su abuelo, el Caballero del Cisne, y, con mucho, el más famoso de los del linaje de quienes socorren viudas y doncellas ‘desfaciendo entuertos’, don Quijote de la Mancha, encontraron sus cronistas, que, tanto para el personaje histórico como para los ficticios, se disolvieron

⁵⁷ La *Crónica sarracina* tiene tres cronistas: Eleastras, Alanzuri y Carestes (y uno desconocido que tuvo que haber escrito la historia de los padres de Pelayo). Los dos primeros hacen el doble papel de historiadores que escriben los hechos en una crónica, y de personajes en la trama que observan y actúan en los acontecimientos. Son los ‘testigos fidedignos’. Posiblemente, Corral haya titulado la obra ‘crónica’ para darle más autoridad, o porque tomó un tema que ya era mito histórico (la Cava / Rodrigo / Julián), y que todavía excitaba la imaginación del pueblo español, Gloria Álvarez-Hesse, *La Crónica sarracina. Estudio de los elementos novelescos y caballerescos*, Peter Lang, New York, 1989, pp. 46-47.

⁵⁸ Luis Cabrera de Córdoba. *De historia, para entenderla y escribirla* (1611), ed. Santiago Montero Díaz, Estudios Políticos, Madrid, 1948, *apud* Ana Núñez Ronchi, “Así se escribe la historia’: verdad y verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17 (2005), p. 220.

ante la presencia de los narradores imponiéndose la literatura sobre la historia y el tratamiento historiográfico ficticio en la literatura.

El narrador ha emergido custodiado por su papel de historiador y, al mismo tiempo, reclama para sí las libertades de elegir qué contar y qué omitir, de comentar y de ser testigo del interior de los personajes sobre los que modela vicios o virtudes, de ampliar, de alegorizar, de interactuar y de narrar con la verosimilitud que le brinda el género en que se mueve.

UN NARRADOR CABALLERESCO: NARRADOR PEREGRINO

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; [...] Acciones hay que, por grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo.

Persiles, III, 10, pp. 526-527.

Las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos.

El licenciado Vidriera, *Novelas I*, p. 419.

Observemos ahora el siguiente paso, con la obra que inaugura la prosa de ficción castellana, el primer *romance* de materia caballeresca hispánica: *El caballero Zifar*,⁵⁹ donde el narrador sale del taller hacia

⁵⁹ Como afirma Fernando Gómez Redondo: “hay que esperar a los últimos años del s. XIII, primeros decenios del s. XIV, para que se desenvuelva la trama de la ficción

el camino. Si bien el objetivo del libro responde a la necesidad de definir y defender un modelo de relaciones caballerescas, lo que subrayaremos en este análisis es la manera de construir esta prosa de ficción, la cual en el *Zifar* se anclará a través de la figura, ya no del cronista de cruzadas, sino del peregrino, cuyo viaje se comparará con la historia encontrada y traducida de un caballero a su vez andante. Si la historia, con sus sucesos, protagonistas, victorias, etcétera, y particularmente las cruzadas aportaban heroicos relatos dignos de narrarse y conservarse en la memoria oral y escrita, otro acontecimiento será importante para el hombre medieval, el de las peregrinaciones, con sus avatares y encuentros con nuevas realidades. La figura del peregrino se erige como un personaje narrable y simultáneamente como un narrador, en un viaje que comienza con el de Ferrand González y llegará a la cumbre con los peregrinos septentrionales de Cervantes.⁶⁰

El hombre medieval es un *homo viator*, un zifar o viajero, un peregrino; es un caminante en distintos planos de su existencia: el físico, como viajero que se desplaza de un lugar a otro, el imaginario, en su conocimiento de la geografía medieval, y el simbólico “de quien hace de su vida una búsqueda de perfección o, cuando menos, de desasimiento respecto al mundo, concebido como simple tránsito, como mera vía, para la morada definitiva del cielo”.⁶¹ Los tres planos convergen cuando el camino adquiere el sentido de una

caballerescas en prosa y que, precisamente, el primer testimonio de este grupo de obras lo constituya el *Zifar*”, “Los modelos caballerescos del *Zifar*”, *Thesaurus*, LIV:1 (1999), p. 107.

⁶⁰ Véase mi estudio: “Ferrand y Persiles: peregrinos que van a Roma. Traducción, historia y ficción en la tradición literaria”, en Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos García Rojas y Aurelio González (eds), *Zifar y sus libros: 500 años*, El Colegio de México, México, 2015, pp. 455-469.

⁶¹ José Ángel García de Cortazar, “El hombre medieval como ‘homo viator’: Peregrinos y viajeros”, en José Ignacio de la Iglesia Duerte (coord.), *IV Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 1993, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1994, p. 11.

peregrinación, como “un modo de orar con los pies”.⁶² El título XXIV de la *Partida primera* de Alfonso “el Sabio” se dedica a los romeros y peregrinos: “Romeros et pelegrinos se facen los homes para servir a Dios et honrar a los santos; et por sabor de facer esto estrañanse de sus linages et de sus lugares, et de sus mujeres, et de sus casas et de todo lo que han, et van por tierras ajenas lazrando los cuerpos et despendiendo los haberes buscando los santuarios”;⁶³ la ley primera de este título define cuántas “maneras son dellos”, es decir, sus tres motivaciones: los que van por voluntad propia, los que lo hacen por voto o promesa a Dios, y los que lo deben realizar porque se les impuso como penitencia.⁶⁴

Las peregrinaciones fueron una de las manifestaciones religiosas, culturales y sociales que marcaron la época medieval. No se trataba de una novedad; la tradición atribuía, desde san Brandan, monje evangelizador irlandés del siglo VI, grandes virtudes a la *peregrinatio*. El hombre que aceptaba los sacrificios financieros y sociales de una peregrinación, y corría los correspondientes riesgos, atraía hacia su persona méritos excepcionales. Cuando en Roma se fomenta el jubileo periódico, esta ciudad se convierte en lugar de peregrinaje y sus peregrinos o romeros acudirán a ella desde toda la cristiandad. Roma es el centro del mundo

⁶² Así la define Edmond-René Labande en carta que Moralejo remitió al abad del monasterio de Santo Domingo de Silos, publicada en *Glosas Silenses*, año IV, no. 1, 1993, pp. 47-48, *apud* García Cortazar, *idem*.

⁶³ *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio. Cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo I. Partida Primera*, Imprenta Real, Madrid, 1807, título XXIV, p. 497.

⁶⁴ “Romero tanto quiere decir como home que se parte de su tierra et va a Roma para visitar los santos lugares en que yacen los cuerpos de sant Pedro et de sant Pablo, et de los otros que prisieron hí martirio por nuestro señor Iesu Cristo. Et pelegrino tanto quiere decir como estraño que va a visitar el sepulcro de Ierusalem [...] Et las maneras destos romeros et pelegrinos son tres: la primera es quando por su propia voluntad et sin premia ninguna va en pelegrinaie a alguno destos santos lugares; la segunda es quando lo face por voto o por promisión que fizo a Dios; la tercera quando alguno es tenuto de lo facer por penitencia quel fuese puesta que ha de cumplir”, *ibidem*, título XXIV, ley I, p. 498.

en la cartografía medieval, que representa una geografía simbólica o “mapa-dogma”, en el que, claramente, aparecen dos espacios: el circular y ordenado de la tierra y el informe y caótico de las aguas; en el centro, Jerusalén o Roma, y en su entorno, la Europa de los cristianos.⁶⁵

La literatura se hace eco de este mundo de peregrinos. Comienza el prólogo del *Libro del caballero Zifar* con la ubicación temporal que enmarca los hechos históricos del jubileo que sucede “En el tiempo del honrado padre Bonifacio VIIIº, en la era de mil e trezientos años, en el día de la naçençia de nuestro señor Ihesu Christo”,⁶⁶ y que abre el ofrecimiento de los grandes perdones “a todos aquellos quantos pudieren ir a la cibdat de Roma a buscar las iglesias de Sant Pedro e de Sant Pablo quinze días en este año” (p. 51). Así, ubicado el tiempo: papado, año y día, la obra comienza con la presentación de un hecho histórico.

Tras ubicar temporalmente, el narrador relata dos peregrinaciones del arcediano Ferrand Martínez a Roma; la primera, cuya finalidad es, precisamente, alcanzar indulgencias divinas, desencadena la segunda, cuyo objetivo es cumplir con un voto humano. De la primera peregrinación, lo más notorio que se narra es que fue cumplida y que, en aquella ciudad, el obispo de Alvaña y cardenal en la Iglesia de Roma, casi como si se acordara del cantar:

Si muero en tierras ajenas,
lejos de donde nací,
¿quién habrá dolor de mí?,⁶⁷

⁶⁵ La imagen cartográfica recogía tres tradiciones muy vivas en la cultura medieval: la romana, que veía al Imperio como centro del mundo; la germánica, que contraponía el Midgard o mundo de los humanos y el Utgard o mundo caótico de monstruos y gigantes que rodeaba al primero; y la cristiana, que distinguía los espacios de los fieles y de los infieles paganos, véase García Cortazar, art. cit., p. 24.

⁶⁶ *Libro del caballero Zifar* ed. Joaquín González Muela, Castalia, Madrid, 1982, p. 51. En adelante citaré por el número de página en el cuerpo del texto.

⁶⁷ Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003, núm. 921.

le hace prometer que, cuando muera, iría a demandar el cuerpo para traerlo a sepultar a la iglesia de Toledo. Cuando llega la hora de que Ferrand debe cumplir la promesa, comienza un nuevo peregrinaje, no sin obstáculos. El arzobispo de Toledo le recomienda no arriesgarse, pues no le darán el cuerpo; Ferrand, sin embargo, empeñado en cumplir su promesa, se lo pide al papa. El narrador aprovecha para elogiar sus virtudes, a través de la opinión de un testigo, don Pedro, obispo de Burgos; nueva estrategia narrativa que será utilizada por los narradores posteriores para añadir verosimilitud a través del apoyo de testigos. Sabemos, entonces, que “el arçidiano avía mucho coraçón este fecho, no quedando de día nin de noche, e que andava mucho afincadamente en esta demanda” (pp. 53-54). Por fin, gracias a este ir y venir y a sus trabajos, Ferrand llega a Roma y saca el cuerpo del cardenal de la sepultura donde yacía enterrado en “la iglesia de Santa María, cerca de la capiella de *presepe domini*, do yaze enterrado sant Gerónimo” (p. 54).

Ubicado el tiempo, citada la fuente histórica “como se cuenta en el libro de la estoria” (p. 54), el narrador precisa la ubicación del cuerpo en Roma. Luego, Ferrand enfrenta los trabajos del regreso: encubre el cuerpo por temor a que se lo roben los enemigos de la iglesia o quienes quieren llevarlo a enterrar a sus propios lugares. Las pesadumbres son muchas para cualquier viajero, quien, además de las dificultades atmosféricas y del terreno, debe enfrentar a malhechores. La siguiente parada digna de ser contada por el narrador es ya en tierra española, en Logroño, donde, ahora sí, puede Ferrand descubrir el cuerpo que venía “encubiertamente”. De ahí a Peñafiel, donde salen a recibirlos el arzobispo de Toledo y don Juan, hijo del infante don Manuel; y finalmente, tenemos noticia de que llegó a Toledo. El narrador expone las dificultades del peregrinaje e incluso el costo que este implica, sin dejar de lado la otra cara del camino: el acompañamiento de Dios y su intervención divina, pues por “grant miraglo de Dios” nunca “fallesçió a los pelegrinos cosa de lo que avían menester, ca nuestro señor Dios por la su merçed

quiso que non menguase ninguna cosa a aquellos que en su servicio ivan” (pp. 55-56).

Toda esta presentación de tiempos, espacios, personajes históricos y sucesos verídicos marca un recurso que establece el narrador desde la primera línea: presentar un soporte histórico. Está comenzando la prosa castellana, con el punto de partida de la historiografía alfonsí, por lo que, como hemos visto, en palabras de Balestrini; “el ámbito de la historia puede considerarse ‘seguro’ en tanto, como saber autorizado por una tradición, cuenta ya con un modo de recepción, con un horizonte de expectativas que le es propio y que se ha ido afirmando en la cultura española”.⁶⁸ De este modo, la función de la introducción del *Zifar*, como observó Diz, es “atraer la ficción al ámbito seguro y verdadero de la historia”;⁶⁹ pues, aunque tanto historia como ficción puedan estar al servicio de un mismo enunciado ejemplar, la ficción necesita de una justificación. De modo que se construirá la ficción a partir de la historicidad; de dicha ficción hay un reconocimiento explícito en este prólogo, justificándola, también, desde las autoridades antiguas:

Ca atal es el libro, para quien bien quisiere catar por él, como la nues, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro. E los sabios antigos que fezieron muchos libros e de grant provecho posieron en ellos muchos enxienplos en figuras de bestias mudas e aves e de peçes, e aun de las piedras e de las yerbas, en que non ay entendimiento nin razón nin sentido ninguno, en manera de fablillas, que dieron entendimiento de buenos enxienplos e de

⁶⁸ María Cristina Balestrini, “Apuntes para la historicidad de las lecturas: el caso del *Libro del caballero Zifar*”, en Aurelio González, Lillian von del Walde y Concepción Company (eds.), *Visiones y crónicas medievales. Actas de las VII Jornadas Medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2002, p. 173.

⁶⁹ Marta Ana Diz, “La construcción del *Cifar*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII: 1 (1979), p. 116.

buenos castigos; e feziéronnos entender e creer lo que non avíamos visto nin creímos que podía esto ser verdat, así como los padres santos fezieron a cada uno de los siervos de Ihesu Christo ver como por espejo e sentir verdaderamente e creer de todo en todo que son verdaderas las palabras de la fe de Ihesu Christo, e maguer el fecho non vieron, porque ninguno non deve dudar en las cosas nin las menospreciar fasta que vean lo que quieren decir e cómo se deven entender (*Zifar*, p. 59).

Aunque no sean “verdades” se puede sacar provecho de ellas. Con la conclusión del peregrinaje de Ferrand, ida y vuelta, cierra la primera parte del prólogo, en la que el narrador da lugar al siguiente hilo de la narrativa hispánica, justamente, en Toledo, centro de las traducciones, el viaje literario de un texto escrito en otra lengua y que requerirá un *trasladador* al castellano. Establecido pues el soporte de la autoridad que ofrecen los datos históricos; establecido el derecho a la ficción que le otorgan la tradición y las autoridades, ahora el Narrador pasa a la autoridad de una fuente escrita en caldeo, introduciendo a la nueva figura que narrará una historia ya narrada en otra lengua. Procedimiento ampliamente aprobado por la obra historiográfica alfonsí. El narrador se vale de recursos narrativos establecidos por este modelo en que la autoridad, sea de hechos o de ficciones, proviene de un texto en otra lengua, ahora llevándolo a la ficción dentro de la ficción como estrategia; es decir, no tiene que ser verídico ni comprobable que exista esta historia en caldeo,⁷⁰ basta que se mencione su procedencia de una fuente, y que la elección sea esta lengua, considerada la de la más antigua civilización. De cualquier manera, nuestro Narrador se protege:

⁷⁰ La historia del hijo de Roboán también se encuentra en caldeo: “Del cual ay un libro de la su estoria en caldeo de quantas buenas cavallerías e quantos buenos fechos fizo después que fue de hedat e fue en demanda de su padre” (*Zifar*, p. 403).

E porque este libro nunca apareció escrito en este lenguaje fasta agora, nin lo vieron los omes nin lo oyeron, cuidaron algunos que non fueran verdaderas las cosas que se y contienen, nin ay provecho en ellas, non parando mientes al entendimiento de las palabras, nin queriendo curar en ellas. Pero comoquier que verdades non fuesen, non las deven tener en poco nin dubdar en ellas fasta que las oyan todas complidamente, e vean el entendimiento de ellas, e saquen ende aquello que entendieren de que se puedan aprovechar, ca de otra cosa que es ya dicha pueden tomar buen enxiemplo e buen consejo para saber traer su vida más çierta e más segura, si bien quisieren usar de ellas (p. 59).

Como asegura González, el elemento común entre Ferrand (trasladador del cuerpo del cardenal) y el *trasladador* (de una lengua a otra) es el recuerdo, la memoria; y el trasladador se convierte en el mediador entre el mundo “real” de Ferrand y el ficticio de la obra a traducir: el mundo de Zifar: “la obra de Ferrán Martínez es real y la obra del Cavallero Zifar es ficticia, mientras que la obra del *trasladador* es literaria y, como tal, real y ficticia a la vez”.⁷¹

El narrador ahora de la historia traducida de Zifar utilizará el mecanismo narrativo de citar continuamente sus fuentes para dar veracidad al relato; utilizará las fórmulas: “cuenta la estoria”, “dize el cuento”, para iniciar párrafos, cuando relata la “historia” del caballero; y para intercalar reflexiones citará sus fuentes: “dize la escriptura”, “dize el filósofo”, así como, para documentar con autoridad los antecedentes del caballero, por ejemplo, el narrador recurre a las “estorias antiguas”: “E este caballero Zifar, segunt se falla por las estorias antiguas, fue del linaje del rey Tared” (p. 79).

Lo que resulta de la escritura del peregrino Ferrand y el peregrino *trasladador*, a través del narrador, sean tres personas o una, son tres personajes; es una obra experimento en la que, como afirma Cacho

⁷¹ Cristina González, *“El cavallero Zifar” y el reino lejano*, Gredos, Madrid, 1984, p. 61.

Blecua, “el autor del *Zifar* concibió de forma original su ficción como una extensa unidad narrativa en la que engarzó y remodeló diferentes tradiciones genéricas, modificando y renovando así el panorama literario anterior;”⁷² y es que el autor es un peregrino, un viajero por la tradición que volvió renovado y la renovó para las siguientes generaciones. La historia de *Zifar* es también un viaje, debido a que el narrador necesita un héroe que se mueva;⁷³ herencia que el *Zifar* lega a los libros de caballerías.

De la condensación de elementos, tanto de la mentalidad medieval como del modo de hacer literatura, se desprenderán hilos conductores que permearán los escritos posteriores: no sólo la literatura de los libros de caballerías, sino los componentes de historicidad como marco referencial que aporta un sentido de verosimilitud, y el desarrollo de la práctica de traducción (la ficción de partir de un original en otra lengua) y con ella la *amplificatio*, que a partir de aquí, en el ámbito de la ficción corresponderá al tópico de las historias encontradas de forma escrita en otros caracteres y en otra lengua, vuelo imaginario que aporta, además, lo exótico; que años más tarde convergerá con el punto proveniente de otra tradición, en la época en la que el nexo con la Antigüedad clásica de la novela griega se haga presente y transforme una historia de amor en peregrinación y a sus protagonistas en peregrinos.

El libro del caballero Zifar es la muestra de que un hombre que ha peregrinado es capaz de contar la historia peregrina de un peregrino. 300 años después de la publicación sevillana del *Zifar*, a Roma, “reina

⁷² Juan Manuel Cacho Blecua, “Del ‘exemplum’ a la ‘estoria’ ficticia: la primera lección de *Zifar*”, en Juan Paredes y Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Universidad de Granada, Granada, 1998, p. 209.

⁷³ Lo primero que le oímos decir al personaje es la propuesta que hace a su mujer de iniciar un viaje. La mujer conviene, venden lo poco que tienen y compran cabalgaduras. Se narra su partida, su primera dificultad y se recuerda el deber de todo viajero y peregrino, no olvidarse de Dios.

de las ciudades y señora del mundo,”⁷⁴ viaja peregrinando el licenciado Vidriera, y a Roma se dirigen los peregrinos septentrionales, como Ferrand, para “cumplir su voto”. El mismo Cervantes, a través de la ficción peregrina al Parnaso; y como peregrino lo concibe de Don Francisco de Urbina en el Epitafio a “Miguel de Cervantes, insigne y cristiano ingenio de nuestros tiempos, a quien llevaron los Terceros de san Francisco a enterrar con la cara descubierta, como a Tercero que era”:

Caminante, *el peregrino*

Cervantes aquí se encierra:

su cuerpo cubre la tierra,

no su nombre, que es divino.

En fin, hizo su camino,

pero su fama no es muerta,

ni sus obras, prenda cierta

de que pudo, a la partida

desde ésta a la eterna vida,

ir la cara descubierta

(*Persiles*, preliminares, p. 113).⁷⁵

La prosa de ficción inicia su peregrinaje con *Zifar*, cuando el narrador sale al camino llevando consigo los soportes historiográficos, papeles e historias antiguas que se necesitan trasladar para proyectarlas a una nueva escritura, a una nueva forma de entender la ficción y la historia; en donde las voces que componen un relato se cubren de autoridad y comunican que, tras lo que parece ficticio, se pueden leer modelos virtuosos; pues tanto los personajes como los narradores aprenden en el movimiento, en el camino y en las aventuras o trabajos que en él se encuentran.

⁷⁴ Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, en *Novelas*, p. 423.

⁷⁵ Cursivas mías.

CERVANTES ANTE LA HISTORIA COMO FICCIÓN
Y LA FICCIÓN COMO HISTORIA

El Quijote: sus historiadores, cronistas y narradores

¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a
quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina
historia!

Quijote, I, 2, p. 47.

Cervantes lleva a extremos lúdicos la estrategia de presentar la ficción como historia en el *Quijote*; el tratamiento que le da a la historia a partir de retomar recursos del origen de la prosa de ficción castellana y sus antecedentes épicos e historiográficos contribuyen a la modernidad con que construye su novela. Para ello reflexiona teóricamente sobre el papel del cronista, del historiador y del narrador y los pone en movimiento. Como los historiadores alfonsíes, para dejar por escrito la historia de su caballero requiere la recopilación mediante la cual se aten los cabos y se ofrezca una visión completa para memoria en lo futuro, la traducción de lo que se halle en otra lengua y la voz narradora de los hechos. El *Quijote* se nos ofrece desde un principio como una historia, la historia de un caballero andante que, desde su origen de hidalgo hasta su muerte, realiza una serie de andanzas narradas por un entramado de voces, las cuales tienen en común el realizar la labor de un historiador, de un investigador cabal, quien va dando cuenta de sus fuentes para ofrecernos testimonios fehacientes. Para Rey Hazas, que Cervantes haga nacer a don Quijote sin prehistoria, sin antecedentes familiares, infancia ni juventud, es decir, sin marcas previas que determinen su comportamiento, le da la libertad total de trazar la vida de su héroe sin cadenas que obstaculicen su autonomía de narrador omnisciente.⁷⁶

⁷⁶ Antonio Rey Hazas, "Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad", *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos-Asociación de

Pero, además de ello, don Quijote desea que se narren su vida y sus aventuras como si fuera el héroe de un libro de caballerías, con la veracidad y coherencia interna que intenta dar a estas obras un sentido de autenticidad y exactitud histórica; desea que su vida sea contada a partir de sus hazañas caballerescas, por lo que su historia comienza cuando se da a sí mismo un nuevo nombre.

Cervantes juega entre el negar la veracidad de las historias en las que cree su protagonista y el insistir en que la de don Quijote es historia verdadera, utilizando los recursos necesarios para que de este modo la reconozca el lector. Cervantes le concede a don Quijote, para que se sienta cercano a sus héroes modelo, desde Zifar, que algunos datos de su historia sean descubiertos de forma sorpresiva y maravillosa, como el hallazgo de la tercera salida:

Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres (*Quijote*, I, 52, p. 591).

Entre las interpretaciones que se han dado de este hallazgo se encuentra la cercanía con la descripción que hace Rodríguez de Montalvo sobre el descubrimiento de la historia de Espandián, la cual apareció en una tumba de piedra debajo de una ermita cerca de Constantinopla y fue llevada a España por un mercader húngaro:

Cervantistas, Barcelona, 1990, pp. 375-376. Así como deja que el caballero y su escudero, ante el *Quijote* apócrifo, decidan cuál es su verdadera novela, su verdadera historia, *ibidem*, p. 376.

“en letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían”.⁷⁷

Cervantes no se detiene, le va a otorgar a su caballero más que estos ecos librescos y profundiza en el quehacer del historiador a través de sus narradores.⁷⁸ Como afirma María Stoopen cuando se refiere al autor-narrador inicial:

[...] para desarrollar su papel, este autor tuvo que haber sido primero lector, investigador de archivos y documentos, y tal vez, habitar la región y, por ello, cercano a los testigos y a los hechos. La historia depende, entonces, de esas fuentes orales y escritas, de la lectura y de la interpretación que de ellas haga el autor-narrador, así como de la perspectiva que adopte al transformarlas en relato. Esto lo convierte en historiador ficticio, que hubo de requerir información para relatar una historia que, en sentido estricto, no es suya, puesto que no la inventa.⁷⁹

⁷⁷ Véase José Manuel Lucía Megías, “Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta”, en Aurelio González y María Teresa Míaja de la Peña (eds.), *Caballeros y libros de caballerías*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, p. 185. También se ha visto en este hallazgo, como anota Rico, la alusión a los falsos *Libros del Sacromonte*, fabricados para evitar la expulsión de los moriscos en 1588, cuya autenticidad se discutía en la época de redacción del *Quijote* (I, 52, p. 591n); y Márquez Villanueva observa como fuente el *Baldus* de Teófilo Folengo (1521), que en un preliminar cuenta la historia de su hallazgo: en una expedición científica, un médico del pueblo desembarca en Armenia y encuentra en una caverna once enormes sepulcros correspondientes al paladín Baldo y a sus fieles compañeros; desentierra un sarcófago que contiene todas sus obras en “arte macarrónica” (libros, cartapacios y papelote); pero, debido a un súbito terremoto, no tuvo tiempo para rescatar más que la colección allí publicada bajo el título *Maccheronee* y cuya pieza fundamental es el *Baldus*, *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, p. 118.

⁷⁸ Véanse los trabajos de Santiago Fernández Mosquera, “Los autores ficticios del *Quijote*”, *Anales cervantinos*, XXIV (1986), pp. 47-65; y de Santiago González Noriega, “Los ‘autores’ del *Quijote*”, *La Balsa de la Medusa*, 32 (1994), pp. 87-102.

⁷⁹ María Stoopen, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*, 2ª. ed., Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, p. 225.

El historiador que subyace vívidamente en los narradores del *Quijote* es un teórico que reflexiona continuamente sobre su profesión. Estas reflexiones lo llevan a ser crítico y a definir su postura con respecto a la Historia; por ejemplo, el narrador que encuentra información sobre don Quijote en los cartapacios escritos en árabe cuestiona esta fuente pues considera que Cide Hamete seguramente se ha quedado corto en las alabanzas del caballero y realiza una severa crítica sobre los malos historiadores:

[...] parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (*Quijote*, I, 9, p. 110).

El perfil del historiador va adquiriendo más cualidades a lo largo del *Quijote*, pues además de puntual, verdadero, desprendido de pasiones que lo orillen a omitir hechos, otras características se van sumando. Así, se define la naturaleza del historiador: un ser “curioso”, que en términos de Covarrubias es: “el que trata alguna cosa con particular cuidado y diligencia [...] porque el curioso anda siempre preguntando: ¿por qué esto, y por qué estotro?”⁸⁰ y, en respuesta a

⁸⁰ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. Felipe C.R. Maldonado. Revisada por Manuel Camarero, Castalia, Madrid, 1995, s.v. *curioso*. En 1673, el padre Benito Remigio Noydens publicó en Madrid una edición del *Tesoro de la lengua*, en el cual realiza algunas anotaciones, en esta entrada añade: “Yo digo que la palabra curioso u curiosidad se deriva deste adverbio *cur*, que es adverbio de preguntas, y del nombre ociosidad, porque los curiosos son muy de ordinario holgazanes y preguntadores como su maestro, que su primera palabra que habló, fue cuando dijo a Eva: ‘*Cur praecepit vobis deus?*’ Plutarco escribe que en Lacedemonia daban pena y castigaban a un hombre curioso que preguntaba lo que poco le iba”.

esta naturaleza curiosa, actúa con diligencia, para “inquerir y buscar todos los archivos manchegos” (I, 52, p. 591). A esto podemos añadir las virtudes de la esperanza (creer en su objeto de estudio) y de la paciencia:

Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (*Quijote*, I, 8, p. 104).

El historiador-investigador no sólo debe hallar las fuentes de información, sino que debe ser crítico ante ellas, anteponiendo a “lo que se dice” la constatación de los hechos:

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre, y que, mirando a todas partes por ver si descubría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una venta [...] (*Quijote*, I, 2, p. 48);

y debe comprobar que las fuentes sean fidedignas y auténticas:

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas [de

autor conocido y solvente]: solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento (*Quijote*, I, 52, p. 591).

Después de inquirir y encontrar sus fuentes debe dar cuenta de ellas a lo largo de su escritura. Esto ocurre desde el primer capítulo, en el cual introduce el juego de múltiples fuentes, que incluso se contradicen; cuando don Quijote se nombra a sí mismo, el narrador plantea la conjetura siguiente: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de ‘Quijada’, o ‘Quesada’, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben” (I, 1, pp. 36-37). La historia también se cita a sí misma, como se había hecho desde el inicio de la prosa castellana: “Cuenta, pues, la historia que, antes que a la casa de placer o castillo llegasen, se adelantó el duque y dio orden a todos sus criados del modo que habían de tratar a don Quijote [...]” (II, 31: 880).⁸¹

La materia prima del trabajo del historiador son sus fuentes primarias, el material de primera mano relativo a un fenómeno que se desee investigar. Puede ser fuente primaria un trabajo creado por algún testigo presencial del evento histórico; de este modo, Cide Hamete, entendido, como sucede con frecuencia en los libros de caballerías, como un sabio que acompaña al protagonista, será el principal testigo, el cual, a la vez cita a otros testigos:

[...] uno de los ricos arrieros de Arévalo, según lo dice el autor desta historia, que deste arriero hace particular mención porque le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo. Fuera de que

⁸¹ Véase Santiago López Navia, “La función de las fuentes indefinidas en la pseudohistoricidad del *Quijote* y sus continuaciones e imitaciones”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Madrid, 1998, pp. 917-925.

Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. ¡Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del otro libro donde se cuenta los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo! (I, 16, pp. 171-172).

Ahora el narrador conoce mejor a su fuente y alaba a Cide Mahamete por puntual y por extenderse en los detalles. Otras fuentes primarias del historiador son los objetos físicos y documentales; de ellos debe dar cuenta, así como describirlos para dar testimonio de que los tuvo en sus manos: “tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos” (I, 9, p. 107).

Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía “Don Sancho de Azpetia”, que, sin duda, debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía “Don Quijote”. Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de “Rocinante” [...] (I, 9, p. 109).

El historiador-investigador puede dar cuenta de las circunstancias por las cuales encuentra los documentos: “Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque

sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio [...]” (I, 9, p. 107). Así como indicar si en dichas fuentes existe más información, pero ilegible: “Y los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia” (I, 52, p. 591).

Para incorporar las fuentes se requiere de un equipo, como lo mostró el taller alfonsí, de modo que participan también paleógrafos y traductores en la historia de don Quijote:

Estos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigias y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote (I, 52, p. 597).

Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír (I, 9, pp. 107-108).

Además, el historiador-investigador debe tener ética para informar que no ha encontrado más datos fidedignos, específicamente, como hemos ido constatando, aquellos escritos: “Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas” (I, 8, p. 104). Pero, como es Cervantes, a pesar de la insistencia histórica sobre la verdad de su protagonista, no deja de recordarnos que es una ficción, una “historia imaginada”:

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia, que des-

pués que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, pasaron aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas, que don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaban venían hasta doce hombres a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro por los cuellos (I, 22, p. 235).

Pero, es una historia tan bien imaginada que sus historiadores ficticios imitan de tal manera la realidad (base de la poesía) que buscan y encuentran datos en soportes, desde el más permanente, por sólido y durable: la piedra, hasta la menuda arena.⁸² El historiador-narrador nos da datos sobre la existencia de don Quijote porque encontró epitafios grabados en piedra, aunque sólo transcribe uno:

Déjanse de poner aquí los llantos de Sancho, sobrina y ama de don Quijote, los nuevos epitafios de su sepultura, aunque Sansón Carrasco le puso este:

Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.

Tuvo a todo el mundo en poco,
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco

(II, 74, p. 1222).

⁸² Para los soportes que sostienen la historia véase mi estudio: “Los soportes secundones, fuentes para la historia de don Quijote”, en María Stoopen Galán (coord.), *Segundones en el Quijote: de personajes, invenciones y otras minucias*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, pp. 115-133.

Otros epitafios se encuentran en pergamino, los que se descubren dentro de la caja de plomo: “Las palabras primeras que estaban escritas en el pergamino que se halló en la caja de plomo eran estas: ‘Los académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha, ‘hoc scripserunt’” (*Quijote*, I, 52, p. 592), con los que cierra el *Quijote* de 1605.

El soporte más abundante con el que cuentan los historiadores del *Quijote* es el papel, ya sean hojas sueltas, cartapacios, libros, manuscritos o impresos. El cartapacio no sólo soporta caracteres arábigos que requieren traducción, sino también escritura universal: dibujos, y, podemos creer que sobre ellos hay varias manos, como las de aquel que escribió al margen: “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (I, 9, p. 108). Además, sobre papel se encuentra la correspondencia entre don Quijote y Sancho, Sancho y Teresa, la duquesa y Teresa, y, por supuesto, la carta que don Quijote escribe para Dulcinea, que Sancho guarda en su memoria; los abundantes libros que aparecen en la obra, incluida la Segunda parte apócrifa; sin olvidar la visita de don Quijote a la imprenta en Barcelona, donde opina: “que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas” (I, 63, p. 1146); e incluso, salvoconductos o los papeles que un tal de Cervantes abandona en una caja en una venta y que encierran la historia de un curioso impertinente. El papel también está presente en las aventuras amorosas, tanto en la de Lucinda y compañía, como en la del Cautivo (I, 40, p. 465). Repitiéndose, en esta historia intercalada, la necesidad de que intervenga un traductor:

—[...] Supe que sabía muy bien arábigo, y no solamente hablarlo, sino escribirlo; pero antes que del todo me declarase con él, le dije que me leyese aquel papel, que acaso me había hallado en un agujero de mi rancho. Abrióle, y estuvo un buen espacio mirándole y cons-

truyéndole, murmurando entre los dientes. Preguntéle si lo entendía; díjome que muy bien, y que si quería que me lo declarase palabra por palabra, que le diese tinta y pluma, porque mejor lo hiciese [...] (I, 40, p. 466).

No todo lo que está escrito es confiable, pero sí está sujeto a debate. Don Quijote declara a Sancho lo que venía escrito en la tela de un estandarte de los del pueblo del rebuzno y comenta que quien les había contado aquel caso se había equivocado, pues había dicho que eran regidores y según los versos del estandarte eran alcaldes. Don Quijote, como tantos otros, confía más en lo escrito que en lo transmitido de forma oral. A lo que respondió Sancho Panza:

—Señor, en eso no hay que reparar, que bien puede ser que los regidores que entonces rebuznaron viniesen con el tiempo a ser alcaldes de su pueblo, y, así, se pueden llamar con entrambos títulos: cuanto más que no hace al caso a la verdad de la historia ser los rebuznadores alcaldes o regidores, como ellos una por una hayan rebuznado, porque tan a pique está de rebuznar un alcalde como un regidor (II, 27, p. 857).

Para don Quijote la verdad es la que está escrita, Sancho, en cambio, encuentra que hay en la historia verdades secundarias y verdades esenciales; e incluso que, según el correr del tiempo, algunos datos son verídicos, aunque se contradigan, pues los hechos están en movimiento.

Una extraordinaria fuente es, sin duda, la escritura misma del personaje a historiar, sus autógrafos, su interior descubierto por propia mano. Cervantes escoge como soporte para ser el que conserve la mejor y la más válida fuente el menos durable, un soporte que está vivo, es un tópico y se presta para la parodia: las cortezas de los árboles.⁸³

⁸³ Pedro el cabrero, para apoyar su argumento acerca de los desengañados por Marcela, afirma: “No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas

Cervantes lo utiliza desde *La Galatea*, (en su espacio propicio: los libros de pastores) cuando Teolinda busca a Artidoro por todas partes y halla escritas unas letras en los troncos de unos álamos blancos:

Pastora en quien la belleza
 en tanto extremo se halla,
 que no hay a quien comparalla
 sino a tu mesma crüeza:
 mi firmeza y tu mudanza
 se han sembrado a mano llena
 tus promesas en la arena,
 y en el viento mi esperanza
 (*Galatea*, II, p. 245).

Pero, en el *Quijote* esto constituye la prueba de que el personaje es histórico; así el narrador-historiador asevera el testimonio: “Mas los que se pudieron hallar enteros y que se pudiesen leer después que a él allí le hallaron no fueron más que estos que aquí se siguen”:

Árboles, yerbas y plantas que en aqueste sitio estáis, tan altos, verdes y tantas, si de mi mal no os holgáis, escuchad mis quejas santas.	pues por pagaros escote aquí lloró don Quijote ausencias de Dulcinea del Toboso.
Mi dolor no os alborote, aunque más terrible sea,	Es aquí el lugar adonde el amador más leal de su señora se esconde,

hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguna una corona grabada en el mismo árbol” (I, 12, pp. 133-134). Vuelve el tópico hacia el final de la Segunda parte, cuando Sansón Carrasco, apoyando la determinación de don Quijote de hacerse pastor, afirma que: “y lo que más es menester, señores míos, es que cada uno escoja el nombre de la pastora que piensa celebrar en sus versos, y que no dejemos árbol, por duro que sea, donde no la retule y grabe su nombre, como es uso y costumbre de los enamorados pastores” (II, 73, p. 1213).

y ha venido a tanto mal
sin saber cómo o por dónde.

Tráele amor al estricote,
que es de muy mala ralea;
y, así, hasta henchir un pipote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso.

Buscando las aventuras
por entre las duras peñas,

maldiciendo entrañas duras,
que entre riscos y entre breñas
halla el triste desventuras,

hirióle amor con su azote,
no con su blanda correa,
y en tocándole el cogote
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea

del Toboso
(I, 26, pp. 292-293).

Se identifican testigos y sus reacciones: “No causó poca risa en los que hallaron los versos referidos el añadidura ‘del Toboso’ al nombre de Dulcinea, porque imaginaron que debió de imaginar don Quijote que si en nombrando a Dulcinea no decía también ‘del Toboso’, no se podría entender la copla; y así fue la verdad, como él después confesó” (I, 26, p. 293). Y se vuelve al trabajo riguroso del historiador que da a conocer los límites y los alcances del soporte analizado: “Otros muchos escribió, pero, como se ha dicho, no se pudieron sacar en limpio ni enteros más destas tres coplas” (I, 26, p. 293). Este testimonio se convierte en la pieza más relevante de información, la prueba irrefutable de la existencia real, histórica de don Quijote; quien también ha escrito sobre el soporte más frágil, cuya escritura o huella es la más efímera: la menuda arena: “escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza, y algunos en alabanza de Dulcinea” (I, 26, p. 292).

Don Quijote anhela, siguiendo el modelo dictado por los libros de caballerías, un sabio encantador que dé cuenta de sus hazañas, y se le va a otorgar más que eso. Cervantes le concede una serie de autores-narradores-historiadores-investigadores que en una búsqueda incesante por encontrar soportes que sustenten la verdad, contando, como sucede con la suerte del investigador, le harán digno, porque lo merece, de inscribirse en la memoria universal. A través de la pluma

y la tinta, la imprenta, el cincel o algún objeto puntiagudo; sobre piedras, pergaminos, telas, escudos, cortezas o arenas; en caracteres arábigos, góticos o latinos, se encuentra la extraordinaria historia, las famosas hazañas, que están hoy, como deseaba don Quijote, entalladas en bronce, esculpidas en mármoles y pintadas en tablas.

De modo que para narrar una ficción se requiere del ingenio que sea capaz de construir llevando al extremo los recursos narrativos de la tradición, superándose la labor del historiador, del cronista y del narrador. Todo este esfuerzo irónico e insistencia historiográfica cervantina desemboca en la idea del escritor de la nueva ficción, aquel que debe alcanzar la sabiduría de un encantador, como afirma don Quijote, “que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir” (II, 2, p. 645).

Don Quijote no desea que se narren sus hazañas mediante la épica versificada, sino mediante la prosa desatada de las historias caballerescas con sus codificaciones, ahora a un cronista que deje por escrito el testimonio de su vida y hechos, pero Cervantes decide que su historia imaginada reviva la tradición narrativa de historiadores, cronistas y narradores para, a través de ellos, imaginar una nueva técnica en la que el autor de historias sea un sabio encantador a quien no se le encubra nada de lo que quiera escribir.

El tratamiento de la historia en Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional

Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador.

Persiles, II, 1, p. 279.

El éxito del tratamiento historiográfico en el *Quijote*, que Cervantes logra al llevar al extremo el juego con sus recursos, que las novelas de

caballerías habían asumido como propios, nos lleva a preguntarnos qué podía presentar Cervantes en su siguiente novela; qué tratamiento y conceptualizaciones quería asumir a continuación y cómo podía retomar al sabio encantador autor de historias.

Comencemos por reflexionar sobre el subtítulo que acompaña al *Persiles* en la edición príncipe: *Historia setentrional*. Como sabemos, Cervantes no pudo ver impresa su obra; sin embargo, de ella va dando testimonio desde 1613: en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613) promete al lector los *Trabajos de Persiles*; *el gran Pirsiles* le llama en el *Viaje del Parnaso* (1614); en el *Quijote* de 1615, en el prólogo al lector, se refiere a la obra como “el *Persiles*” y como “*los trabajos de Persiles y Sigismunda*”. En las aprobaciones que acompañan a la edición de 1617, y, con ello, los censores que tuvieron en su mano el manuscrito, el título aparece con variantes: en la tasa, Jerónimo Núñez de León dice dar fe que los señores del Consejo han visto “un libro intitulado *Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, con el mismo título aparece en la Fee de erratas. En los privilegios, Pedro de Contreras, en nombre del rey, afirma: “nos fue fecha relación que el dicho Miguel de Cervantes había dejado compuesto un libro intitulado *Los trabajos de Persiles*”, como aparece también en la aprobación del maestro Valdivieso; y como el *Persiles* lo nombra Cervantes en la dedicatoria al Conde de Lemos. ¿Cuándo se añade el subtítulo? Los cuatro libros que componen la obra van alterando el título: *Libro primero de la historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda* (como lo nombra Jerónimo Núñez); *Libro segundo de los trabajos de Persiles y Sigismunda*; *Libro tercero de los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional* y *Libro cuarto de los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*. Justamente el subtítulo aparece cuando en los últimos dos libros hemos dejado geográficamente el Septentrión (aunque el Septentrión no deja de estar presente en toda la novela: en el lienzo, en los protagonistas, en la recapitulación de Arnaldo, en la narración de Seráfido de los antecedentes del relato, en la llegada de Maximino, etcétera). Cervantes parece que tuvo la intención de que

en el título de su “gran Persiles” la palabra ‘trabajos’ estuviera presente, y, quizá, ‘historia de los trabajos’, como aparece en los documentos legales, pero ¿*historia septentrional*?, ¿estaba en el manuscrito, lo añadió Juan de la Cuesta? no lo sabemos; los censores pudieron acortar el título. Quizá esta añadidura obedeció a la intención de aludir al linaje genérico greco-bizantino; pues no olvidemos que la primera traducción de las *Etiópicas* al español se titula *Historia etiópica*, de autor anónimo basada en la traducción francesa de Amyot, Amberes, 1554, con otras ediciones en Toledo, 1563 y Salamanca, 1581. La segunda, de Fernando de Mena, se publicó en 1587 bajo el título *La historia de los leales amantes Theágenes y Chariclea*.⁸⁴ Aunque también se titula así la *Historia de gentibus septentrionalibus* de Olaus Magnus, e, incluso, la obra de Plinio se conoce como *Historia Natural*.

Para críticos, como Julio Baena, *Historia septentrional* no sólo es parte integral del título, sino que “cada palabra del título entero está tan bien pensada, tan integrada, que el título del *Persiles* (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional*) podría ser el caso más paradigmático de una teoría de los títulos según la cual el título constituye la lectura más sintética posible que el autor hace de su propia obra”;⁸⁵ por lo que innegablemente el subtítulo lo atribuye a Cervantes. A partir de lo cual, Baena realiza una lectura alegórica del *Persiles* basada en el *norte*, como el punto inamovible, fijo en la bóveda celeste, alrededor del cual gira el universo;⁸⁶ así afirma:

⁸⁴ Véase David A. Boruchoff, “El fin de los amores de Teágenes y Cariclea y los fines del *Persiles*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 227.

⁸⁵ Julio Baena, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*, Department of Romance Languages, The University of North Carolina Chapel Hill, 1996, p. 39.

⁸⁶ “Pues *norte* es, cosmológicamente hablando, tanto para ptolomistas como copernicanos, y tanto para una tierra redonda como para una plana, el punto fijo en el movimiento de la bóveda celeste, el punto que no se mueve, y alrededor del cual gira todo el universo”, *ibidem*, p. 40.

El *Persiles* es *Historia septentrional* en el sentido de que es centralmente una historia sobre la búsqueda del Norte. La figura del *norte* está escogida por Cervantes del mismo discurso que la del centro, es decir, del discurso más totalizante posible, el discurso cosmológico, para, desde el título mismo del libro, lanzar la máxima arrogancia sobre su pretensión;⁸⁷

por lo que concluye:

En el centro de toda clave interpretativa del *Persiles* ha de estar ese Norte (ese *archinorte*, podríamos decir) que se introduce en el texto desde el título mismo. Todos los niveles, desde el literal, lleno de viajes en barco y, por tanto, de marineros buscando el norte, hasta el alegórico, o el anagógico, tienen al Norte como elemento clave.⁸⁸

En efecto, el Septentrión abre y cierra la novela, y esta interpretación parece afortunada; tan es así que Pascual Uceda Piqueras afirma que: “*Historia septentrional*, en tal caso, sería el relato alegórico del viaje a las profundidades del hombre, que marcha en paralelo, a lo largo de toda la obra, junto con ese otro literal; que es el que nos transmite esa visión realista de los acontecimientos narrados”.⁸⁹

Pero, más allá del sentido alegórico, volvamos al tratamiento de la historia. Coincido con Díaz de Alda cuando afirma que: “Cervantes no pretende ajustarse a la veracidad histórica de los hechos que narra, ni ‘retratar’ la geografía de los países septentrionales, muy poco co-

⁸⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 75.

⁸⁹ Pascual Uceda Piqueras, “*Historia septentrional*: una hipótesis sobre la estructura profunda del *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XLVII (2015), p. 216. “Y es precisamente ese *viaje interno*, al Norte o al centro, lo que verdaderamente interesa a Cervantes y constituye el objeto filosófico de su obra: el viaje a través (y en busca) del conocimiento como única forma de conocerse a sí mismo y, por extensión, la única forma de conocer a ese ser superior que escapa a la mera individualidad”, *idem*.

nocidos entonces. Quiere recrear un ambiente verosímil, pero que se mantenga en los presupuestos de la novela de aventuras fantástica”.⁹⁰ De hecho, como observa esta estudiosa, la única referencia explícita en el *Persiles* a alguna obra sobre geografía es la atribución del descubrimiento de Frislandia a Nicolo Zeno:

—[...] puesto que 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).

Aunque sólo menciona a Nicolo, se alude al viaje de los hermanos Zeno, cuya relación se publica casi dos siglos después de la muerte de los navegantes gracias a uno de sus descendientes: Nicolo Zeno el Joven, quien escribe una obra basado en antiguos documentos familiares, cartas y mapas:⁹¹ (*Dello scoprimento dell’Isole Frislandia, Eslanda, Engronelanda, Estotilanda & Icaria fatto per due fratelli Zeni, M. Nicolo il Cavaliere, & M. Antonio*, 1558; reimpressa en 1574 en la segunda edición de las *Navegazioni e viaggi* de Giovanni Battista Ramusio). Esta obra es, para muchos, “una reelaboración ingeniosa de lugares y datos que utiliza con enorme libertad e imaginación”.⁹² Por

⁹⁰ María Carmen Díaz de Alda Heikkilä, “Última Thule y el contexto nórdico de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en Antonio Bernat Vistrarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universidad de les Illes Balears, Palma, 2001, p. 882.

⁹¹ *Ibidem*, p. 880.

⁹² Esta autora nos da cuenta de la polémica sobre la veracidad de este viaje, debida a la ausencia de datos relevantes, por las descripciones inexactas o poco precisas de esos países y porque parece haber desaparecido todo documento probatorio del viaje en sí. “Richard Henry Major y antes Ramusio, defendieron la veracidad del texto, así como Ortelio y Mercator, que podemos contar entre los mejores cartógrafos. El danés G. Storm, Baudrant y otros muchos la niegan. Como ya observaran Schevill y Bonilla, Lucas encontró casi todos los lugares que Zeno sitúa en Frislandia en otras islas de mapas más

lo que, significativamente, “el único periplo mencionado en el *Persiles*, el de los Zeno, se inserta en la narración como un dato histórico por todos conocido, cuando parece ser, en realidad, el único ficticio”.⁹³

Cervantes está descubriendo los nuevos territorios geográficos para la ficción, conquistas que, como afirma Christine Marguet: “acompaña un esfuerzo por conquistar nuevas maneras de novelar”.⁹⁴ Esta nueva forma de novelar se debe alejar lo más posible de la historia. Así, para Núñez Ronchi, Cervantes “la rotuló ‘historia’ con el (equivoco) fin de persuadir a sus lectores del valor de verdad de sus enunciados”, a pesar de que la obra ofrece múltiples y logrados ejemplos de subversión de las nociones mismas de veracidad histórica; y añade que, la aparente adscripción al discurso histórico se verá parcialmente desmentida por el texto mismo:⁹⁵

antiguos, entre ellos el de Olaus Magnus, lo que supondría que Nicolo Zeno el Joven pudo reconstruir la relación de ese periplo basándose en la *Carta marina* (1539) del obispo sueco, impresa precisamente en Venecia unos años antes”, *idem*.

⁹³ *Ibidem*, p. 883.

⁹⁴ Christine Marguet, “Metamorfosis y correspondencias; cosmografía y mesurabilidad: discurso poético y científico en el *Persiles* de Cervantes”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas/Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, p. 563. “En el *Persiles*, el discurso poético, metafórico sobre el mundo y el discurso distanciado y desacralizador mantienen un fructífero diálogo. Emblemática de esta ambigüedad es la figura del naufrago, monstruo de cuello de serpiente que engulle un marinero. Este monstruo, que enlaza con el relato de viajes maravilloso o la miscelánea, surge directamente de los mapas donde cohabita con las aportaciones más recientes del saber geográfico. La metamorfosis y la metáfora aún contribuyen a la escritura de un universo hecho a la medida de la representación plana de los mapas, en el que las técnicas del arte de navegar sirven para medir el mundo. Aunque no renuncia a vestir apariencias de una poética mágica, el *Persiles* apunta claramente hacia una forma moderna de novelizar”, *idem*.

⁹⁵ Para Núñez Ronchi, el texto cervantino parece adelantarse no sólo a su época, “sino también al de muchos de nuestros contemporáneos, para quienes la referencia al mundo empírico o trascendente sigue siendo la garante tanto del discurso histórico como del sentido literario, cuando no de cualquier producción lingüística”, art. cit., pp. 218 y 232.

esta novela cervantina, como fiel representante del discurso literario y de la más sobria ironía, ha sabido poner en debate las normas de referencialidad, explícitas o implícitas, que presidían a ambos discursos (el discurso histórico y el literario, y más concretamente dentro del segundo, el género épico), logrando no sólo transformar los géneros que pretendía imitar, sino presentando una visión polifónica del mundo, en la que por una parte, se multiplican los focos enunciativos y se abandona la existencia de un universo estable de referencia, y por otra, se des-ontologiza la noción de verdad. Así, la modernidad de este texto literario consiste en afirmar (explícita o implícitamente) su pertenencia a un discurso y a un género para luego derogar las normas que los rigen.⁹⁶

Porque Cervantes, en su última novela, desarrolla una nueva concepción sobre el autor de una historia, uno que sabe más “de enamorado que de historiador”. En un guiño de lo que había sido un gran éxito en el *Quijote*, la narración parte de un original en una lengua que no se especifica; parece que la función que cumple la presencia manifiesta de este autor obedece al deseo de encuadrar la narración, es decir, abrir y cerrar capítulos. De modo que, al terminar el primer libro, aparece por primera vez esta referencia, en la que juega con los límites entre “grande historia verdadera” y “cosas que sobrepujan la imaginación”:

En el cual punto deja el autor el primer libro desta grande historia y pasa al segundo, donde se contarán cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos (I, 23, p. 276).

En el inicio del siguiente libro: “Donde se cuenta cómo el navío de volcó, con todos los que dentro dél iban”, el Narrador comenta:

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 218-219 y 232.

Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una difinición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción (que lo es) se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso, que fue que, cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche, escura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar los marineros y a deslumbrar la vista de todos los de la nave (II, 1, p. 279),

capítulo que concluye:

En resolución, el volcar de la nave y la certeza de la muerte de los que en ella iban puso las razones referidas en la pluma del autor desta grande y lastimosa historia, y ansimismo puso las que se oirán en el siguiente capítulo (II, 1, p. 282).

De modo que Cervantes ofrece un nuevo tratamiento, el del ‘autor de esta historia’, con minúscula, el autor de ficción; plantea así la transición entre el personaje narrador concebido como historiador y como figura de autoridad ante el texto y el autor como responsable del mismo. El historiador se va desvaneciendo ante nuestros ojos, y se refuerza el autor, que se retoma de nuevo al finalizar los capítulos y libros. Así, al final del capítulo quinto del Segundo libro: “Suspendiose Clodio con las razones de Rutilio, con cuya suspensión dio fin a este capítulo el autor desta grande historia” (II, 5, p. 311); para cerrar este Libro Segundo: “Y aquí dio fin a este segundo libro el autor desta peregrina historia” (II, 21, p. 425); y para cerrar el Tercero: “Y aquí dio fin nuestro autor al tercero libro desta historia” (III, 21, p. 624). El autor de esta grande historia, de esta peregrina historia; nuestro autor desaparece al final.

Este autor es criticado en ocasiones por el Narrador; una de esas veces, nos ha descrito un naufragio terrible, en el que la propia Auristela se olvida de Periandro; nos deja sin saber qué ocurre al final del primer capítulo del Segundo libro y comienza el siguiente con este comentario:

Parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría. En fin, se resolvió diciendo que las dichas y las desdichas suelen andar tan juntas, que tal vez no hay medio que las divida; andan el pesar y el placer tan apareados que es simple el triste que se desespera y el alegre que se confía, como lo da fácilmente a entender este estraño suceso (II, 2, p. 282).

La historia misma provoca que se turbe el juicio de quien la crea y que el autor se plantee la duda sobre cómo continuar y qué fin otorgar a lo que se va escribiendo. Esto marca un cambio fundamental, pues, a diferencia del narrador de una “verdadera historia”, este es un autor de ficción que planea los episodios de su fábula y que, no sólo duda cómo desatar los nudos que crea, sino que escribe opciones antes de resolverse por una; es un autor de ficción. Un autor que se enfrenta a los avatares del escritor, y del que el Narrador da cuenta, pues posee tal omnisciencia que, incluso de la obra ajena que ‘traduce’, conoce los procesos internos del autor, sus momentos de inspiración, sus incertidumbres y sus borradores.

En consecuencia, las reflexiones que sobre la Historia Cervantes incorpora en el *Persiles* se encaminan a su vínculo con la literatura y, por supuesto, al arte de contar. Así, en el siguiente pasaje, antes de narrar el episodio de los falsos excautivos, el Narrador comenta:

Acciones hay que, por grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que

cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía.

Aprovechándome, pues, desta verdad, digo que el hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo (III, 10, pp. 526-527).

El Narrador se ha apropiado del papel del autor, quien reconoce que la historia trae consigo “sabor de verdad”, pero que la fábula es más que eso, pues ha de incluir puntualidad, gusto y verosimilitud y, a pesar de la mentira, forma una armonía que es verdadera. Pinciano lo había expresado del siguiente modo:

el objeto [de la poética] no es la mentira, que sería coincidir con la sofisticada, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca historia, tiene por objeto al verisímil que todo la abraza. De aquí resulta que es una arte superior a la metaphísica, porque todo lo comprehende más mucho y se extiende a lo que es y no es.⁹⁷

De este modo, la ficción supera a la Historia, y el poeta “no es obligado a la verdad más de cuanto le parece que conviene para la verisimilitud”, pues:

los poemas que sobre historia toman su fundamento, son como una tela cuya urdimbre es la historia y la trama es la imitación y fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela y es de tal modo, que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar

⁹⁷ Pinciano, *op. cit.*, III, p. 123.

lo que le pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será poema imperfecto y falta de la imitación, la cual da el nombre.⁹⁸

El Narrador del *Persiles* realiza reflexiones teóricas para luego expresar que, como autor, posee plena libertad, incluso para no acordarse de la puntualidad que debe guardar la fábula.

El Pinciano había recomendado los niveles de historicidad convenientes a la épica, sugiriendo que la fábula no se ubique en época ni tan lejana que se halle en el olvido, ni tan cercana que los receptores la recuerden en detalle, sino en un tiempo intermedio que permita dar un sustento histórico, pero donde se pueda libremente escribir ficción. Cervantes supera este sabio consejo del Pinciano, pues sitúa su narración, como estudia Soriano, conjugando dos tiempos en su relato: el mítico y el histórico, pues, en el *Persiles*, hace posible una cronología deliberadamente anacrónica (el relato comienza en época de Carlos V y finaliza en el reinado de Felipe III, mientras los protagonistas siguen siendo adolescentes): “porque se siente capaz de construir un universo poéticamente verdadero aun a partir de personajes y episodios inverosímiles”.⁹⁹ Pues, la originalidad del *Persiles*, afirma Armstrong, consiste en un replanteamiento de la épica y del entretenimiento abiertos al conflicto histórico.¹⁰⁰

Si existen cautivos o expulsión de los moriscos, la Reforma en los países septentrionales o escritores que se espera que lleguen, todo ello está en función de un relato que todo lo abarca y que se extiende a lo que “es y no es”; a la expresión del camino humano que nos une a pesar de las diferencias; de la Historia común que anhela

⁹⁸ *Ibidem*, III, pp. 219-220.

⁹⁹ Catherine Soriano, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: tiempo mítico y tiempo histórico”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 307-313.

¹⁰⁰ *Apud* Pierre Nevoux, “El *Persiles* como novela épica. Artículo-reseña”, *Criticón*, 111-112 (2011), p. 238.

la civilización y que ha perdido el rumbo, el norte de dónde puede encontrarse; y para ello se necesita de una historia ficticia de amor y búsqueda que conviva y se involucre con variedad de historias que explican el mundo. Esta historia se parece tanto a la poesía y a la pintura, porque, como lo muestra Cervantes por experiencia:

cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes. Esta verdad nos la muestra bien Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino: el tal tal vez habla y es escuchado en nuestra historia (III, 14, pp. 570-571).

En el *Persiles*, Cervantes propone al autor de historia peregrina. Este autor, a su vez, cede su lugar al personaje narrador, quien, si bien sigue utilizando los recursos historiográficos como soporte de verosimilitud (testimonios, datos geográficos e históricos) es el encargado de relatar su historia y de crear e inventar, mientras sea capaz de contar con arte; todo ello conducido por un narrador que se empeña en presentar la figura del autor cada vez más alejado de la de un historiador.

Cervantes, en su última novela, ha dejado la autoridad que concedía la historiografía en el camino, pues ahora, mediante el empeño de forzar la verosimilitud a sus límites, apuesta porque la autoridad sea la persuasión narrativa. El escritor debe saber más que el historiador, debe poder cantar y contar mejor que el épico, dudar y elegir como desanudar sus fábulas, debe ser enamorado, viajero, aventurero, peregrino y, debe saber delegar la narración a sus personajes. De este modo, plantea la nueva ficción, en la cual ya se ha trascendido la necesidad de hacer creer al lector que lo que se relata es verdadero porque está autorizado por un historiador y por su disciplina, para dar lugar a la propia narrativa como autoridad, al arte de contar que

persuade a creer en mundos posibles. Esta es la nueva escritura de ficción que Cervantes plantea en el *Persiles*, aquella que se piensa a sí misma.

II. EL NARRADOR Y SUS MATERIAS NARRABLES EN EL *PERSILES*: VIAJES, AVENTURAS Y AMORES

Desde que Cervantes estrena su pluma narrativa en el universo pastoril con *La Galatea* en 1585, hasta su despedida en el bizantino del *Persiles*, 31 años después, peregrina peregrinamente por la tradición literaria encontrando, reelaborando y creando estrategias narrativas, convirtiendo en literatura reflexiones teóricas y juegos con la verosimilitud y el deleite que provoca la narración. En este peregrinaje asimila las materias y todos los géneros narrativos, con los que “el *ars narrandi* cervantino [como afirma Garrido] mantiene vínculos muy estrechos, y no siempre armoniosos, [...] que, en un momento u otro, son objeto de imitación (seria o crítico-paródica), inversión, transformación, y, en todos los casos, de asimilación por el arte de narrar propio”.¹ Si en el *Quijote*, como afirma Matzat, “se realza el umbral de la ficción de una manera nueva”.² la interrogante que se abre es, como nos preguntamos a lo largo de este libro, ¿qué le había quedado a Cervantes en el tintero después de los logros del *Quijote*? ¿Cómo convierte en discurso narrativo las reflexiones de su experiencia como escritor?

La tradición literaria, los géneros, temas, motivos, estructuras, estrategias narrativas, etcétera, que se desarrollan desde el inicio de

¹ Garrido, *op. cit.*, p. 17. Del *Persiles*, dice Javier González Rovira: “No se trata de actualizar únicamente la novela clásica y adaptarla a los principios de la Contrarreforma, como ha hecho Lope de Vega en su *Peregrino*, sino de, en tardía actitud renacentista, superar los modelos de la Antigüedad”, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, p. 235.

² Wolfgang Matzat, *La modernidad de Cervantes. Nuevos enfoques teóricos sobre su obra*, eds. Sabine Friedrich, Stefan Schreckenber y Ansgar Thiele, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2013, p. 46.

la lengua hispánica y que se revitalizan y transforman en el Renacimiento, o se incorporan desde otras tradiciones, forman en el Siglo de Oro, como afirma Redondo, una eclosión literaria sin precedentes; todo aquello que implicaba una narrativa y que se volvía material para crear, para “entretener” y para reflexionar, en “el *Persiles* evidencia de manera privilegiada un juego sutil con los referentes originados por ámbitos culturales muy diversos para crear una obra novadora”.³ En esta tradición literaria, los prosistas de ficción áureos gozaron de libertad suficiente, pues el género no contemplado por el Filósofo, se va abriendo paso libre de preceptivas, creándose a sí mismo en el camino. Si a la épica le correspondía cantar las hazañas de un héroe para recordar y afirmar valores individuales o colectivos, a la lírica cantar sentimientos y al género dramático representar los valores más elevados de una comunidad o ridiculizar los comportamientos poco virtuosos, ¿qué materias le correspondía desarrollar al espacio de la prosa de ficción? Existe una tendencia que afirma que “todo es narrable”, sin embargo, ¿cuáles son las unidades mínimas que pueden englobar ese “todo” tan difuso? ¿Cuáles son estas materias? Entendiendo materia como “idea, hecho o cosa sobre los que se habla, se escribe o se piensa” (*DRAE*); ¿cuál es la unidad mínima expresable?

Grandes temas, que pueden considerarse ‘materias narrables’, se desarrollan en los siglos XVI y XVII españoles, con diferentes tratamientos, según el género que los incorpora: el viaje, la aventura, el amor, la autobiografía ficcional, el mundo musulmán y morisco (con sus idealizaciones y nostalgias) y los trabajos. El viaje, si es propuesto sin punto de llegada fijo será del caballero, si tiene la intención en una meta será del peregrino, si es la huída de una realidad terrible a otra será del pícaro y el viaje estará ausente del mundo del pastor ofreciéndose en cambio para otros personajes que lleguen a su espacio. La aventura es lo narrable del caballero, los trabajos del peregrino bizantino, las desdichas autoexpresadas del pícaro, el honor de los hombres de la

³ A. Redondo, “El *Persiles*, ‘libro de entretenimiento’”, p. 74.

frontera, los amores trágicos del cortesano sentimental, los amores platónicos del poeta pastor, el desamor del pícaro, el amor es el motor del nuevo peregrino. Así, la prosa del Siglo de Oro se concentra en narrar viajes, aventuras, sucesos amorosos, ideales, nostalgias y trabajos. Esta narrativa se va especializando por géneros⁴ y en el narrador que es Cervantes convergen para crear “la novela” a principios del siglo xvii. Sobre esta manera de entender y estudiar los géneros narrativos en prosa áureos, a partir de la materia narrable que privilegian, analizo el tratamiento cervantino y cómo llegan a su última novela.

NARRADOR DE VIAJES

Fuime con él, así por curiosidad como por vender algo que ya tenía de caudal; en el cual viaje vi cosas dignas de admiración y espanto, y otras de risa y contento, noté costumbres, advertí en ceremonias no vistas y de ninguna otra gente usadas.

Persiles, I, 8, p. 192.

Las ideas de viaje y de camino son ideas genuinamente antropológicas, como afirma Gustavo Bueno. El hombre, en la medida en que viaja por caminos o vías, recibe la denominación de *homo viator* (así como, en la medida en que ríe, de *homo ridens*, en la que habla, de

⁴ Como afirma Brandenberger, “el contacto y la mezcla, el engarce, la combinación y sucesión de los diferentes géneros narrativos en el siglo xvi español, las influencias mutuas entre textos y tradiciones, el desarrollo de las diversas innovaciones genéricas, los mecanismos de la desaparición de otros, son un campo amplio, arduo y en gran parte todavía apenas labrado por la investigación”, Tobias Brandenberger, “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva”, *Revista de Literatura Medieval*, XV:1 (2003), p. 55. El autor afirma también que “el contacto entre los diferentes géneros se presenta, visto de cerca, como tema sumamente interesante, que no sólo a la historia literaria de determinada época, sino también a la teoría de la literatura y a [la] literatura comparada puede aportar mucho”, *idem*.

homo loquens, y en la que construye con sus manos, de *homo faber*).⁵ El *homo viator*, además de moverse, deposita en el viaje y el camino infinitos significados que se transforman, entre otras cosas, en metáfora y en literatura.

El viaje ha estado presente desde el origen de la narrativa, los mitos fundacionales dan cuenta de algún viaje: guiados por Moisés, los judíos recorren el desierto desde Egipto hasta la Tierra prometida, Eneas sale de Troya y funda Roma; pueden ser alegóricos, como el Dante por el Más Allá,⁶ o reales, como el de Colón por el “Plus Ultra” atlántico.

El viaje es una de las materias narrables más ricas, debido a la variedad de circunstancias por las que se emprende, los medios que se utilizan y porque, en la literatura, da forma a distintos géneros. El viaje en sí mismo puede ser extraordinario, sobrenatural o mítico, y puede llevarse a cabo a través de medios naturales o extranaturales.⁷ De hecho, podemos decir, con López de Mariscal que “el viaje es el eje estructurador del relato occidental”,⁸ pues en el movimiento por

⁵ “*Homo viator*. El viaje y el camino”, prólogo a Pedro Pisa, *Caminos Reales de Asturias*, Pentalfa, Oviedo, 2000, p. 15.

⁶ El viaje de Dante, como el de otros viajeros, no es un fin en sí mismo, ni se agota en el relato de contar su periplo. Dante no escribió un libro de viajes, pero, podemos encontrar en la *Comedia* algunos de los rasgos que configuran el género de los libros de viajes, modificados y trascendidos, Joaquín Rubio Tovar, “El viaje de Dante por los cielos”, en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, p. 78.

⁷ Véase Antonia Martínez Pérez, “Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de Cleomádés a don Quijote)”, en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, p. 48.

⁸ Blanca López de Mariscal, *Relatos y relaciones de Viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI. Un acercamiento a la identificación del género*, Polifemo-Tecnológico de Monterrey, Madrid, 2004, p. 32. Michel Butor afirma: “Toute fiction s’inscrit donc en notre espace comme voyage, et l’on peut dire à cet égard que c’est là le thème fondamental de la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n’est pas capable d’exprimer méthaphoriquement cette distance

un espacio y al romperse la monotonía de lo cotidiano se genera algo que contar. El viaje se ha narrado en la literatura cumpliendo la función de un motivo, es decir, como pretexto narrativo que contribuye a desarrollar la trama y, por lo tanto, su tratamiento se va modificando según las necesidades de cada género: es distinto el viaje que emprende un caballero andante al de un pícaro o un peregrino. El viaje del protagonista propicia además el encuentro con otros personajes, lugares y situaciones, lo que contribuye a que se organice la materia narrativa en episodios.

Pero, el viaje también puede narrarse como fin en sí mismo, cuando se describe autobiográficamente un recorrido y el texto se limita al periodo de su duración, cuya narración se articula, como afirma Guzmán, “siguiendo las pautas de cronología e itinerario que el trayecto determina”;⁹ en este caso se puede considerar un género, el de la narrativa o relato de viajes. Esta narrativa tiene un discurso; el discurso del viaje, como lo conceptualiza Matzat, designa “las prácticas discursivas que se refieren al viaje como objeto, independientemente de que se trate de textos ficcionales o no”;¹⁰ concepto en que incluye las relaciones y representaciones de viajes de cualquier tipo, sean estas descripciones de viajes reales a lugares reales, viajes inventados a lugares reales o viajes inventados a lugares inventados.

Antes de abordar el viaje en la prosa de ficción como motivo en los géneros literarios renacentistas, veamos las características de la narrativa de viajes o del discurso del viaje y su desarrollo desde la Edad Media, pues lo que me interesa reflexionar es cómo la ficción

entre le lieu de la lecture et celui du récit”, “L’espace du roman”, *Les Nouvelles Littéraires*, 1753, p. 967, *apud* Matzat, *op. cit.*, p. 85.

⁹ Federico Guzmán Rubio, “Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo”, *Revista de Literatura*, LXXIII: 145 (enero-junio 2011), p. 115.

¹⁰ Matzat, *op. cit.*, p. 83. El autor afirma que sigue este concepto de Friedrich Wolfzettel en su libro *Le discours du voyageur* (1996).

retoma características formales de este género, que se fue constituyendo y que creó unos códigos particulares. La narrativa de viajes podría definirse, como lo hace J. N. Rodríguez, como el conjunto de textos:

escritos en prosa por un sujeto que, en primera persona, describe su viaje por un espacio desconocido consignando lo visto en descripciones de clima, el paisaje, la flora, la fauna, las costumbres de los habitantes de los lugares que visita, etcétera, aunque haya narraciones en tercera persona, de lugares ya conocidos.¹¹

La primera característica de este grupo de textos es, entonces, la presencia de un yo narrador que se identifica con el viajero, que es autor y protagonista, quien, a su regreso, pone por escrito su travesía. Como personaje aporta la verosimilitud del testigo y como narrador es quien transmite información que relaciona con lo que el lector sabe; de modo que, como narrador, en el presente de la escritura y ante el pasado del viaje, elige el material, se distancia de los hechos, los valora y los comenta;¹² así como describe, y este es su atractivo, lo nunca visto; como afirma Rutilio: “en el cual viaje vi cosas dignas de admiración y espanto, y otras de risa y contento, noté costumbres, advertí en ceremonias no vistas y de ninguna otra gente usadas” (*Persiles*, I, 8, p. 192). El relato del viaje es, pues, reescritura, reformulación de una experiencia individual que trasciende la esfera de lo privado y se integra en lo público.¹³

¹¹ Jimena N. Rodríguez, *Conexiones trasatlánticas. Viajes medievales y crónicas de la conquista de América*, El Colegio de México, México, 2010, p. 25.

¹² *Ibidem*, p. 43, “La credibilidad del personaje, que ‘todo lo vio y vivió’, se completa con la perspectiva del narrador y ambos construyen la narración del viaje de la siguiente manera: el narrador cuenta la historia que vivió, tiempo atrás, el personaje o viajero y el resultado es una narración que muestra dos tiempos. Un presente de la escritura, que se ofrece como una recuperación de la experiencia, y un pasado del viaje”, *idem*.

¹³ Véase Cristina González de Uriarte, “El viaje y su narración. Sobre actitudes e implicaciones del viajero-escritor”, en Francisco Lafarga, Pedro S. Méndez y Alfonso Saura (eds.), *Literatura de viajes y traducción*, Comares, Granada, 2007, p. 201.

En cuanto a su estructura, como afirma J. N. Rodríguez, el relato se organiza a través del trazado y recorrido de un itinerario que ocupa la totalidad del relato. El itinerario puede dividirse en cuatro secuencias narrativas: la partida, la travesía, el encuentro y el retorno;¹⁴ o, como propone Ottmar Ette, estas categorías o “lugares del relato de viaje” son: la despedida, el punto álgido, la llegada y el regreso.¹⁵ La partida se codifica mediante la despedida de lo propio, el objetivo o el servicio que está prestando el viajero y el punto de vista de éste, ya sea como soldado, cronista, expedicionario, peregrino, etcétera. G. de Uriarte añade que la despedida puede desarrollarse en dos tiempos, uno que pertenece a la esfera de lo privado, donde con tristeza el viajero se despide de su familia, y otro social, institucionalizado, que puede tener lugar en tierra o a bordo.¹⁶ La travesía, sigue J. N. Rodríguez, es la reconstrucción textual del viaje en su conjunto, que se manifiesta en la articulación de tres elementos: un sujeto de la narración preciso (el viajero), unas coordenadas espacio-temporales y verbos de movimiento. En cualquier punto del itinerario se puede producir el encuentro, el contacto con lo nuevo y desconocido, lo que vale la pena describir o comentar.¹⁷ Finalmente, se narra el retorno, que representa la finalización del ciclo y el logro que significa volver habiendo superado los obstáculos. A pesar de que el viajero al regresar se ha transformado por la experiencia, como afirma G. de Uriarte, su narración carece ya de interés y suele condensarse en unas breves líneas que pueden incluir referencias a la duración total de la campaña o a los proyectos de futuro.¹⁸

Una vez observadas las características generales de la narrativa de viajes, pasemos a su evolución. Si bien las necesidades náuticas provo-

¹⁴ J. Rodríguez, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵ Ottmar Ette, *Literatura de viaje: de Humbolt a Baudrillard*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 37-51, *apud* J. Rodríguez, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶ González de Uriarte, *art. cit.*, p. 208.

¹⁷ J. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁸ G. de Uriarte, *art. cit.*, p. 210.

caron que se escribieran documentos llamados periplos (περιπλους) ‘navegación alrededor’, *navegatio* en su equivalente latino, ‘derrotero’ en español, que eran documentos que contenían las observaciones necesarias y prácticas para los navegantes (distancia entre puntos, descripción de costas, vientos, corrientes, bancos de arena, puertos, etcétera),¹⁹ la narrativa que acompaña un viaje y su tratamiento como género, al que los griegos llamaron periégesis (περιηγησις), tiene su origen en la obra *Ges periodos* de Hecateo de Mileto (550 a.C.-476 a.C.), pues éste no se limita a la documentación de distancias y geografías, sino que recorre un itinerario en el que da cuenta de historia, costumbres y mitos de pueblos e individuos mediante la descripción. De modo que, el espacio es transformado mediante la interpretación del viajero que lo observa y lo transmite, así como de la intención de su viaje.

El género puede subdividirse, entonces, según la clase de viajero; Jean Richard lo subdivide en siete subtipos: peregrino, cruzado, embajador, explorador, mercader, misionero y aventurero.²⁰

Las peregrinaciones sin duda contribuyeron al desarrollo de la narrativa de viajes. San Brandan, como decíamos, fue el protagonista de uno de los relatos medievales de viajes más famosos, quien en 516 parte con otros monjes en búsqueda del Paraíso Terrenal, y cuya historia se redacta entre los siglos x y xi bajo el título *Navigatio Sancti Brandani*. Las peregrinaciones medievales a los lugares sagrados fomentan la producción de guías llamadas “itinerarios” que forman

¹⁹ Actualmente, sin embargo, la palabra ‘periplo’ se utiliza en español como “viaje o recorrido, por lo común con regreso al punto de partida” y, aunque se reconoce que es una “obra antigua en que se cuenta o refiere un viaje de circunnavegación”, tiene la acepción también de “recorrido o trayectoria espiritual de una persona” (*DRAE*).

²⁰ “(Guides de pèlerinages, les récit de pèlerinages, les récit de croisades et d’expéditions lointaines, les relations des ambassadeurs et des missionnaires, les explorateurs et les aventuriers, les guides des marchands, les voyageurs imaginaires)”, Jean Richard, *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Imprimerie Orientaliste, Turnhout, 1981, pp. 15-39, *apud* J. Rodríguez, *op. cit.*, p. 28.

un corpus conocido como *Itineraria*;²¹ además, los peregrinos a su regreso hablaban de su viaje, de los riesgos que habían corrido y de las fatigas que habían soportado; se jactaban de pertenecer a una cofradía que en cada ciudad reunía a los que habían ido a Compostela, a Roma o a Jerusalén; tales sociedades no se contentaban con evocar sus recuerdos, también hacían redactar y difundían relatos y ‘guías’; éstas hacían hincapié en las dificultades de la ruta y los peligros que pesaban sobre los peregrinos a causa de las poblaciones hostiles o las bandas de saqueadores.²² En España, la guía de peregrinos más antigua que se conoce es *La Fazienda de Ultramar* (el texto que se conserva es del siglo XIII); según indica Alan Deyermond, en esta guía para peregrinos que se dirigen a Tierra Santa se combinan descripciones geográficas, traducciones parciales de relatos históricos del *Antiguo Testamento* y material procedente de la antigüedad clásica, que coloca al peregrino frente al horizonte histórico del lugar que se encuentra visitando.²³

El discurso del viaje se transforma cuando en las descripciones de los peregrinajes se toma cada vez más espacio para representar lo exótico debido al nuevo interés que despiertan las maravillas de los países extranjeros, convirtiéndose así más que en una obra edificante en una de entretenimiento.²⁴ Lo que lleva incluso a escribir obras sin haber viajado; así, un fraile franciscano compone entre 1350 y 1360 el ambicioso *Libro del conocimiento de todos los reinos e tierras e señoríos que son por el mundo*.²⁵

²¹ Según J. Rodríguez se trata de textos de origen romano que narran una peregrinación y contienen información para emprender una, y el más antiguo que se conoce es el *Itinerarium burdigalense*, en el cual se narra un viaje de Burdeos a Jerusalén en el año 333, *ibidem*. p. 59.

²² Heers, *op. cit.*, pp. 24-25.

²³ Alan Deyermond, *op. cit.*, pp. 147-148.

²⁴ Matzat, *op. cit.*, p. 86.

²⁵ “En parte de los viajes africanos, y en otros más lejanos, no produce ninguna convicción, hay crasos errores, y casi todo lo que nos cuenta acerca de Asia parece derivar de los libros de aventuras de Alejandro. La mayor parte de este libro la constituye un simple catálogo y el valor literario es escaso. A pesar de ser poco fidedigno, el libro siguió

Conforme el mundo medieval se amplía, nos dice Matzat, surgen otras necesidades, como las diplomáticas y de comercio, sobre todo en regiones de Oriente muy alejadas de los destinos de las cruzadas y los peregrinajes;²⁶ algunos embajadores y exploradores también relatan sus viajes. Los dos libros de viajes más importantes en Europa durante este periodo son el de Marco Polo y el de Jean de Mandeville. *Los viajes de Marco Polo*, relato del primer viaje de los Polo (padre y tío de Marco, 1261-1269) y del segundo viaje (ya con Marco, 1271-1295), se difundieron por escrito a principios del siglo xiv, y existen más de cien manuscritos y un sinfín de traducciones. Se conoce la traducción al aragonés de Juan Fernández de Heredia (1337?) y la castellana de Rodrigo Fernández de Santaella a principios del siglo xvi (1503), editada en Sevilla y reeditada en 1520. El *Libro de las maravillas* de Mandeville se publica en español en Valencia en 1521, con tres ediciones hasta 1540 y en Alcalá en 1547.

De la edición de la obra española del *Libro del Infante don Pedro de Portugal* (Sevilla, ca. 1515), que narra la relación de un viaje por el año 1420, se conocen 112 ediciones, todas en pliego suelto, hasta 1602. En España, como vemos, en los primeros años del siglo xvi, estos libros fueron de gran atractivo debido a los sucesos que se estaban produciendo. En el prólogo del libro de Marco Polo se aclara explícitamente que es “un aviso para aquellos que ahora van para las dichas Indias”; y como afirma Matzat, “es evidente que los receptores no los tomaron solamente como guías o enciclopedias de conocimientos sobre aquellos mundos exóticos sino también como modelos literarios”.²⁷

También contamos con un gran testimonio de libros de viajes motivados por actos diplomáticos: *La embajada de Tamerlán*. En

siendo influyente durante muchos años, y su descripción de la costa occidental africana despistó a varios exploradores del siglo xv”, Deyermond, *op. cit.*, p. 276.

²⁶ Véase Matzat, *op. cit.*, p. 86.

²⁷ *Ibidem*, p. 83.

1403, Enrique III envía una embajada al emperador mogol Tamerlán el Grande para establecer alianzas en oriente ante la amenaza que representaban los turcos.²⁸ La misión, según apunta Pérez Priego, estaba integrada por fray Alonso Páez de Santamaría (teólogo dominico), Gómez de Salazar (de la guardia del rey) y Ruy González de Clavijo (del séquito real) y seguramente autor del libro. Se encuentra redactado en tercera persona, como una crónica oficial, y da cuenta de todos los lugares y tierras que durante tres años recorrieron los embajadores y su regreso.²⁹ Argote de Molina lo edita en 1582.

Otra de las modalidades de viajero es la de quien realiza un recorrido por propio deseo; este es el caso del español Pero Tafur, quien viaja por Europa y el Mediterráneo entre 1436 y 1439, y, tiempo después, en 1453,³⁰ escribe las *Andanças e viajes de un hidalgo español*; comenta Deyermond que en la obra: “la imaginación suplente a la observación directa en algunos elementos. Al igual que Clavijo incorpora a su obra leyendas locales, pero lo hace generalmente con menos reservas de su parte”.³¹

Todas estas vertientes de viajeros y obras llegan al siglo XVI como formas textuales codificadas con un discurso reconocido, que seguirán

²⁸ “En el siglo XIII y en misiones análogas, Juan Plan Carpino y Guillermo de Rubruquis fueron enviados a explorar las tierras entonces ocupadas por los tártaros —Mongolia— y a entregarle al gran Kan, sucesor de Gengis Kan, los mensajes del papa Inocencio IV (en el caso de Plan Carpino) y del rey de Fracia (en el caso de Rubruquis). Producto de sus viajes escribieron detallados relatos que fueron difundidos en distintos círculos y sirvieron de guías para otros viajeros, entre ellos Maffeo y Nicolo Polo”, Michel Mollat, *Los exploradores del siglo XIII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*, GCE, México, 1990, p. 19.

²⁹ Pérez Priego, *op. cit.*, pp. 197-198. “Se describen con gran precisión lugares y ciudades, y en el que proporciona cierta intriga el encuentro con Tamerlán, que es continuamente anunciado, rodeado de fascinación y misterio, pero que apenas se producirá sino de una manera muy fugaz y sin respuesta para el rey de España, con lo que la búsqueda resulta un tanto decepcionante y la maravilla termina desvaneciéndose”, *ibidem*, p. 198.

³⁰ Se ha conservado a través de un manuscrito del siglo XVIII, quizá de fines del XVII, copia de un original de hacia mediados del XVI, Matzat, *op. cit.*, p. 82.

³¹ Deyermond, *op. cit.*, p. 277.

su rumbo para narrar América en forma de crónicas como hemos visto. Incluso el Septentrión tendrá su narración; espacio que, para los españoles, llega a resultar mucho más lejano y exótico que las Indias. Así, la *Historia de Gentibus Septentrionalibus* (Roma, 1555), aunque no es un relato de viajes, sí es el testimonio que el eclesiástico, escritor y cartógrafo sueco, Olaus Magno (1490-1557), canónigo en Upsala y Linköping, escribe cuando se encuentra en el exilio en Roma tras el éxito de la Reforma en Suecia.³²

La narrativa de viajes, como señala Martínez Pérez, ha mezclado siempre la realidad y la fantasía, desde la Antigüedad hasta nuestros días; el viaje, como exploración de espacios nuevos, se mueve entre la realidad y el mito, entre lo visto y lo imaginado; ofrece una entrada a lo desconocido que puede satisfacer la imaginación del relato de viajes en la expectativa de horizontes exóticos y la imaginación de la obra literaria.³³

Ahora bien, en la narrativa de ficción, el viaje funciona como motivo con características particulares según el género: andantes, no viajeros, en la novela de caballerías, pícaros que se mueven buscando mejorar de vida o huyen de sus crímenes, peregrinos motivados por el amor y la búsqueda del ser amado en las novelas bizantinas; pero, la prosa de ficción utiliza estrategias de la narrativa de viajes, no sólo como eje estructurador, sino, en las descripciones de viajes que forman parte de la novela como relatos intercalados, que explican quiénes son y de dónde vienen aquellos que se cruzan en el camino con los protagonistas. Veamos qué tratamiento da Cervantes a la materia

³² Como hace notar Carlos Romero Muñoz, además de esta obra como fuente en lo que se refiere al septentrión se encuentran la *Opera breve*, con el comentario a su famosa carta del Norte europeo, parte de la colección de las *Navigazioni e viaggi* publicada por Giovanni Battista Ramusio, más crónicas españolas relativas a la conquista y la colonización de América: los *Diarios* de Colón, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía, la *Anglica historia* y *El libro de los inventores de las cosas* de Polidoro Virgilio, etc., ed. cit.

³³ Martínez Pérez, art. cit., pp. 47-48.

narrativa del viaje, tanto en el viaje tras la aventura en el *Quijote*, como en el viaje como peregrinación que el viajero Cervantes narra en el *Viaje del Parnaso*, para, finalmente, analizar la elaboración que de esta materia realiza en el *Persiles*.

Los viajeros cervantinos tras aventuras

Aquí yace el caballero
bien molido y malandante
a quien llevó Rocinante
por uno y otro sendero.
Quijote, I, *Epitafio*, p. 595.

Cuando el motivo central de un género es la superación de pruebas inauditas, como ocurre en las novelas de caballerías, es necesario que el protagonista esté en continuo movimiento para poder encontrarlas. El viaje, entonces, tiene características particulares. El “andante”, aunque necesita desplazarse, no emprende un viaje para llegar a una latitud específica, sino para encontrar en el camino la posibilidad de la aventura donde muestre sus hazañas; por lo que, a diferencia de otros viajeros literarios, la búsqueda que conduce al héroe de los libros de caballerías los hace recorrer un itinerario sin un punto de llegada preestablecido. La meta a la que se dirige es la aventura misma y, una vez superada, se busca otra o la aventura encuentra al caballero; de modo que, puede dejar la rienda suelta de su caballo para que sea él quien guíe.

Como lo que importa es encontrar la aventura o que la aventura “llame” al caballero, el recorrido es intrascendente; lo que sobresale en la narración es que el caballero llegue a pasajes encantados, a castillos o fuentes gracias a eventos azarosos o sobrenaturales. Como ha estudiado Sales Dasí, la Fortuna o el caprichoso determinismo de magos y sabios encantadores provocan que las circunstancias del

viaje apenas interesen, de modo que el narrador omita todo aquel transcurso temporal en que no sucede nada.³⁴

Sin embargo, la fórmula novelesca de los libros de caballerías pide que en el comienzo se realice un viaje iniciático, y que el desarrollo se construya por múltiples secuencias narrativas, constituida cada una de ellas por un trayecto. Conforme el caballero va superando las pruebas y realizando hazañas, la descripción del escenario asume progresivamente una dimensión más hiperbólica, según el modelo del *Amadís*.³⁵ En el *Tirant lo Blanc*, por el contrario, afirma López Estrada, el factor “realista” conduce por situaciones identificables en la realidad geográfica de los viajes. Como los aventureros de la narrativa de viajes, Tirante “anduvo las leguas convenientes en cada caso, navegó en barcos que transportaban trigo y mercaderías, y siguió las rutas comerciales del mar y de la tierra”.³⁶ La narrativa de viajes influyó también en algunos de los textos, como los dos primeros libros del *Clarián de Landanís* (1518 y 1522), que sitúan la acción de su historia en la Europa del Norte y que toma muchos de sus topónimos del *Libro del conocimiento de todos los reinos, tierras y señoríos que son por el mundo*, justo de la narrativa de viajes menos considerada actualmente como narración de un viaje real. El dotar al texto de una geografía relativamente precisa, afirma Sales Dasí, denota el afán por ofrecer una imagen más coherente y próxima a la realidad.³⁷

Cervantes, en su ‘libro de caballerías’, da su propio tratamiento a la materia del viaje.³⁸ La narración marca desde el inicio una tensión

³⁴ Emilio José Sales Dasí, “Literatura de viajes y libros de caballerías: *La crónica de Adramón*”, en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, p. 385-386.

³⁵ *Ibidem*, p. 387.

³⁶ Francisco López Estrada, María Jesús Lacarra y Ricardo de la Fuente, *Orígenes de la prosa*, Júcar, Madrid, 1993, pp. 463 y 468.

³⁷ Sales Dasí, art. cit., p. 387.

³⁸ Presento la reelaboración de mi artículo “El caballero andante y su itinerario. Viaje y muerte de don Quijote”, *Acta Poética*, 37:1 (2016), pp. 57-76.

entre el deseo del protagonista por apegarse a la narrativa del viaje caballeresco y la del Narrador, empeñado en distanciarse, negándose a ser un cronista al modo de las novelas de caballerías que su personaje desea y pide.

Don Quijote cumple con los requisitos de los héroes de sus libros, al salir de su aldea: “prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras” (*Quijote*, I, 2, p. 46);³⁹ e imagina lo que su cronista dirá en este que debía ser el inicio de su historia, pues toda narración debe comenzar con el héroe puesto en el camino: “dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel’. Y era la verdad que por él caminaba” (I, 2, p. 47).

El Narrador, sin embargo, no inicia la narración con el héroe en movimiento, sino con la locura de un lector. De modo que en esta historia corre por un lado la forma de tratar el viaje que el protagonista quiere que ocurra y, por otro, la del Narrador. Desde esta perspectiva, veamos cómo Cervantes narra los viajes a través del análisis de tres aspectos: el contraste entre su caballero andante con los otros viajeros del *Quijote*, los espacios ‘literarios’ por los que camina el protagonista y la estructura de su viaje: sus tres salidas y sus tres retornos como ejes de la novela.

³⁹ A imitación de Amadís y Lisuarte. Dejar la rienda suelta para que el caballo decida el camino es el recurso preferido cuando el caballero está solo, triste por mal de amores o penitente; así Lisuarte: “Él se apartava quanto podía de los caminos, iba tan pensativo y tan desacordado que no iba sino donde el cavallo levar lo quería. [...] Ya que el sol salía subió a un camino que por una floresta iba y el cavallo comenzó a andar por él, que no iba sino por donde quería. Lisuarte iba tan metido en pensamiento que ni sabía si iba por camino, si fuera d’el, o si andava o si estava quedo. El cavallo, como sintió que no había sino lo que él quería, parose en medio del camino a roer de las hojas de los árboles”, Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, [Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525], ed. Emilio J. Sales Dasí, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002, LIII, p. 114.

Las tierras manchegas, aragonesas y catalanas en que transcurre la obra son una encrucijada de caminos, por ellos transitan viajeros que vienen de otros lugares de España, Europa, Argel o las Indias; estos viajeros, como observa Suárez, se ven obligados a detener su camino por culpa del andante caballero, y, tras la ‘aventura’, lo continúan.⁴⁰ Con ello, se articula la tradicional estructura caballerescas episódica; pero, son estos viajeros los que experimentan lo ‘nunca visto’, la admiración por la maravilla que representa don Quijote como ser extraordinario, invirtiéndose el tópico. Además, a través de estos encuentros, el narrador construye su relato.

El itinerario de los viajeros del *Quijote* sigue una gama de posibilidades: mercaderes que se dirigen de un sitio a otro, actores que representan su obra en varias ciudades, galeotes que son llevados a la costa para embarcarse, deudos que van a un entierro o a una boda, etcétera. Entre esos viajeros destacan dos por las circunstancias opuestas de sus viajes, ninguno de ellos, por cierto, entabla relación con don Quijote: el Cautivo y el morisco Ricote. El primero narra de manera autobiográfica, como en la narrativa de viajes, el modelo circular canónico de su itinerario: se despide de su familia y patria para profesar las armas, llega al lugar donde ejerce su profesión, objetivo del viaje, vive el momento álgido en el cautiverio, y regresa. Por otro lado, el morisco Ricote emprende un viaje involuntario, obligado por los decretos de expulsión de Felipe III en 1609, su partida es dolorosa porque es un viaje sin retorno debido a que se le niega la posibilidad del regreso. De este modo, si bien el protagonista necesariamente debe desplazarse para cumplir con su ser de caballero andante, la obra nos presenta una gran variedad de *homo viator* que convergen con él, ya sea en los caminos, ya en los altos del camino constituidos por ventas o albergues, ya en la soledad del campo.

⁴⁰ Marcelino Javier Suárez Ardura, “El viaje y la aventura en el *Quijote*”, *El Catoblepas*, 79 (septiembre 2008), p. 1.

Pero el significado del camino para don Quijote y los espacios por donde transita no son los de la realidad manchega.

Como no es el espacio geográfico lo que le interesa, sino la aventura, don Quijote no emprende estrictamente un viaje porque no proyecta ninguno; excepto por la intención de dirigirse a Barcelona (por negación del camino de Zaragoza) o al Toboso en la tercera salida para encomendarse a Dulcinea. No le basta, tampoco, como a los caballeros cortesanos, viajar por los mapas, esos que

sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies (*Quijote*, II, 6, p. 672).

Don Quijote se refiere a aquellos caballeros que, como consecuencia del desarrollo de la cartografía en el siglo XVI, utilizaban los mapas como objeto, movidos por curiosidad o deseo de conocer y que se conformaban con ellos para viajar sin salir de casa.⁴¹ Incluso, varios personajes de la obra de Erasmo aseguran que los viajes, si bien tienen algún deleite, entrañan numerosos peligros, de manera que “es preferible y más seguro rodear todo el mundo en una tabla de geografía”.⁴² Pero don Quijote, como observa Álvaro Alonso,

⁴¹ Álvaro Alonso, “Cervantes y los mapas: la cartografía como metáfora”, *Lectura y signo*, 1 (2006), p. 75. En los preliminares del primer atlas, *Theatrum Orbis Terrarum* (Abraham Ortelius, Países Bajos, 1570), se afirma que el lector podrá recorrer con él todas las regiones del mundo, visitar lejanas ciudades y conocer pueblos extraños, *idem*. También en la literatura se expresó el simbolismo de los mapas. Tasso señaló que el poeta épico debe escribir los escenarios “a guisa de geógrafo”, *ibidem*, p. 76.

⁴² Erasmo, *Colloquium senile*, *apud* Alonso, art. cit., p. 83. También en la Sátira III de Ariosto, en la que sueña una vida sin preocupaciones ni sobresaltos, aclara: “Esto me basta; el resto de la tierra / sin pagar hospedaje, lo iré viendo / (esté en guerra o en paz) con Tolomeo, / y el mar entero surcaré en los mapas, / sin hacer votos cuando el

no se conforma con los mapas, como tampoco se conforma con la lectura de los libros de caballerías, necesita llevarlos a la práctica.⁴³ La aventura lo espera en el camino. Si bien, en algunas ocasiones, toma con Sancho los caminos Reales, las verdaderas sendas de la caballería son angostas y estrechas (II, 32, p. 890), para descontento de Sancho: “y no andarme tras vuesa merced por caminos sin camino y por sendas y carreras que no las tienen” (II, 28, p. 864). Esta preferencia de don Quijote obedece, como observa Alvar, a que la ausencia de caminos asegura la aventura predestinada al héroe y sólo a él.⁴⁴

En los libros de caballerías, los espacios por los que transita el caballero están codificados, por lo que, cuando don Quijote quiere vivir como caballero de los libros que ha leído tiene presente lo que significan estos espacios. Así, en su andanza, don Quijote cabalga siempre sobre dos terrenos: el de los caminos, sendas y campos españoles, pero, sobre todo, el de los espacios literarios de los libros de caballerías, los espacios de la aventura. En este análisis tomo la significación de los espacios caballerescos que ofrece Carlos Alvar.⁴⁵

Dos espacios bien definidos son por los que se mueven los caballeros andantes: la corte (lugar de encuentro con el mundo conocido, sujeto a normas, ordenado, espacio del individuo social) y el bosque (espacio de lo ignoto, sin orden, silvestre y salvaje, espacio del caballero solitario). Desde la primera salida observamos esta configuración espacial bosque-corte en la imaginación de don Quijote; pues, tras transitar por el campo de Montiel sin que le ocurra nada, ve una venta, que en seguida le parece que es un castillo (I, 2, p. 48).

cielo anuncie / tormenta, y más seguro que un leño”, Ludovico Ariosto, *Sátiras*, apud Alonso, art. cit., p. 84.

⁴³ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁴ Carlos Alvar, “Del rey Arturo a Don Quijote: Paisaje y horizonte de expectativas en la tercera salida”, *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005), p. 13. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 7-27.

De modo que, cuando don Quijote cabalga por la geografía manchega, está transitando por la geografía caballeresca. Lo mismo ocurrirá en cada espacio por el que la ventura lo lleve. Si es una cueva (espacio ambiguo en que se mezclan lo ameno y lo sombrío, lo maravilloso y lo temible; lugar que se rige por una lógica propia, que en nada coincide con la del mundo exterior y que al entrar en ella se atraviesa la línea que separa el mundo de los vivos y el Más Allá, que puede concebirse como un paraíso o como un infierno; un lugar de abundancia en el que no faltan valientes caballeros de antaño y bellas damas con vida propia), don Quijote no puede tener una experiencia diferente de esta en su descenso a la Cueva de Montesinos; muy distinta a la que experimenta Sancho cuando en su regreso de Barataria cae en la sima, pues para el escudero este accidente geográfico no tiene posibilidades literarias. Para don Quijote el viaje a la cueva, y lo que en ella se encuentra, es tan posible como será en la Segunda parte el viaje vertical en sentido opuesto: el viaje a las esferas cabalgando en Clavileño.

El bosque (lugar de purificación o de perfeccionamiento antes de comenzar una etapa nueva de la vida es un lugar de aventuras imprevisibles. Refugio de los caballeros tras los fracasos amorosos o debido a las derrotas en los combates) lo experimenta don Quijote en Sierra Morena y ese es el espacio para hacer locuras amorosas por Dulcinea. En contraste, los valles (iluminados y sin peligro, son el espacio del juego, de los bailes, del entretenimiento y del descanso; donde duermen los caballeros sin preocupaciones, aunque el bosque haya quedado a escasa distancia. Marcan el curso de los ríos y, por lo tanto, constituyen el último lugar conocido antes del inicio de la aventura dudosa y temida que se encuentra al pasar la otra orilla o al entrar en el agua; en este sentido, el valle será un elemento familiar y acogedor, situado entre dos enemigos, el bosque y el río) son espacios donde don Quijote puede convivir con cabreros y ofrecer discursos. Pero, una barca en la orilla de un río (tenue hilo que separa el mundo real del imaginado Más Allá, que anuncian siempre una aventura

extraordinaria que se encuentra en la otra orilla) significa que está preparado para él un viaje extraordinario:

cuando algún caballero está puesto en algún trabajo que no puede ser librado dél sino por la mano de otro caballero, puesto que estén distantes el uno del otro dos o tres mil leguas, y aun más, o le arrebatan en una nube o le deparan un barco donde se entre, y en menos de un abrir y cerrar de ojos le llevan, o por los aires o por la mar, donde quieren y adonde es menester su ayuda. Así que, ¡oh Sancho!, este barco está puesto aquí para el mismo efecto, y esto es tan verdad como es ahora de día; y antes que este se pase, ata juntos al rucio y a Rocinante, y a la mano de Dios que nos guíe, que no dejaré de embarcarme si me lo pidiesen frailes descalzos (*Quijote*, II, 29, p. 868).

Muy interesante es lo que sucede en el prado (lugar adecuado para que sobrevengan venturas extraordinarias y encuentros públicos que permiten demostraciones de valor y habilidad en las que siempre destaca el caballero correspondiente), pues, además de su significado caballeresco, en el *Quijote* el prado se carga de características específicas según la tradición literaria a la que pertenece el episodio: si es una aventura caballeresca es el lugar propicio para que sobrevengan aventuras extraordinarias, como el encuentro y desafío con el Caballero del Bosque; si es una aventura pastoril, es, como la bucólica señala, un verde y apacible espacio que invita al descanso y al amor, como el de la fingida Arcadia.

El otro espacio acuático es el mar (espacio de paso, que funciona en la economía narrativa del género conectando ocasionalmente aventuras y personajes), que está presente en el *Quijote* en el Mediterráneo en Barcelona. Para don Quijote, como ha leído en sus libros, es el espacio donde el caballero al pisar una:

estéril y desierta playa del mar, las más veces proceloso y alterado, y hallando en ella y en su orilla un pequeño batel sin remos, vela, mástil

ni jarcia alguna, con intrépido corazón se arroje en él, entregándose a las implacables olas del mar profundo, que ya le suben al cielo y ya le bajan al abismo, y él, puesto el pecho a la incontrastable borrasca, cuando menos se cata, se halla tres mil y más leguas distante del lugar donde se embarcó, y, saltando en tierra remota y no conocida, le suceden cosas dignas de estar escritas, no en pergaminos, sino en bronces (*Quijote*, II, 1, pp. 633-634),

pero, Cervantes construye con este significado caballeresco de la playa y del mar el límite del lugar de paso de su protagonista, su punto final como caballero andante. Como afirma Alvar: “la playa barcelonesa se convierte en un espacio simbólico, pues en ella es derrotado y en cierta medida puede decirse que acaba el caballero don Quijote a orillas del mar, como si se tratara de un anuncio del viaje al Más Allá de los textos artúricos”.⁴⁶ A esta playa volveremos más adelante.

Esta es la geografía por la que cabalga don Quijote,⁴⁷ para quien ni distancias ni tiempo se miden ni transcurren de forma ordinaria, sino al modo de los caballeros andantes. Pero, a diferencia de las novelas de caballerías, en donde el viaje del héroe da lugar al encuentro con distintos personajes que pertenecen a la misma región literaria de la acción primera, la situación creada por Cervantes es más compleja. El universo en el que viven los personajes a quienes encuentra el héroe, como observa Baquero, no coinciden evidentemente con el de la ficción caballeresca que domina al protagonista.⁴⁸

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Se han sucedido mapas y empeños en convertir el *Quijote* en una exacta guía de viajes más que en un libro de aventuras. El itinerario de la tercera salida figura en la edición de la Real Academia (Ibarra, 1780) y fue establecido sobre el terreno por el capitán de ingenieros Joseph Hermosilla y delineado por don Tomás López, cartógrafo de S.M., Alvar, art. cit., p. 11. Existe hoy un recorrido ecoturístico oficial denominado “Ruta de don Quijote”, de 2,500 km, ruta distinguida en 2007 con el galardón de “Itinerario Cultural Europeo” otorgado por el Consejo de Europa.

⁴⁸ Ana L. Baquero Escudero. “El viaje, principio de cohesión para la narración de historias: el *Quijote* de 1605”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.),

Don Quijote cabalga, entonces, en la soledad de su imaginación, aunque procura compartirla con Sancho y en ocasiones lo logra. Este diálogo con Sancho constituye una parte importante de la narración. Si en los libros de caballerías se omiten todos aquellos lapsos en que no sucede nada extraordinario, así como los trayectos entre una y otra aventura, Cervantes logra que en esos espacios sí se construya algo extraordinario: la entrañable relación entre los protagonistas. Todos los demás personajes no pueden entender la travesía de la pareja, la cuestionan, se admiran e incluso la toman como pretexto para crear las burlas ducales o las trazas del cura.

Por otra parte, el *Quijote* coincide con la estructura de la narrativa de viajes en que la totalidad del itinerario puede ser dividido en cuatro secuencias narrativas: la partida o despedida, la travesía, el encuentro o punto álgido y el retorno. Desde esta perspectiva, el *Quijote* se organiza en tres partidas y tres regresos cada uno con sus intereses narrativos propios.

Comienzo por las partidas, que, como vimos, en la narrativa de viajes se acompañan de la despedida de la patria. Significativamente, don Quijote, nunca se despide. En la primera salida (que corresponde con el viaje iniciático en el que consigue ser armado caballero) don Quijote sale furtivamente, de noche, con el recién bautizado Rocinante, y, como hemos visto, con la esperanza puesta en lo que le deparará la fortuna. La segunda salida también será sin despedida y en la oscuridad como una huida, quince días después de su primer retorno, pero, en esta ocasión, tras persuasiones y promesas, sale acompañado de Sancho. Proveídos con alforjas y dineros, pero:

sin despedirse Panza de sus hijos y mujer, ni don Quijote de su ama y sobrina, una noche se salieron del lugar sin que persona los viese; en

la cual caminaron tanto, que al amanecer se tuvieron por seguros de que no los hallarían, aunque los buscasen (*Quijote*, I, 7, pp. 92-93).

La tercera salida es más compleja y se pospone hasta el capítulo octavo de la Segunda parte; en esta ocasión amo y escudero cuentan con la complicidad de Sansón Carrasco, quien ha tramado una estrategia para hacerle volver lo más pronto posible y de manera voluntaria. Tres días les llevan los preparativos y vuelven a salir de noche, sin ser vistos, sólo acompañados del bachiller hasta los límites del pueblo (ser acompañado por un cortejo correspondería a un caballero que parte a la aventura). Lo que importa es que ya están de nuevo en el camino, sin lo cual el caballero pierde su sentido último; tal es así que Cide Hamete no puede más que exclamar:

“¡Bendito sea el poderoso Alá!”, dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo. “¡Bendito sea Alá!”, repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero; persuádeles que se les olviden las pasadas caballerías del ingenioso hidalgo y pongan los ojos en las que están por venir, que desde agora en el camino del Toboso comienzan, como las otras comenzaron en los campos de Montiel (*Quijote*, II, 8, p. 689).

Estas tres partidas están marcadas por el deseo de don Quijote de estar en movimiento, de encontrar aventuras, de probarse como caballero, realizar hazañas y trascender en la fama; en ninguna de las tres tiene importancia lo que deja atrás, su mirada está en el camino sin importar cuál sea éste o a dónde conduzca. Los campos de Montiel o “la gran ciudad del Toboso” son sólo parte de este punto de partida, el límite entre su aldea de hidalgo y el camino del caballero andante.

La segunda secuencia que estructura la narrativa de viajes es la travesía; en el *Quijote* ni la Fortuna ni los encantadores llevan a los protagonistas volando de una aventura a otra, y, a diferencia de la poca importancia que en los libros de caballerías tiene la travesía, los protagonistas caminan o cabalgan y, cuando no sucede un encuentro, caballero y escudero dialogan.

Tres puntos álgidos o encuentros determinan los retornos de don Quijote; el primero con los mercaderes que deben creer sin haber visto y, por lo tanto, jurar que no hay mayor belleza que la de la sin par Dulcinea; el caballero acaba mal herido y un vecino lo encuentra y lo lleva a la aldea; pero tras esta derrota y la obligación del regreso se refugia en la imaginación del romancero y de la novela morisca, que le dan la esperanza de volver a resurgir, como lo hacen los caballeros que evoca. El segundo punto álgido obedece al encuentro con sabios encantadores que quieren oscurecer sus hazañas encantándolo y enjaulándolo; el tercero y definitivo, con el Caballero de la Blanca Luna quien, por culpa de Rocinante, lo vence en la playa de Barcelona. Los últimos dos encuentros pertenecen al mundo de la imaginación caballeresca que traman el cura, el barbero y la compañía de la venta de Juan Palomeque en la primera; el cura, el barbero y Sansón, en la última. Los tres puntos álgidos se corresponden con el caballero vencido y son los que provocan los tres regresos. El vencimiento en Barcelona, el definitivo, no sólo lo hiere físicamente, sino en su esencia de caballero andante y marca su muerte simbólica, pues es la condición que exige el vencedor: que deje las armas y se abstenga de buscar aventuras, que se quede en su casa recogido por un año (II, 64, p. 1158).

En el primer regreso, el vecino lo monta sobre su jumento y espera entrar de noche a la aldea para que no vean al “molido hidalgo tan mal caballero” (I, 5, p. 74), lo conduce a su casa, donde cura, barbero, ama y sobrina lo reciben, lo abrazan, lo llevan a la cama, le revisan las heridas, le hacen preguntas, pero don Quijote no responde y solo pide de comer y que le dejen dormir. Este primer regreso

provoca que, mientras duerme, se realice el escrutinio y la quema de su biblioteca. El segundo regreso marca el final de la Primera parte; esta vez ni el cura ni el barbero tienen la sensibilidad del labrador vecino y entran en la aldea al mediodía de un domingo, por lo que todos ven al caballero enjaulado (I, 52, pp. 588-589). A pesar de este desafortunado regreso, Sancho tiene la esperanza puesta en una nueva salida:

que siendo Dios servido de que otra vez salgamos en viaje a buscar aventuras, vos me veréis presto conde, o gobernador de una ínsula, y no de las de por ahí, sino la mejor que pueda hallarse (*Quijote*, I, 52, pp. 589-590).

Don Quijote es llevado a su casa y de nuevo es conducido directamente al lecho donde duerme. Así da fin a la Primera parte, pues el autor de la historia no tiene noticias de su tercer viaje, o como insiste el Narrador en nombrarlo: tercera salida (consciente de que son ‘salidas’ no ‘viajes’)⁴⁹ y sin ella no hay qué contar:

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticias de ellas, a lo menos por escrituras auténticas: solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento (*Quijote*, I, 52, p. 591),

⁴⁹ “En el *Quijote* no aparece la palabra ‘viajero’ ni para referirse a don Quijote ni para señalar a cualquier otro de los muchos viajeros que transitan la configuración espacial del mismo. El término ‘viaje’ está presente tan sólo 41 veces, en contraste, el término ‘camino’ que aparece 247. Don Quijote y Sancho no emprenden ningún viaje porque no proyectan ningún viaje. Los caminos que recorren son los inscritos en la configuración territorial a partir de los viajes y de los caminos de los otros personajes”, Suárez Ardura, art. cit., p. 5.

así, nos deja en espera de la narración de lo que resta de la historia del caballero, prometiendo segunda parte, porque promete nueva salida.

Finalmente, llegamos al tercer regreso. Si en la Segunda parte debemos esperar ocho capítulos para la salida, el regreso se desarrollará a lo largo de otros ocho. Derrotado en el capítulo 64, emprende el camino hacia la aldea en el 65 y la llegada se describe en los capítulos 72 y 73. Don Quijote sabe que este regreso es definitivo, así al salir de Barcelona vuelve al sitio donde había caído y dice: “[...] aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse” (II, 66, p. 1167).

Si bien los tres regresos de don Quijote son involuntarios, los dos primeros suceden por iniciativa y mano de otros, sobre un jumento o enjaulado, sin embargo, el tercero y último retorno implica que acepta la derrota, pues, como caballero, obedece puntualmente los códigos caballerescos, por lo que este regreso se carga de una emotividad distinta, ya que requiere su propio movimiento. El caballero, al que se le niega la posibilidad de serlo, va perdiendo poco a poco las esperanzas de encontrarse con Dulcinea y con ello del sentido de su vida, de ponerse en el camino tras su búsqueda. La llegada a la aldea se va desarrollando por etapas: primero la ven desde la cuesta, lo que provoca que Sancho, como otros viajeros, experimente la emoción del regreso; hincado de rodillas dijo:

—Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede. Dineros llevo, porque si buenos azotes me daban, bien caballero me iba.

—Déjate desas sandeces —dijo don Quijote—, y vamos con pie derecho a entrar en nuestro lugar, donde daremos vado a nuestras imaginaciones, y traza que en la pastoral vida pensamos ejercitar.

Con esto, bajaron la cuesta y se fueron a su pueblo (*Quijote*, II, 72, p. 1209).

Rodeados de ‘mochachos’ y acompañados del cura y del bachiller entran en el pueblo y van a casa de don Quijote, donde hallan a la puerta al ama y sobrina, a quien ya habían llegado las nuevas de su venida. Teresa viene también a recibir a Sancho. Don Quijote, a diferencia de los dos regresos anteriores, no va directo al lecho, pues necesita comunicar las nuevas de su condición a sus amigos, así como su intención de vivir, el año que se le exige abstenerse de la caballería, como personaje del género pastoril donde pueda seguir imaginando a Dulcinea. Ama y sobrina, quienes también están en desacuerdo con su nueva vida de pastor, lo llevan a la cama y le dan de comer. Vuelve a dormir, pero de este sueño regresa a la vigilia distinto, pues despierta aborreciendo los libros de caballerías. Así llegamos al último capítulo: “De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte”. Sancho le insiste que no se deje morir proponiéndole otra salida, cuyo viaje implica sólo llegar a las cercanías y quedarse ahí, en el espacio de la vida pastoril, donde los encuentros con otros personajes suceden por la llegada de éstos al ambiente bucólico del que los pastores no se apartan:

Mire no sea perezoso, sino levántese desesa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana (*Quijote*, II, 74, pp. 1219-1220).

Pero los consejos y los consuelos de Sancho no son suficientes; con la derrota en la playa de Barcelona don Quijote pierde su calidad de héroe que lucha por la justicia y por la reinscripción de los valores perdidos. Nuestro andante, para cerrar la aventura, debe cerrar el

viaje, con el regreso que lo conduce al lecho de muerte. El retorno nos lleva a la despedida, pues como había afirmado: “caballero soy y caballero he de morir” (II, 32, p. 890), aunque, como comenta el escribano: ningún caballero literario tiene una muerte en su lecho, tan sosegada y cristiana como la tuvo don Quijote (II, 74, p. 1221).

El Narrador termina la historia asegurándose de que nadie más proyecte un nuevo viaje, una nueva salida de don Quijote:

a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva (*Quijote*, II, 74, p. 1223).

Muerte y regreso se unen, el viaje de don Quijote por la geografía caballeresca llega a su fin, pues en la playa de Barcelona muere como caballero andante y en su lecho del lugar de la Mancha ya no puede tener un sueño reparador; sin ilusión de viaje-salida que lo ponga de nuevo en el camino, y por designio de la pluma de Cide Hamete, su viaje termina en una fosa del lugar de la Mancha del que había partido.

Cervantes, narrador de viajes en el mundo caballeresco que parodia, demuestra la capacidad de independencia del deseo del protagonista en relación a su autor-cronista, las múltiples opciones que se ciernen al narrar viajes y viajeros que se conectan, se superponen o cambian de dirección, según el resultado del encuentro con su “andante”; así como muestra la facilidad de utilizar y transformar las estrategias narrativas de los géneros literarios de que se nutre para sus fines compositivos, y que, cuatrocientos años después, sigamos imaginando a don Quijote en el camino. La riqueza del viaje del manchego radica en el encuentro con el otro, con quien dialoga, imagina, disiente, discute, conoce y crea vínculos, es decir, el viaje

íntimo que el Narrador ofrece, donde la distancia entre una aventura y otra resulta en la cercanía entre los aventureros andantes.

El relato del viaje de Cervantes al Parnaso

Mas como de un error otro se empieça,
 creyendo a mi deseo, di al camino
 los pies, porque di al viento la cabeza.
Viaje del Parnaso I, vv. 55-57.

En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes apuntala su crítica y revisión de la poesía y los poetas contemporáneos por medio de la alegoría de un viaje. A través del recurso de la ficción autobiográfica se convierte en el autor y el personaje que narra su viaje con todas las secuencias de su itinerario: despedida, travesía, tres puntos álgidos o encuentros y regreso. Cervantes, como poeta, peregrina al Parnaso para beber del agua de sus fuentes, pero tras su encuentro con Mercurio cambia el significado de su viaje, pues es convocado a una cruzada contra los malos poetas. Viaje, peregrinación y cruzada atraviesan y estructuran paródicamente la obra y seguirán los caminos de la verosimilitud propios de la literatura de viaje, así como de la crónica, que organiza los hechos de acuerdo con una interpretación fija y única que presenta la realidad como una serie de hechos conexos ligados por la Providencia; e incluso de la épica que narra hechos de cruzada, pues lo que sucede en Parnaso es “¡[...] digno que se cuente poco a poco / y con los versos de Torcuato Taso! (*Viaje del Parnaso*, V, vv. 87-88), autor de la *Jerusalén liberada*; por lo cual, lo maravilloso que sucede en el relato se justifica incuestionablemente por intervención divina.

Cervantes narrador de su viaje inicia el camino solo. Motivado por el deseo de demostrar su virtud como poeta quiere imitar al quídam Caporal, quien “llevado de un capricho reverendo / le vino

en voluntad de yr a Parnaso / por hüyr de la corte el vario estruendo” (I, vv. 4-6), y al volver a su patria y contar su viaje logró gran fama. Cervantes pretende emular la visita al Parnaso para adquirir la fama que se le ha negado como poeta. Al despedirse de Madrid cumple con la primera etapa del recorrido, así como reconoce la importancia y el poder transformador de la experiencia: “oy de mi patria y de mí mismo salgo” (I, v. 132).

Dos contrarios componen su ‘cabalgadura maravilla’: el Destino y la Elección, pues Cervantes gusta de que sus personajes, aunque el destino les depare obstáculos o les abra caminos, siempre tengan la posibilidad de elegir:

En fin, sobre las ancas del Destino,
llevando a la Elección puesta en la silla,
hacer el gran viage determino.

Si esta cabalgadura maravilla,
sepa el que no lo sabe que se usa
por todo el mundo, no sólo en Castilla;
ninguno tiene, o puede dar, escusa
de no oprimir d’esta gran bestia el lomo,
ni mortal caminante lo reúsa.

Suele tal vez ser tan ligera como
va por el aire el águila o saeta,
y tal vez anda con los pies de plomo

(*Viaje del Parnaso*, I, vv. 58-69).

A paso lento, pero en pocos versos, llega de Madrid a Cartagena lleno de esperanzas, con la intención de buscar una fragata que lo lleve por mar hasta el sagrado monte. Pero, se encuentra con Mercurio, quien, además de saludarlo y alabarlo: “Oh, Adán de los poetas, oh, Cervantes”, lo cuestiona sobre su traje y alforjas. “Yo, respondiendo a su demanda, digo: / —Señor, voy al Parnaso y, como pobre, / con este aliño mi jornada sigo” (I, vv. 206-207).

El encuentro con Mercurio, como mencionamos, cambia el sentido del viaje, pues éste le pide que ayude a la empresa de Apolo; el cual, a imitación del maestro de Malta (quien, tras ser informado por sus espías que de oriente venían bárbaros, envía a convocar gente y los sella con blanca cruz en el pecho)⁵⁰ quiere que los famosos vates acudan al Parnaso, pues sendas y caminos van llenos de la canalla inútil (malos poetas) contra el monte. Se establece, pues, la empresa, también al modo que Urbano II lo hizo en 1095, como una expedición guerrera y mística para reconquistar la Tierra Santa (en este caso para evitar que el “monte sacro” sea tomado) y para que se cuide y se salvaguarde el camino de los simples peregrinos (los poetas que peregrinan al Parnaso para beber del agua de sus fuentes). Mercurio llama a Cervantes a la Cruzada con elogios e imperativos:

Passa, raro inventor, passa adelante
 con tu sutil disinio y presta ayuda
 a Apolo, que la tuya es importante,
 antes que el esquadrón vulgar acuda
 de más de veynte mil sietemesinos
 poetas, que de serlo están en duda
 (I, vv. 223-228).

Ármate de tus versos luego y ponte
 a punto de seguir este viage
 conmigo y a la gran obra disparte
 (I, vv. 232-234).

Mercurio ofrece seguro pasaje, promete matalotaje y, el mensajero de los fingidos dioses, pide que Cervantes, además, sea ahora el

⁵⁰ “La insignia de la Milicia que se juntaba contra los infieles, que era una cruz en el vestido; y los Sumos Pontífices concedían indulgencias a los que iban en ella”, *DA*, s.v. *cruzada*.

mensajero, que sea el “paraninfo de su asunto” (I, v. 326) y le da una lista donde vienen los nombres de los escogidos y llamados a la “estraña y nunca vista empresa” (II, v. 38). Empresa que es llamada en estos términos: “contienda rigurosa”, “grave caso”, “desigual parido”. Los bandos se dividen claramente, los “buenos”: “poetas y cristianos verdaderos”, “escuadrón católico”, “bando católico”; y los “malos”: “gente non sancta”, “canalla siempre necia y dura”, “bárbaros”,⁵¹

[...] la canalla de verguença poca,
 la qual, de error armada y de arrogancia,
 quiere canonizar y dar renombre
 inmortal y divino a la ignorancia
 (IV, vv. 453-456).

Todos se quieren sumar, como los príncipes europeos a la Cruzada; pero, a los que se niegan los interpela Mercurio: “¿Es esta empresa acaso tan injusta / que se esquiven de hallar en ella quantos / tienen conciencia limitada y justa?” (III, vv. 211-213), “¿No se oyen sacros himnos en el cielo?” (III, v. 217). Establecida así la “empresa”, lo milagroso, la intervención divina favoreciendo a la buena causa entra en el ámbito de lo verosímil. Apolo, sin lugar a dudas, construye el poético barco, porque “puede, quiere y llega y sube a tanto” (I, v. 303); y es verosímil que ante la admiración de Cervantes de que Gerónimo de Castro estuviera en el Parnaso, porque en Madrid quedaba, Apolo le explique que un “soldado” como este, no era bien que se quedara y lo trajó: “que a mi rara / potencia no la impide otra ninguna / ni inconveniente alguno la repara” (III, vv. 415-417). Así como, para el triunfo, intervenga la Divina providencia; aunque Cervantes no deja de jugar:

⁵¹ Véase Geoffrey Stagg, “Propaganda and Poetics on Parnassus: Cervantes’s *Viaje del Parnaso*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8: 1 (1988), p. 38.

Después d'esta mudança que hizo el cielo
 (o Venus o quien fuesse, que no importa
 guardar puntualidad como yo suelo)
 (V, vv. 226-228).

Durante la travesía, según nos informa Cervantes, van los soldados contentos, atentos al viaje, glosando pies dificultosos, cantando o componiendo; con la bonanza del clima:

Unos por el calor yvan en cueros
 otros, por no tener godescas galas,
 en traje se vistieron de romeros
 (III, vv. 97-99).

Cuando llegan al puerto de Narbona comienzan los verosímiles peligros del Mediterráneo, pero Mercurio es gran capitán y da las instrucciones correctas al timonero. Vestidos burlescamente en traje de romeros, como peregrinos, siguen la ruta visitando los santuarios que se encuentran en el camino al destino final: pasan por donde están enterrados los santos de su 'secta': Virgilio y Sannazaro.⁵²

Por otro lado, no falta nada de los elementos de la crónica, incluso hay traidores que se cambiarán de bando; como tampoco falta el naufragio del relato bizantino, no el del barco de los héroes, pues fabricado por Apolo y capitaneado por Mercurio va a salvo, pero sí el de los traidores, quienes reclaman a Cervantes y le acusan de "mentiroso coronista" (IV, v. 495). Segundo encuentro o punto álgido de

⁵² El peregrino "en su desplazamiento, va reconociendo, a la vez que visita las reliquias, el itinerario de los héroes épicos. Para el público del cantar de gesta, o el peregrino que recorre los desfiladeros de los Pirineos, espacio real y literario parecen identificarse", Fernando Carmona, "El espacio narrativo a la aparición de la literatura de viajes del siglo XIII", en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, p. 327.

su relato. Cervantes pide amparo a Apolo, que lo cubra con su mano o sombra, que le dé la insignia de Cruzado con todos los beneficios que esto supone: “o ponme una señal por do se entienda / que soy hechura tuya y de tu casa / y assí no avrá ninguno que me ofenda” (IV, vv. 552-555). Los que lo han llamado mentiroso naufragan o son convertidos en calabazas. Por fin, antes de la batalla, no falta tampoco la arenga de 49 versos, que, al mejor estilo de Godofredo de Bullón, dirige Apolo al frente de sus tropas, a quienes alaba e incita: “En propio toledano y buen romance” (VI, vv. 253-307).

Al llegar al monte y antes de la batalla, Cervantes encuentra que no tiene una silla donde sentarse reservada para él, y, a pesar de hacer mención de su obra literaria, no se le reconoce como cree merecer; finalmente duerme y se encuentra en el sueño con la Vanagloria. Tras este tercer punto álgido, vuelve a cambiar el sentido de su viaje. Si Cervantes viajero peregrino, por destino y elección, había sido convocado por Mercurio para que se armase de sus versos y fuera mensajero, tras soñar con la Vanagloria no son armas ninguno de sus versos, no es un soldado poeta, sino el cronista, el narrador de la batalla. Cuando la comienza a describir, Cervantes pide a la belígera Musa voz acomodada, sutil y bien cortada pluma para poder referir en suma e imparcialmente, “con verdad clara y entereza suma, / el contrapuesto y desyqual intento” (VII, vv. 15-16). Así describe banderas, estandartes (cisnes contra cuervos), los dos campos enfrentados, la batalla.

La injusticia hará que de los “despojos” del vencimiento, o de las indulgencias prometidas en la empresa, sólo se beneficien algunos, y finalmente, tras asistir a unas fiestas en Nápoles, nuestro viajero, peregrino, soldado, poeta, cronista y narrador relata su regreso:

Colmo de admiración, lleno de espanto,
entré en Madrid en traje de romero
(que es grangería el parecer ser santo),

y desde lexos me quitó el sombrero
 el famoso Azevedo y dixo: —A Dio,
 voi siate il ben venuto, cavaliero
 (VIII, vv. 385-390).

Decepcionado, el peregrino termina el relato del viaje:

Fuyme con esto, y lleno de despecho,
 busqué mi antigua y lóbrega posada,
 y arrojéme molido sobre el lecho,
 que cansa, quando es larga, una jornada
 (VIII, vv. 454-457).

El viaje, que inició motivado por imitación y en búsqueda de fama, es trastocado al encontrar a Mercurio, llevándolo, como protagonista de novela bizantina a la peregrinación donde ha de superar trabajos, vencer todo tipo de tentaciones y cumplir un objetivo claro: llegar a la meta, sin haber sido infiel en el amor (en este caso a la poesía), y llegar también pertrechado de mayores conocimientos y experiencias, así como engrandecido en su virtuosismo, espiritualidad y devoción.⁵³ La elección se ve modificada por el destino, por las experiencias y por el reconocimiento de su lugar en el mundo poético, el de su papel como narrador.

El relato de su viaje no termina aquí, sus consecuencias serán descritas en una *Adjunta*, esta vez en prosa. Aunque nuestro paródico peregrino llegue despechado, debe repararse de tan largo viaje y volver a salir de su casa para recibir una carta de Apolo, con un sobreescrito puntual, en la que el dios se queja de que Cervantes haya partido sin despedirse “de mí y de mis hijas, sabiendo cuánto le soy

⁵³ Véase Miguel Alarcos Martínez, *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2014, p. 54.

aficionado, y las Musas por consiguiente” (*Adjunta*, pp. 204-205). Si alguien dudaba de la verosimilitud, de la autenticidad del viaje y de la opinión de Apolo, ahora se nos da un indudable testimonio escrito, en donde, por fin, se le otorga la recompensa: será quien haga “guardar y cumplir, al pie de la letra” unos “privilegios, ordenanzas y advertimientos tocantes a los poetas” (*Adjunta*, p. 205). Los cuales, a su vez, pondrá por escrito, hará discurso y literatura en la monumental obra que le resta por mandar a la imprenta en los dos años que le quedan de vida.

De este modo, en su poema narrativo, Cervantes, autor y protagonista del relato de viajes, conduce su viaje imaginario que alegoriza el estado de la poesía, con la meta en el Parnaso y con la respuesta de Apolo, quien, si bien lo ha maltratado, lo recompensa haciéndole guardián del tesoro poético.

Los viajeros del Persiles

Mi hermana y yo vamos, llevados del destino y de la elección, a la santa ciudad de Roma.

Persiles, I, 16, pp. 232-233.

La misma ‘cabalgadura maravilla’, compuesta del destino y la elección con la que Cervantes se encamina al Parnaso (sobre las ancas del Destino, / llevando a la Elección puesta en la silla), conduce a *Persiles* y *Sigismunda*, desde un lugar del norte europeo hasta Roma.

En su competencia con Heliodoro, Cervantes conoce el funcionamiento de la materia del viaje en el relato greco bizantino. Entre el siglo I a.C. y los siglos III y IV d. C., como afirma Montañés, un género concebido como menor y de evasión surge en Bizancio; las cinco muestras completas que se conservan tienen como elemento común el viaje en una posición central: *Quereas y Calirroo* de Caritón de Afrodisias (s. I a.C.), *Efesíacas* o *Antea y Habrócomes* de Jenofonte

de Éfeso (s. I d.C.), *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio (s. II d.C.), *Dafnis y Cloe* de Longo de Lesbos (s. II d.C.) y *Etiópicas* o *Teágenes y Clariclea* de Heliodoro de Émesa (s. III o IV d.C.); a las que se puede añadir la *Vida de Alejandro* del Pseudo-Calístenes (s. III a.C.) y los *Relatos verídicos* de Luciano de Samósata (s. II d.C.), así como los resúmenes de otras dos obras: *Las maravillas de más allá de Tule* de Antonio Diógenes y las *Babilolías* de Yámblico (ambas del s. II a.C.). En ocasiones el viaje es fantástico —ascenso a la Luna, descenso al Hades— o en un mundo real pero lleno de episodios fantásticos —monstruos, prodigios—.⁵⁴

El género greco bizantino trata de modo particular a la materia del viaje, pues ésta se vincula directamente con el elemento amoroso que preside la novela: alguna circunstancia fortuita provoca que se separen los amantes y se emprenda la búsqueda, cuyo reencuentro y retorno cierran el ciclo de la narración.⁵⁵ El viaje, entonces, se dirige a una meta precisa a la que se debe llegar a pesar de los obstáculos que hay que superar en el camino; como afirma Alcalá: “Los personajes deben resistirse a toda influencia ajena que pueda distraerlos de la voluntad de conseguir una meta”.⁵⁶ Porque, sobre todo, lo que tienen y tendrán en común las obras del género greco bizantino es la significación del viaje como trabajo.

En este género, como señala Alarcos, el viaje representa la alegoría de un proceso de aprendizaje que adquiere tintes de espiritualidad y purificación, revalorizando las cualidades de los protagonistas, ya de por

⁵⁴ Véase Rubén Montañés, “El viaje y los viajes en la literatura bizantina”, en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, p. 379.

⁵⁵ *Idem*. Veremos las otras características de este género cuando atendamos la materia de los ‘trabajos’.

⁵⁶ Mercedes Alcalá Galán, “El *Persiles* como desafío narrativo”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia-Asociación Internacional de Hispanistas-Fundación Duques de Soria, Madrid, 2001, I, pp. 410-411.

sí, virtuosas.⁵⁷ González Rovira añade que los personajes parten con el objetivo concreto de restaurar un equilibrio perdido, sea sentimental o sea espiritual;⁵⁸ de modo que, el viaje se convierte en una prueba, en una amenaza, en un peligro que acecha a los protagonistas.⁵⁹

Según Paul Zumthor, el vocablo inglés *travel* viene del francés *travail*, que significa esfuerzo, por lo que la lengua inglesa condensa en la palabra ‘viaje’ una de las peculiaridades de todo desplazamiento: el esfuerzo, el trabajo necesario que implica el espacio por recorrer.⁶⁰ Ya Tafur había relacionado, en su prólogo, el viajar con el trabajo: “así engrandeciendo los fijosdalgo sus coraçones donde sin ser primero conosciidos los interviene trabajos y priesas, como deseando mostrar por obras que fueron sus antecesores”.⁶¹

Las traducciones de la palabra ‘trabajos’ en el *Persiles* muestran la dificultad de encontrar el equivalente en otras lenguas, pues, en ellas, lo que en español significa ‘trabajos’ puede incluirse en los términos: ‘viajes’, ‘andanzas’, ‘pruebas’ ‘peregrinaciones’; así encontramos la primera traducción inglesa como *The travels of Persiles and Sigismunda. A Northern history* (London, 1619); en el siglo XIX se

⁵⁷ Véase Alarcos, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁵⁸ Véase Javier González Rovira, *op. cit.*

⁵⁹ Véase Alcalá, art. cit., p. 411.

⁶⁰ Paul Zumthor, *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 162.

⁶¹ Apud Karen Daly, “Hombres virtuosos y mujeres escandalosas en las *Andanzas* de Pero Tafur”, en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, p. 366. Del mismo modo se entiende el peregrinaje: “To learn about the world, to experience the variety of creation, one must go near each object, and examine it, then proceed to the next one, thus wandering in a perpetual *peregrinatio* of discovery. We have already seen how the voyages of discovery were designated by the concept of *peregrinatio*. These voyages produced encounters with the unknown worlds, thereby rendering the traditional Ptolemaic image of the world inadequate. Knowledge gained from observation thus proved to be more pertinent than preconceived ideas, the truth of experience more powerful than the truth of precept,” Juergen Hahn, *The Origins of the Baroque Concept of ‘Peregrinatio’*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1973, p. 168.

interpreta y traduce como *The wanderings of Persiles and Sigismunda. A Northern story* (London, 1834) y en el xx como *The trials of Persiles y Sigismunda* (Berkeley, 1989). En la primera traducción francesa e italiana se conserva la palabra trabajo: *Les travaux de Persiles et Sigismonde* (Paris, 1618) e *Historia settentrionale de travagli di Persile e Sigismonda, divisa in quattro libri* (Venetia, 1626). Aunque también en estas lenguas encontramos la obra traducida como: *Persilés et Sigismonde, ou les pélerins du nord* (Paris, 1822) o la edición italiana de Aldo Ruffinatto, quien traduce como: *Le avventura di Persiles e Sigismonda. Storia settentrionale* (Venecia, 1996).

El viaje en el *Persiles*, como todo el tratamiento de las materias que en él se suma, lleva a Cervantes a la experimentación de sus límites, a la variación por la multiplicidad de viajeros, a la propuesta de una nueva narrativa. El principio *in medias res*, propio de la novela greco bizantina, provoca que el viaje se empiece a narrar ya comenzado; Cervantes pospone la narración a tal extremo que la partida de los protagonistas y su causa es develada hasta el final del último libro y no se narra el regreso, sólo se nos dice, cuando el retorno se posibilita, que su historia continua en feliz prosperidad.

Cervantes plantea, durante la totalidad del viaje que transcurre en la novela, dos espacios claramente definidos, cada uno con una realización distinta del itinerario. En los dos primeros libros las acciones suceden en un vago Septentrión y se desarrollan en un trazado laberíntico por un islario imaginario; mientras que los dos últimos libros describen un itinerario lineal por conocidas tierras meridionales (de Lisboa a Roma).

Como decíamos, Cervantes compone un islario imaginario por el que transitan sus personajes movidos por el destino, por las pruebas a las que los someten tanto los elementos de la naturaleza como los comportamientos de los habitantes o los navegantes con los que se encuentran; circunstancias que los hacen moverse en direcciones impredecibles, aunque conserven la intención de dirigirse a su destino final. En este islario, como estudia Soupault, Cervantes conjuga las

significaciones que las islas habían poseído en la tradición literaria, a lo que suma la visión renacentista y barroca que los viajes de exploración habían revelado en la conciencia del nuevo imaginario del planeta; pues, en los islarios del Renacimiento, las islas son los elementos sueltos del mundo que se está componiendo y que converge con el espíritu humanista de abarcar el mundo en su globalidad a partir de elementos aislados, a la estética del fragmento que tiende a la percepción de la universalidad dentro de la variedad natural.⁶² La novela bizantina hereda de la épica la asociación de cada isla con un episodio nuevo, tal como lo hizo Homero por el Mediterráneo; en la ficción caballeresca, como afirma Neri, las islas (mundo cerrado, aislado, remoto, exótico y desconocido) son espacios donde lo maravilloso puede ser verosímil;⁶³ y, como añade Cuesta, el carácter de mundo cerrado e ignoto les confiere una especial idoneidad para considerarse el espacio adecuado para la utopía.⁶⁴ Para su archipiélago, Cervantes también se nutre de materia procedente de los relatos de viajes y descripciones del Septentrión, con sus posibilidades ilimitadas de lo maravilloso, pero, como afirma Lozano Renieblas, se separa de la tradición, pues “sabe que el futuro de la ficción pasa por el sometimiento de lo maravilloso a los dictados de la verosimilitud”.⁶⁵

⁶² Véase Isabelle Soupault, “Peregrinar por las islas: el relato insular en el *Persiles*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 1002-1004.

⁶³ Stefano Neri, “Sicilia frente a las islas ‘de hadas y gigantes’ en la biblioteca de don Quijote”, en M. Caterina Ruta y Laura Silvestre (eds.), *L'insula del Don Chisciotte. Atti del XXIII Convegno, Associazione Ispanisti Italiani* (Palermo, 2007), Instituto Cervantes-AISPI, Madrid, 2008, p. 210.

⁶⁴ María Luzdivina Cuesta Torre, “Las ínsolas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes”, en Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre ficción caballeresca*, Universidad de Lleida, Lleida, 2001, p. 12.

⁶⁵ Isabel Lozano Renieblas, “La tradición de los libros de viajes medievales en el *Persiles* de Cervantes”, *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Toboso)*, Ayuntamiento del Toboso, Toboso, Toledo, 1999, p. 357.

Cervantes, conoce estos significados, pero, en el original archipiélago septentrional que construye, las islas no son el espacio idóneo para la aventura, sino, y esta es su aportación, el lugar idóneo para que la narración ocupe un lugar privilegiado. En ellas, los personajes narran y escuchan, pues son los refugios pacíficos entre las tormentas y los naufragios; en las islas se encadenan secuencias y se fomentan encuentros; cada una aporta significados al conjunto de la narración, como afirma Soupault:

El viaje de *Persiles* no tiene un itinerario preciso ni un vagabundeo sino una peregrinación. La complejidad formal del archipiélago se organiza en torno a esta meta y a las necesidades de la ficción novelesca. Supera ampliamente los límites formales del *islario* con sus yuxtaposiciones de historias, leyendas, comentarios y descripciones. El archipiélago del *Persiles* va cobrando un significado profundo según las funciones narrativas que el relato le vaya atribuyendo.⁶⁶

Cervantes, consciente de la dificultad de recapitular y de representar la diversidad de episodios y de planos con que construye el Septentrión, propone una recapitulación pictórica, a la que se pueden añadir o borrar elementos. El itinerario, la geografía exacta no es importante, sino: “los más principales casos de su historia”. Es decir, se anteponen los sucesos al espacio que se recorre.

Tras el arribo a tierras meridionales, el protagonista manda pintar un lienzo en el que se sintetizan los trabajos por las islas del norte, recurriendo a un “famoso pintor”, el cual, a través de lo que le relata y bajo su supervisión, compone en el lienzo el relato del viaje, en el cual no importa la ubicación ni el orden de los acontecimientos, es decir, no se compone un mapa, sino se colocan los episodios y los personajes “a un lado”, “allí junto”, “un poco más desviado”, “en otra parte”, “acullá”, “allí junto”, “como en un rasguño y en estrecho espacio”:

⁶⁶ Soupault, art. cit., p. 1007.



*Les travaux de Persiles
et de Sigismonde.*

Dans la collection
“*Voyages imaginaires*”.

París, Stock, 1947.

Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la isla bárbara ardiendo en llamas y, allí junto, la isla de la prisión y, un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego, la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquife y de la barca; allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte; acá estaban serrando por la quilla la nave que había servido de sepultura a Auristela y a los que con ella venían; 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. No se olvidó de que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío, ni el entregarse a Cratilo; pintó asimismo la temeraria carrera del poderoso caballo, cuyo espanto, de león, le hizo

cordero: que, los tales, con un asombro ose amansan. Pintó, como en rasguño y en estrecho espacio, las fiestas de Policarpo, coronándose a sí mismo por vencedor en ellas. Resolutamente, no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido. También se vio en el mismo lienzo arder la isla de Policarpo, a Clodio traspasado con la saeta de Antonio y a Cenotia colgada de una antena; pintóse también la isla de las Ermitas y a Rutilio con apariencias de santo. Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese. Pero en lo que más se aventajó el pintor famoso fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, sino era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase (*Persiles*, III, 1, pp. 437-439).

Pintó Periandro y pintó el pintor. Del relato a la imagen y de la imagen al relato; en un ejercicio, como lo llama Aurora Egido, “invertido de écfrasis, por cuanto es la historia narrada la que se hace cuadro y cuadro que es síntesis de ella. Para luego, todas y cuantas veces se muestra el lienzo desplegado a la concurrencia reconvierta la écfrasis en lo que es, descripción de un objeto artístico, siendo el relato el que dinamiza la pintura dándole tiempo y vida”.⁶⁷ El efecto compositivo que para la historia suponía el poder transmigrador de la pintura, afirma Brito, era conocido por Cervantes; con este poder puede figurar episodios ficticios en un tiempo y lugares ‘míticos’ al mismo tiempo que dota a los personajes, figuras del lienzo, de un carácter legendario e ‘histórico’:

⁶⁷ Aurora Egido, “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII: 2 (1990), p. 634.

La materia pictórica del cuadro son unos episodios acaecidos en tierras septentrionales, cuyo traslado a la tabla se produce en el mismo momento en que se inicia el periplo por tierras europeas: la escisión del nórdico mundo mítico y del mundo histórico meridional se suspende con la invasión de la ficción figurativa de la pintura, que al modo de compendio plástico recuerda al lector y enseña a las gentes de los pueblos y ciudades, durante el viaje, el relato épico de una historia amorosa.⁶⁸

De modo que, el lienzo, pintado tras el viaje por Septentrión, como en la narrativa de viajes, es la reinterpretación de los sucesos y los lugares, así como el punto de contacto entre los dos espacios de la obra: el desconocido y el conocido, el de los trabajos bizantinos y el de la peregrinación a Roma. Pero, Cervantes no se queda ahí, el lienzo recibe crítica dentro de la novela: cuando Antonio el joven enseña el lienzo a su abuelo le aclara que: “faltaba allí de pintar los pasos por donde Auristela había venido a la isla bárbara, cuando se vieron ella y Periandro en los trocados trajes: ella, en el de varón y, él, en el de hembra, metamorfosis bien extraño” (III, 9, p. 524). Auristela, que está presente, dice que en pocas razones lo dirá, y así lo hace. Cuando Periandro manda pintar el lienzo, ni los lectores ni los personajes saben de los trabajos de Auristela desde que se había separado de Periandro, ni los motivos por los que se vistió de hombre y estaba dispuesta a ser sacrificada por los bárbaros. El abuelo, el anciano Villaseñor, quiere que lo que falta se añada al lienzo, pero:

todos fueron de parecer que, no solamente se añadiese, sino que 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

⁶⁸ Carlos Brito Díaz, “‘Porque lo pide así la pintura’: La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*”, *Perspectivas en los estudios cervantinos, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17: 1 (1997), pp. 155-156.

quedarse con el lienzo, siquiera por ver los bien sacados retratos de sus nietos y la sin igual hermosura y gallardía de Auristela y Periandro (*Persiles*, III, 9, p. 525);

por lo que aquí termina la función del lienzo, pues termina en España su recorrido. A este itinerario septentrional se le puede añadir, e incluso se le puede borrar, pues su significado va más allá de los puntos geográficos; incluso se le puede sumar una isla soñada.

Dos lienzos más aparecen en la novela, uno en la imaginaria ironía del maldiciente Clodio, que anticipa el lienzo que se pintará en Lisboa, y el lienzo que representa la ciudad de Argel y los avatares de los cautivos. A partir de este último lienzo se puede crear una historia falsa que lleva a cuestionar a la ‘verdadera’: “—Vosotros, señores peregrinos, [pregunta el alcalde] ¿traéis algún lienzo que enseñarnos? ¿Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesto la misma mentira?” (III, 10, p. 539); para recordarnos siempre que estos son los mecanismos de la ficción, de la invención que hace posible, a través de la verosimilitud, que creamos como posible un relato.

Los dos últimos libros narran el peregrinaje por tierra, conocida para el lector y por el autor, en un trazado lineal y reconocible. El arribo a Lisboa implica el cambio de sus trajes por los de peregrinos, así como de su decisión de seguir el camino a pie.

Pedían los tiernos años de Auristela y los más tiernos de Constanza, con los entreverados de Ricla, coches, estruendo y aparato para el largo viaje en que se ponían, pero la devoción de Auristela, que había prometido de ir a pie hasta Roma desde la parte do llegase en tierra firme, llevó tras sí las demás devociones y todos de un parecer, así varones como hembras, votaron el viaje a pie, añadiendo, si fuese necesario, mendigar de puerta en puerta [...] Solamente compraron un bagaje que sobrellevase las cargas que no pudieran sufrir las espaldas; acomodáronse de bordones, que servían de arrimo y defensa y de vainas de unos agudos estoques.

Con este cristiano y humilde aparato salieron de Lisboa, dejándola sola sin su belleza y pobre sin la riqueza de su discreción. [...]

Desta manera, acomodándose a sufrir el trabajo de hasta dos o tres leguas de camino cada día, llegaron a Badajoz (*Persiles*, III, 2, pp. 440-441).

El Narrador insiste en la intención de los protagonistas, especialmente de Auristela, de seguir el peregrinaje a pie, como trabajo; en especial por lo impredecible de los viajes marítimos. Al llegar a Barcelona, a pesar de que les ofrecen ir por mar a Roma,

Auristela, escarmentada con tantas experiencias como había hecho de las borrascas del mar, no quiso embarcarse en las galeras, sino irse por Francia, pues estaba pacífica. Ambrosia se volvió a Aragón, las galeras siguieron su viaje y los peregrinos el suyo, entrándose, por Perpiñán, en Francia (*Persiles*, III, 12, p. 564).

El viaje de Auristela inicia cuando es enviada de su reino al de Eustoquia, madre de Periandro; los protagonistas emprenden un viaje juntos, aconsejados por la reina, con el pretexto de un peregrinaje a Roma para eludir a Maximino, hermano de Periandro y heredero al trono. Durante el viaje se separan y la narración de la novela comienza momentos antes de que se reencuentren en la isla bárbara. Su viaje se enriquece con el contacto con otros viajeros y con las tierras que visitan (tanto las extraordinarias como las ordinarias); el viaje y los encuentros son el pretexto para que Cervantes desarrolle la variedad sí, pero también para mostrarnos la complejidad del alma humana, de las costumbres y de las reflexiones y cuestionamientos acerca de los límites entre la ‘civilización’ y la ‘barbarie’.

En el *Persiles* los viajeros se multiplican y cada uno se ha movido por diversas circunstancias. Casi todos se están desplazando, todos viajan; empezando por Cervantes quien en el Prólogo se encuentra de camino:

Sucedió, pues, lector amantísimo, que viniendo otros dos amigos y yo del famoso lugar de Esquivias, por mil causas famoso (una, por sus ilustres linajes y, otra, por sus ilustrísimos vinos), sentí que a mis espaldas venía picando con gran priesa uno que, al parecer, traía deseo de alcanzarnos (*Persiles*, Prólogo, pp. 118-119).

En la isla bárbara, varios personajes se unen al viaje de Periandro y Auristela; el bárbaro Antonio hijo y su hermana Constanza los acompañan durante todo el recorrido y llegan con ellos a Roma; otros se van quedando por el camino o tomando diversos rumbos, otros se les unen por algún tiempo de la travesía. Todos estos personajes son narradores de su propia historia, por lo tanto, narradores de su viaje, lo que lo motivó, sus circunstancias; de algunos sabemos el final de su recorrido, de otros sólo participamos de un fragmento de su itinerario. Incluso, algunas historias son narradas desde la perspectiva de cada participante, por lo que se reconstruyen desde varias voces, como el caso del polaco y la talaverana.

Me detengo en el caso de Rutilio, pues con él se comprueba que se puede llegar al Septentrión por medios naturales o extra naturales, es decir, navegando, naufragando o volando sobre un manto. Antonio el padre propone a Rutilio que narre su vida para entretenerse ya que no podían dormir:

dijo al bárbaro italiano que, para entretener el tiempo y no sentir tanto la pesadumbre de la mala noche, fuese servido de entretenerles contándoles los sucesos de su vida, porque no podían dejar de ser peregrinos y raros, pues en tal traje y en tal lugar le habían puesto (*Persiles*, I, 7, p. 184).

Rutilio comienza con su nombre, patria y oficio: maestro de danzar; narra que huyó con una alumna y fue encarcelado por ello en una prisión italiana. A su celda llega una mujer que promete liberarlo:



КНИГА
ПЕРВАЯ

“Libro primero”.

Moscú, Pravda, 1961;

ilustrador: Dimitry Bisti.

En saliendo a la calle, tendió en el suelo mi guiadora un manto y, mandándome que pusiese los pies en él, me dijo que tuviese buen ánimo, que por entonces dejase mis devociones. Luego vi mala señal; luego conocí que quería llevarme por los aires y aunque, como cristiano bien enseñado, tenía por burla todas estas hechicerías, como es razón que se tengan, todavía el peligro de la muerte, como ya he dicho, me dejé atropellar por todo y, en fin, puse los pies en la mitad del manto, y ella ni más ni menos, murmurando unas razones que yo no pude entender, y el manto comenzó a levantarse en el aire, y yo comencé a temer poderosamente [...] En resolución, cerré los ojos y dejéme llevar de los diablos (que no son otras las postas de las hechiceras) y, al parecer, cuatro horas o poco más había volado cuando me hallé al crepúsculo del día en una tierra no conocida (*Persiles*, I, 8, p. 187).

Los personajes receptores de su historia, agudos críticos sobre el arte de contar y la verosimilitud de lo narrado, no se inquietan

con este viaje extraordinario;⁶⁹ pues la primera vez que lo narra se le ha pedido que cuente su historia para ‘entretener’ y bajo este presupuesto lo maravilloso es deseable. La segunda vez que Rutilio lo trae a la conversación es para responder al comentario que hacen Arnaldo y Antonio sobre su capacidad de ser poeta, aunque sea maestro de danzar:

—Y tan grande [poeta] —replicó Antonio—, que ha hecho cabriolas en el aire más arriba de las nubes.

—Así es —respondió Rutilio, que todo esto estaba escuchando—, que yo las hice casi junto al cielo cuando me trajo, caballero en el manto, aquella hechicera desde Toscana, mi patria, hasta Noruega, donde la maté, que se había convertido en figura de loba, como ya otras veces he contado (*Persiles*, I, 18, p. 243).

En lo que se detienen sus interlocutores es en una disertación ‘científica’, sobre la posibilidad de que existen hombres lobos, pero el viaje extraordinario sigue sin ser comentado:

—Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas septentrionales es un error grandísimo —dijo Mauricio—, aunque admitido de muchos.

Pues ¿cómo es esto —dijo Arnaldo, que comúnmente se dice y se tiene por cierto que en Inglaterra andan por los campos manadas de lobos que de gentes humanas se han convertido en ellos? (*Persiles*, I, 18, p. 243).

⁶⁹ De hecho, entre los pocos fragmentos que se publican aislados del *Persiles*, encontramos “El relato de Rutilio”, en el libro *Literatura fantástica y de terror española del siglo XVII*, ed. Joan Estruch Tobella, Fontamara, Barcelona, 1982, pp. 21-24. En el cual se publican dos capítulos del libro I: el octavo (donde Rutilio da cuenta de su vida) y el décimo octavo (donde Mauricio sabe por la astrología un mal suceso que les avino en el mar), véase Lourdes Gradillas Suárez, *Recursos cervantinos en Bibliotecas de Cantabria*, prolog. Rafael González Ceñal, Centro de Estudios Montañeses, Santander, 2005, p. 190.

El viaje extraordinario es bienvenido en una narración que entretiene y en la alabanza del arte de la poesía.

También Rutilio se convierte en narrador de viajes cuando describe la tierra a la que llega tras huir de la isla de los lobos, una tierra desconocida en la que no sale el sol. Primero apela al interlocutor: “Considerad, señores, cuál quedaría yo, en tierra no conocida y sin persona que me guiase. Estuve esperando el día muchas horas, pero nunca acababa de llegar, ni por los horizontes se descubría señal de que el sol viniese” (I, 8, p. 188). Al mejor estilo de la narrativa de viajes, Rutilio nos presenta lo “nunca visto” de estas tierras, gracias a que se lo cuenta un noruego que habla italiano:

Respondióme que en aquellas partes remotas se repartía el año en cuatro tiempos: tres meses había de noche oscura, sin que el sol pareciese en la tierra en manera alguna, y tres meses había de crepúsculo del día, sin que bien fuese noche ni bien fuese día; otros tres meses había de día claro continuado, sin que el sol se escondiese, y otros tres de crepúsculo de la noche, y que la sazón en que estaban era la del crepúsculo del día. Así que esperara la claridad del sol por entonces era esperanza vana (*Persiles*, I, 8, p. 190).

Nos relata las costumbres de los noruegos por experiencia propia, su integración a esa sociedad y su partida a vender mercancía; en este viaje le sucede un naufragio que lo lleva a la isla bárbara donde se viste con las ropas de un bárbaro muerto y se hace el mudo para pasar desapercibido. Rutilio viaja con los peregrinos por las islas tras huir con ellos de la isla incendiada, pero que en la isla de las ermitas decide quedarse como ermitaño. Ahí lo dejamos, hasta que lo volvemos a encontrar en Roma. De este modo, Rutilio es el mediador entre el mundo ajeno del norte de Europa y los lectores, la voz del viajero que da cuenta de una tierra desconocida que ha navegado, caminado, visto desde arriba, y que desea entender y transmitir.

Las mujeres son también grandes viajeras en el *Persiles*. Además de Auristela, de la isla bárbara, su lugar de nacimiento, parte Constanza y no se separa de los peregrinos; Ricla, deja su bárbara patria hasta que llega a la tierra de su marido como meta. Otras mujeres del Septentrión se mueven impelidas por la condición áspera de las costumbres de su tierra, como es el caso de Transila, la intérprete, cuya historia pre-isla bárbara es contada por su padre Mauricio (quien parte de su tierra buscándola) y por ella. Transila huye de los rituales matrimoniales a que la quieren someter los “civilizados” ingleses, según cuenta Mauricio su padre, pues se vio sometida a la costumbre (bárbara y maldita) de yacer con los parientes del esposo, antes que con él, el día de su boda. Cuando uno de los hermanos del novio quiere comenzar la costumbre, Transila, lanza en mano, “brava como leona y airada como una tigre”, alza la voz y se defiende; luego ella nos cuenta:

salté en mitad de la turba y, rompiendo por ella, salí a la calle, acompañada de mí mismo enojo, y llegué a la marina, donde, cifrando mil discursos que en aquel tiempo hice en uno, me arrojé en un pequeño barco que, sin duda, me deparó el cielo. Asiendo de dos pequeños remos, me alargué de la tierra todo lo que pude, pero, viendo que se daban prisa a seguirme en otros muchos barcos, más bien parados y de mayores fuerzas impelidos, y que no era posible escaparme, solté los remos y volví a tomar mi lanza, con intención de esperarles y dejar llevarme a su poder, si no perdiendo la vida, vengando primero en quien pudiese mi agravio. Vuelvo a decir otra vez que el cielo, conmovido de mi desgracia, avivó el viento y llevó el barco, sin impelerle los remos, el mar adentro, hasta que llegó a una corriente o raudal, que le arrebató como en peso y le llevó mar adentro, quitando la esperanza a los que tras mí venían de alcanzarme (*Persiles*, I, 13, p. 217).

Transila llega a la isla bárbara y aprende la lengua, por lo que es utilizada como intérprete; en una de las islas por las que atraviesan



“Transila in a boat”, Berlín,
1827, grabador Johan Friedrich
Rosmäster.

se reencuentra con su padre y su esposo y en un momento del camino regresan a su patria. Otras mujeres del *Persiles* no han partido por voluntad propia: Rosamunda fue expulsada de la corte inglesa y Cenotia de los territorios de la Corona española. Si esperábamos que una vez tocada tierra, cuánto más nos acercáramos a la civilización, las motivaciones del viaje de hombres y mujeres cambiarían, no es así; problemas de honor, legales, expulsiones, etcétera, siguen enviando al camino a los personajes del continente.

El *Persiles* es, pues, la narración de narraciones sobre el desarraigo; ya sea voluntaria o involuntariamente los personajes han partido de su patria y fuera de su centro viajan por la periferia, huyendo de la justicia, buscando hijos, esposos o enamorados perdidos, incluso por ociosidad. Pero, por momentos, el peregrinaje es colectivo; cada uno con sus motivaciones, sus deseos, sus necesidades, con su propia actitud ante el camino, es capaz de caminar en compañía con una meta común, que se cumple en el punto de llegada o en el camino

mismo. Esta es una de las grandes enseñanzas de la novela, que reafirma la idea de peregrinación medieval, como afirma Webb, de una experiencia social no individual, de acompañamiento, alegorizando así la vida en su conjunto.⁷⁰

Cervantes, observa Egido, “extendió en el *Persiles* un amplísimo mapa, que ya andaba disperso en sus *Novelas ejemplares* y en sus comedias convirtiéndolo en paradigma del mundo. Aspirando a la fábrica de una obra universal que lo comprendiera todo”.⁷¹ Por el *Persiles* transitan todo tipo de viajeros que se encuentran con aquellos en quien la narración pone el acento: los peregrinos septentrionales y sus trabajos.

En el viaje, en el experimentar el camino, está la enseñanza, el crecimiento personal; el viaje es un trabajo y el viaje es también el vehículo para la superación de los trabajos internos, pues, como afirma Lope de Vega: “quien no ha peregrinado, ¿qué ha visto? Quien no ha visto, ¿qué ha alcanzado? Quien no ha alcanzado, ¿qué ha sabido? ¿Y qué puede llamar descanso quien no ha tenido fortunas por el mar o por la tierra? Pues, como Ovidio dice, no merece las cosas dulces quien no ha gustado de las amargas”.⁷²

Cervantes fue un viajero, bebió en el camino y nos transmitió lo “nunca visto”, no a través de la descripción de lugares y costumbres, sino de la elaboración de personajes e historias para los que recreó espacios y tiempos propicios, espacios literarios donde desarrollarlos. El Septentrión, no conocido directamente por él, sino por las “lecciones de los libros [que] muchas veces hacen más cierta la experiencia de

⁷⁰ “Motivation was not simply a matter for the isolated individual; pilgrimage was also a social experience in which people joined together”, Diana Webb, *Medieval european pilgrimage*, Palgrave, New York, 2002, p. 71.

⁷¹ Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2007, p. 35.

⁷² Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 2001, V, p. 474.

las cosas que no la tienen los mismos que las han visto” (*Persiles*, III, 8, p. 505), es recreado para que sus peregrinos transiten persuadiéndonos de su verosimilitud.⁷³ Conocedor del tratamiento que cada género concedía a la materia del viaje, experimentó con sus múltiples posibilidades. Todo viaje lleva detrás una historia, una motivación para salir al camino, un desarraigo o una búsqueda; una historia que quiere ser descubierta, compartida y así acompañada para poder encontrar el lugar propio.

Así, Cervantes termina su viaje literario con la más ambiciosa de sus narraciones de viaje, con la más compleja de sus narraciones sobre viajeros. Si la *Historia septentrional* pudo significar la búsqueda del Norte personal y colectivo, con el *Persiles* además nos ofrece el Norte de una nueva escritura que transforma, que se nutre de experiencias, que convierte en una encrucijada de géneros, en un mapa donde son los sucesos y su narración, la actitud ante el camino, los trabajos y su superación los que imperan.

NARRADOR DE AVENTURAS

Quería hacerse caballero andante e irse a buscar las aventuras por esos mundos.

Quijote, I, 5, p. 74.

⁷³ Como afirma Aurora Egido: “Cervantes crea lugares sobre el mapa de la escritura, partiendo de unos conocimientos libresco que apoyan su veracidad. Aun así el punto de mira utilizado facilita la recreación mítica, como es el caso de su pintura de Noruega que la difundió además como símbolo de hielos y oscuridad. Toda la novela se apoya en la pintura del lugar, tal y como la retórica sugería en el *Initium a re*, previa a la disposición de las figuras que entran en escena. El lugar como marco de la acción vivida o contada es constante, ya sea recreando la topografía de las cuevas en los inicios del libro primero, ya en el despliegue descriptivo de la ciudad de Roma”, “La memoria y el arte narrativo”, p. 631.

Aquí aconteció a nuestros pasajeros una de las más estrañas aventuras que se han contado en todo el discurso deste libro.

Persiles, III, 19, p. 611.

El término ‘aventura’ es definido en el *Diccionario de Autoridades* como “acaecimiento y suceso no esperado, sino causal” (DA); pero asociado indisolublemente a un género literario específico: “Es término propio de los libros de caballerías, donde por este nombre se entiende el hecho de armas, batalla o encuentro acontecido a los caballeros andantes” (DA).⁷⁴ Del mismo modo lo define Covarrubias: “Puede ser nombre, y entonces es término de libro de caballerías, y llaman aventuras los acaecimientos en hechos de armas. Algunas veces es adverbio, y vale tanto como acaso” (*s.v.*).

De modo que, el género caballeresco se apropió de la palabra y de su significado. No es de extrañar, pues, la aventura, núcleo generador básico de los libros de caballerías, es, en efecto, un suceso inesperado que se construye para sorprender al lector y para que el caballero demuestre sus habilidades. Lo inesperado aguarda al caballero en el camino y, como afirma Sales Dasí, este núcleo generador “irá repitiéndose y amplificándose en numerosas y diversas materializaciones”.⁷⁵ Como el mundo se crea para la prueba del caballero, los autores deben realizar un gran esfuerzo imaginativo para que sus personajes se enfrenten a múltiples retos que, como el protagonista, irán en una dirección ascendente, cada vez más imposibles.⁷⁶ Conforme evoluciona el género, la noción de ‘aventura’ se va ampliando; como explica este autor, “además de entenderse como un encuentro con lo desconocido, en el que el caballero ejercita sus dotes caballerescas y a

⁷⁴ En el *Diccionario de Autoridades* la ‘autoridad’ citada es el *Quijote*.

⁷⁵ Emilio José Sales Dasí, “Don Quijote de la Mancha: el último caballero andante (de nuevo sobre la aventura de los leones)”, *Anales Cervantinos*, XXXIX (2007), p. 81.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 81-82.

través de la acción va forjándose una identidad prestigiosa, la aventura también se impregna de un carácter visual en tanto que supone la admiración de quiméricas maravillas”;⁷⁷ por lo que, para el siglo XVI, decir aventura es prácticamente sinónimo de fantasía caballerescas.⁷⁸

Las novelas francesas del ciclo artúrico traducidas al castellano influyeron notablemente en el gusto del público lector e inspiraron a Garcí Rodríguez de Montalvo a retomar la historia de Amadís de Gaula (su original en tres libros probablemente se remonta al siglo XIV), añadiendo un cuarto libro y publicándolo en 1508.⁷⁹ A partir del siglo XVI nacieron una serie de novelas que constituyeron el género de los libros de caballerías españoles. Como afirma Covarrubias, tales libros son “los que tratan hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho”.⁸⁰ Don Quijote encuentra lo gustoso y artificioso, pero no las cree ficciones, sino peligros inesperados que el héroe debe acometer; así interpela al Canónigo de Toledo:

léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda. Si no, dígame: ¿hay mayor contento que ver, como si dijésemos, aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbollones, y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales feroces y espantables, y que del medio del lago sale una voz tristísima que dice: “Tú, caballero, quienquiera que seas, que el temeroso lago estás mirando, si quieres alcanzar el bien que debajo destas negras aguas se encubre, muestra el valor de tu fuerte pecho y arrójate en mitad de su negro y encendido licor, porque si así no lo haces, no serás digno de ver las altas maravillas que en sí

⁷⁷ Emilio José Sales Dasí, “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7 (2005), p. 149.

⁷⁸ Véase Suárez Ardura, art. cit., p. 2.

⁷⁹ Véase R. O. Jones, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*. 3ª ed., Ariel, Barcelona, 1978, p. 87.

⁸⁰ Covarrubias, *op. cit.*, s.v. *caballería*.

encierran y contienen los siete castillos de las siete hadas que debajo desta negrura yacen”. ¿Y que apenas el caballero no ha acabado de oír la voz temerosa, cuando, sin entrar más en cuentas consigo, sin ponerse a considerar el peligro a que se pone y aun sin despojarse de la pesadumbre de sus fuertes armas, encomendándose a Dios y a su señora, se arroja en mitad del bullente lago, y cuando no se cata ni sabe dónde ha de parar, se halla entre unos floridos campos, con quien los Elíseos no tiene que ver ninguna cosa? (*Quijote*, I, 50, p. 569).

Cervantes en el *Quijote*, tiene siempre presente que es la narrativa de aventuras la que sostiene la obra, para ironizar o parodiar los contenidos o al género mismo; de modo que, desde el inicio, establece la conciencia del deseo de su protagonista por vivir aventuras. Antes de escuchar por voz del hidalgo este deseo, el Narrador y los personajes que lo rodean se encargan de persuadirnos de que don Quijote imagina enfrentarse a ‘aventuras’ como las de sus libros; como expresa el ama, preocupada por la ausencia del hidalgo: “Tres días ha que no parecen él, ni el rocín, ni la adarga, ni la lanza, ni las armas [...] ahora me acuerdo haberle oído decir muchas veces, hablando entre sí, que quería hacerse caballero andante e irse a buscar las aventuras por esos mundos” (I, 5, p. 74); aunque, para quienes rodean al de la Triste Figura, lo que quiere vivir y vivirá son desventuras.

La aventura es la razón de ser de don Quijote. Cuando Vivaldo le pregunta ¿qué son caballeros andantes?, el caballero responde evocando el mito primigenio de Arturo, el antiguo *dux bellum*, que, según Christian Andrés, simbolizaba para los bretones la heroica resistencia céltica en contra de los sajones⁸¹ y que, como afirma Chicote, devino en rey de una corte esplendorosa de las más refinadas costumbres, rodeado de la flor de la caballería, reunida en brillante comunión en

⁸¹ Christian Andrés, “Visión de Inglaterra y de los ingleses en la obra novelesca de Cervantes”, en Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, AISO*, Madrid, 2006, p. 98.

torno a la Mesa Redonda;⁸² una realidad original, mayor y más llena de sentido que la del hidalgo manchego. Don Quijote asume esta corte como el origen de la institución de la andante caballería y como tal adquiere un significado mítico; pues el mito se refiere siempre a una creación, cuenta por qué y cómo algo ha llegado a la existencia, porqué y cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado.⁸³

—¿No han vuestras mercedes leído —respondió don Quijote— los anales de la historia de Ingalaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, [...]? Pues en tiempo de este buen rey fue instituida aquella famosa orden de caballería de los caballeros de la Tabla Redonda (*Quijote*, I, 13, pp. 136-137).

Arturo y su corte, ese primigenio estado armónico y ordenado, fue amenazado constantemente por las fuerzas del mal, lo que generó caballeros que salieran a buscar aventuras para luchar contra estas amenazas;⁸⁴ así se instituye la orden de caballerías, pues la Tabla

⁸² Gloria B. Chicote y Lidia Amor, “El episodio de la Carreta: un viaje discursivo de Lanzarote entre Francia y España”, *Olivar*, 8-9 (2007), p. 3.

⁸³ Jenny Asse Chayo, “El mito, el rito y la literatura”, *Casa del Tiempo* (octubre 2002), p. 57.

⁸⁴ “The court of King Arthur is the space of order, of harmony, threatened constantly by the forces of evil, represented generally by magicians and enchanters, although also by devils and vices. The knight who goes out in search of adventures goes to fight against the threats to that order and will have to confronte vil and irrational enchantments, that is to say, the world of marvels, which arise, invariably in the wild setting of the forest. [...] don Quixote moves in another age, when the world was still inhabited by the malign forces disposed to disrupt the balance and harmony of good; the magicians and wizards would busy themselves causing all manner of havoc, in accordance with tradition initiated in the xiith century and surviving unaltered in the romances of chivalry”, Carlos Alvar, “The Matter of Britain in Spanish Society and Literature from Cluny to Cervantes”, en David Hook (ed.), *Arthurian Literatura in de Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, University of Wales Press, Wales, 2015, p. 261.

Redonda, como cualquier mito “objetiviza y organiza las esperanzas y los miedos humanos y los metamorfosea en trabajos persistentes y durables”.⁸⁵ De este modo, la aventura se vuelve la razón de ser del caballero, el amor hacia una dama idealizada justifica cualquier acción y motivo, y los espacios por los que transita poseen un significado particular. Profesar la orden significa ir por soledades y despoblados buscando aventuras prestando brazo y persona a la más peligrosa en ayuda de los flacos y menesterosos (I, 13).

Don Quijote ha sido llamado a la aventura y cumple con su rito iniciático. Su misión se expresa con el verso “que a sus aventuras van”, en dos ocasiones en voz del Narrador (I, 9 y I, 49); así como, en la Segunda parte, cuando intuye el desconcierto que el Caballero del Verde Gabán recibe ante su presencia, vuelve a ritualizar la orden que profesa con los versos que funcionan como un mantra o una oración que reitera su misión y su sentido de vida: la resurrección, la reactualización de la andante caballería:

—Esta figura que vuestra merced en mí ha visto, por ser tan nueva y tan fuera de las costumbres que comúnmente se usan, no me maravillaría yo de que le hubiese maravillado, pero dejará vuestra merced de estarlo cuando le diga, como le digo, que soy caballero

de esos que dicen las gentes
que a sus aventuras van.

Salí de mi patria, empené mi hacienda, dejé mi regalo y entreguéme en los brazos de la fortuna, que me llevase donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes; y así por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas, he merecido andar ya en estampa en casi todas o las

⁸⁵ Asse, art. cit., p. 55.

más naciones del mundo: treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia. Finalmente, por encerrarlo todo en breves palabras, o en una sola, digo que yo soy don Quijote de la Mancha, por otro nombre llamado el Caballero de la Triste Figura (*Quijote*, II, 16, p. 663).

Recordemos que viene de vencer al Caballero de los Espejos: con alegría, contento y ufanidad, casi en éxtasis:

seguía don Quijote su jornada, imaginándose por la pasada victoria ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo; daba por acabadas y a felice fin conducidas cuantas aventuras pudiesen sucederle de allí adelante; tenía en poco a los encantos y a los encantadores; no se acordaba de los innumerables palos que en el discurso de sus caballerías le habían dado, ni de la pedrada que le derribó la mitad de los dientes, ni del desagradecimiento de los galeotes, ni del atrevimiento y lluvia de estacas de los yangüeses; finalmente, decía entre sí que si él hallara arte, modo o manera como desencantar a su señora Dulcinea, no envidiara a la mayor ventura que alcanzó o pudo alcanzar el más venturoso caballero andante de los pasados siglos (*Quijote*, II, 16, p. 659).

Pasados y presente siglos, pasados y presente caballero se igualan e incluso se superan gracias a quien decide resucitar una ya muerta orden con nuevo y activo impulso. Pero nadie a su alrededor lo comparte o lo entiende, pues ninguno está viviéndolo, como él, como un ritual, como una actualización de aquellos valores pasados originarios. Sancho, en ocasiones se deja contagiar por esta aura casi religiosa y por la fe que tiene a su amo, pero los demás se convencen de su falta de juicio. Algunos lo ignoran, otros lo desafían y otros ponen en escena personajes de ese otro mundo añorado, situaciones y encantamientos para entretenerse. El caballero del Verde Gabán, por su parte, da gracias al cielo de que exista en este tiempo quien favorezca,

ampare y socorra viudas, doncellas y huérfanos; y se alegra de que la historia de don Quijote esté ya impresa, pues así se desmentirán las innumerables historias de los fingidos andantes. Nuestro caballero no discute con él, sólo afirma que: “—Hay mucho que decir —respondió don Quijote— en razón de si son fingidas o no las historias de los andantes caballeros” (II, 16, p. 663).

Con esta nueva manera de narrar la aventura, en la que el protagonista es el único que cree que los sucesos inesperados son aventuras y los demás personajes no pertenecen al mundo del género que se parodia, Cervantes se convierte en el narrador más reconocido de todos los tiempos; y con su tratamiento terminó con el género que tenía a la aventura como elemento central y transformó la literatura. De este modo lo percibieron ya sus contemporáneos. Luis Galindo, en su refranero *Sentencias filosóficas y verdades morales* (1659-1668) incorpora como refrán “Libros de caballerías”, definiéndolos como:

Las historias fabulosas y apócrifas que ni son para ejemplo ni de doctrina, sino varios fingimientos y novelas ridículas decimos por comparación *Libros de caballerías*, escritos de la ociosidad castellana y leídos de la misma, hasta que M. de Cervantes sacó a luz y de juicio a su don Quijote y se le puso a los ocupados en leturas semejantes y sin fruto.⁸⁶

Cervantes está ya unido al género de tal modo que representa el parteaguas entre el antes y el después, su aventura literaria rindió frutos. Galindo añade lo que para estos libros significó la aventura:

Meterse en libros de caballerías, decimos vulgar del duelista quimérico y que emprende cosas mayores que sus fuerzas, y se entremete a venganzas de injurias y tuertos ajenos, andando siempre como otro Hércules en aventuras y peligros voluntarios, en ostentación de su

⁸⁶ Luis Galindo, *Sentencias filosóficas y verdades morales que otros llaman proverbios o adagios castellanos*, Biblioteca Nacional de España, mss. 9775, refrán 693 C.

esfuerzo, valentía y nobleza de ánimo, sin más útil propósito que el de adquirir nombre.⁸⁷

A don Quijote no le fue suficiente la voluntad para poder vivir como personaje de sus libros, sin embargo, alcanzó, sobre todos ellos, nombre y existencia tan real, que podríamos afirmar que si no es verdadera su historia “también lo debe ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni los Doce Pares de Francia, ni el rey Artús de Ingalaterra, que anda hasta ahora convertido en cuervo, y le esperan en su reino por momentos” (*Quijote*, I, 49, pp. 505-506).

Después de tal logro creativo, ¿cómo podía Cervantes tratar la materia de la aventura en su siguiente libro? ¿Qué hace con ella para no dejar de sorprendernos?

El sueño caballeresco en el Persiles

Para intentar entender ¿qué es el *Persiles*? la crítica ha buscado descifrar la continuidad entre las dos novelas y sus géneros. Se ha interpretado como la obra cervantina de la Contrarreforma (hoy una conceptualización sin sustento, pero que fue una postura dominante durante el siglo xx), en la que Cervantes se “purifica” de lo lúdico para escribir con seriedad; y en este sentido el *Persiles* significaba la idealización novelesca del hombre como andante peregrino ante el fracaso del caballero andante; así Antonio Vilanova afirma que: “El peregrino andante de Cervantes es el antiguo caballero andante que ha sustituido los ideales anacrónicos de la caballería medieval profesados por don Quijote, por las virtudes estoicas del caballero cristiano que el humanismo erasmista ha legado al pensamiento de la Contrarreforma”,⁸⁸

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ Antonio Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, <http://www.raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/viewFile/197104/269755>, p. 109.

o como un libro que Cervantes pudo haber concebido como una ficción caballerisca purificada de elementos fantásticos.⁸⁹ Pero se ha interpretado también, con más acierto, más allá de la evolución de las novelas de caballerías, como una nueva épica en prosa, cuya originalidad se atribuye, según Nevoux, a “un replanteamiento creativo de la épica y del entretenimiento abiertos al conflicto histórico”,⁹⁰ replanteamiento que se caracteriza entre otras estrategias, “por convertir los temas épicos —el imperio, la religión y el amor— en problemas vitales que entretienen precisamente por eludir soluciones fáciles”.⁹¹ También se ha considerado una obra en la que se cambia la materia narrativa de aventuras a trabajos, así, Aurora Egido, interpreta que lo que sucede en el *Persiles* es “la luminosa transformación de los trabajos épicos de la lucha caballerisca que *El Quijote* ya había cubierto con el polvo del camino, proponiendo otros de nuevo cuño que podían ser reflejo de los que padecían los hombres de su tiempo”;⁹² para esta autora, Cervantes sometía esta vez la herencia caballerisca “a un proceso de desalegorización y desmitificación que implicaba también el de la peregrinación y los trabajos, vistos ahora a la luz de la verosimilitud propia de la novela bizantina”.⁹³

La lectura que propongo en este libro, como se ha visto, es el acercamiento desde las materias narrables en la constitución de la última novela cervantina, en la que los logros narrativos anteriores son reflexionados y reinterpretados desde la literatura misma. Pocas veces aparece la palabra ‘aventura’ en el *Persiles*, narrador y personajes parecen conscientes de que su contexto es el de los trabajos. Sin embargo, al terminar el capítulo 19 del Tercer libro, el Narrador

⁸⁹ Comentario del Centro virtual Cervantes al *Persiles*.

⁹⁰ Nevoux, art. cit., p. 238.

⁹¹ *Idem*. Para el *Persiles* como novela épica véase el libro de Michael Armstrong-Roche, *Cervantes’ epic novel: empire, religion, and the dream life of heroes in “Persiles”*, University of Toronto Press, Toronto, 2009.

⁹² Aurora Egido, “Los trabajos en el *Persiles*”, p. 38.

⁹³ *Ibidem*, p. 40.

anuncia el episodio protagonizado por la fingida endemoniada Isabel Castrucha en la posada de Luca: “Aquí aconteció a nuestros pasajeros una de las más estrañas aventuras que se han contado en todo el discurso deste libro” (III, 19, p. 611). Este episodio, del que podría desprenderse una comedia, no es una aventura para los protagonistas; con este pasaje se destaca, como otras veces, la empatía que sienten porque los casos de amor se resuelvan y entonces participan como cómplices. Pues, los protagonistas emprenden trabajos y no aventuras; no buscan aventuras ni son su objetivo; pasan trabajos para llegar a su meta, e incluso aprenden, apoyan, aconsejan y facilitan la resolución de trabajos ajenos. Como observa Baena, las aventuras implican cierta pasividad por parte del sujeto a quien acontecen y las hazañas las realiza el héroe con la finalidad de ser héroe; en cambio, los trabajos los realiza el sujeto con una finalidad distinta del trabajo en sí, con una acción constante y acumulativa.⁹⁴

En el *Persiles*, Cervantes utiliza todas las materias narrativas, de modo que veamos qué recursos de los modelos caballerescos retoma y qué propone con ellos. De la estructura narrativa de las novelas de caballerías, por ejemplo, utiliza la estrategia de suspender lo que está contando para ocuparse de otro personaje en las acciones simultáneas: dejar ir a unos para narrar lo que aconteció a otros, recurso que había utilizado en el *Quijote* magistralmente. También Cervantes incorpora elementos, como la utilización de obras plásticas para la representación duradera de una aventura.⁹⁵ Pero, especialmente, Cervantes

⁹⁴ Julio Baena, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: la utopía del novelista”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8: 2 (1988), p. 129. “Este trabajo, este dinamismo puro, es la clave del *Persiles*”, *idem*. Véase también su artículo: “Trabajo y aventura: el criterio del caballo”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10: 1 (1990), p. 56.

⁹⁵ Para desafiar el tiempo y permanecer en la memoria, que como afirma Claudia Dematté, llevó a los escritores de los libros de caballerías a privilegiar obras plásticas perdurables, incluso estatuas o grabados por encima de los frescos o de las pinturas en lienzos, “Memoria *ex visu* y empresas caballerescas (II): De los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidar el *Quijote*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas*

utiliza las reminiscencias de la educación del caballero, pues, aunque no lo sabemos hasta el final, intuimos a la mejor manera caballeresca, que Periandro es el príncipe Persiles, aunque un segundón, ya que actúa como un caballero. Todo el eje que atraviesa la narrativa del *Persiles* está significado por las preguntas: ¿quiénes son?, ¿de dónde vienen?, ¿hacia dónde van? Excepto sus protagonistas, todos los personajes que se encuentran en el peregrinar irán respondiendo estas preguntas. La primera, es respondida por lo general a la manera de las caballerías, por la patria y el linaje; así, por ejemplo, lo hará Renato, a quien los peregrinos encuentran en la isla de las ermitas. Arnaldo le suplica que cuente su historia y el Narrador comenta: “El cual, como era caballero, a quien es aneja siempre la cortesía, sin que segunda vez se lo pidiesen, desta manera comenzó el cuento de su verdadera historia” (II, 18, p. 407): “Nací en Francia; engendraronme padres nobles, ricos y bien intencionados; criéme en los ejercicios de caballero” (II, 19, p. 408).⁹⁶

Pero, ¿cuál es el tratamiento de la aventura? ¿qué hace con esta materia en una obra en que la que se privilegian los trabajos? Veamos un ejemplo. En el vértigo que atraviesa la narración en el Septentrión del *Persiles*, ocasionado por el presente contado por el Narrador en la isla de Policarpo, y el pasado, de lo sucedido a Periandro tras ser separado de Auristela en la isla de los pescadores, narra Periandro una aventura caballeresca. Para llegar a la narración de esta aventura, Cervantes nos ha llevado entre continuas reflexiones y críticas sobre cómo se debe contar una historia a través del Narrador que va intercalando los comentarios de los receptores ante la narración del protagonista. Periandro nos cuenta cómo se volvió pirata (aunque de buenas intenciones, como instruye a sus marineros: “buscando vamos ladrones, a

del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 341.

⁹⁶ Además, recurre al uso de fórmulas y tópicos, como: “porque el cielo, que para otras cosas que él sabe me debe de tener guardado” (*Persiles*, II, 20, p. 415).



*Les travaux de Persiles
et de Sigismonde,*
Stock, París, 1947.

castigar vamos salteadores y a destruir piratas” (II, 13, p. 371)), su encuentro con un suicida, con el rey Leopoldo de Dánae, con Sulpicia (capitana amazona) y, tras sufrir el ataque de peces náufragos, como los que describe Olao Magno, narra su llegada a otra isla.

Tras describir un espacio maravilloso, un gran y rico *locus amoenus*, en el que los prados “cuyas yerbas no eran verdes por ser yerbas, sino por ser esmeraldas” (II, 15, p. 380), hace una pausa para tomar aire, aprovechando la crítica murmurada de algunos de sus oyentes, y, al proseguir, nos encontramos sorpresivamente con lo que el lector de la época podía seguramente identificar con un pasaje del *Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula* (1514) de Feliciano de Silva; cuando los dos príncipes, al inicio de la novela se dirigen al mar desde Fenusa para embarcar hacia Irlanda:

Se fueron por su camino hasta que llegaron a la costa de la mar, donde vieron venir hazia sí una barca que dos grandes ximios con cuatro remos

traían, tan verdes que como esmeraldas parecían, en la cual barca venía una donzella ricamente guarnida e assaz hermosa.⁹⁷

Ahora, escuchemos a Periandro:

—[...] a lo que resta por decir, falta entendimiento que lo perciba y aun cortesías que lo crean. Volved, señores, los ojos y haced cuenta que véis 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 arriada a un bastón negro, y en él fija una tablachina o escudo, donde venían estas letras: *Sensualidad* (*Persiles*, II, 15, pp. 383-384).

La imagen de los simios transportando doncellas no puede dejar de remitirnos a Feliciano de Silva.⁹⁸ Cervantes invierte el espacio, Perión va de la costa al mar, mientras que Periandro del mar llega a la isla de cuya peña saldrá la *Sensualidad*.⁹⁹ Los jimios verdes reman en la barca de la donzella, los jimios lascivos tiran de su carro, que antes era una nave rota que escapaba de una gran borrasca; la donzella de

⁹⁷ Feliciano de Silva, *op. cit.*, I, p. 7. En adelante se citará en el texto el capítulo y número de página.

⁹⁸ Esta conexión se la debemos a Juan Pablo Mauricio García; Carlos Romero, en su edición del *Persiles*, apunta sobre todo el pasaje que “es probable que la alegoría cervantina se inspirase en algún cuadro o grabado”, ed. cit., p. 383n.

⁹⁹ Se invierte el tópico de la catábasis épica, puesto que no es el héroe quien desciende al mundo subterráneo, sino la *Sensualidad* que sale de la tierra hacia el héroe, véase Nevoux, art. cit., p. 245.

Perión, según luego sabemos, es una maga encantadora: Alquifa, hija del sabio Alquife; la doncella que sale al encuentro de Periandro es una alegoría. Aunque Periandro nos ha dado algunos indicios sobre la naturaleza de esta aventura, ni los receptores ni los lectores la perciben con claridad y así sin cuestionamientos sobre la verosimilitud de este encuentro sigue su narración.

Sigamos un poco adelante con la historia de Feliciano de Silva; Perión es llevado en esa misma barca por la doncella hermosa a una peña donde le entrega sus armas, un rey lo arma caballero y se enamora de la infanta; con las dos prioridades o requisitos de todo buen caballero andante cumplidas, ser armado y tener dama de quien enamorarse, se le indica que debe permanecer en la barca de los dos verdes remeros ximios durante un año, por ello y por lo que de él se espera, será llamado El Caballero de la Espera.¹⁰⁰ Nombre que, por cierto, podríamos dar a Periandro, quien debe sublimar sus deseos sexuales hasta que pueda desposarse con Auristela.

Perión y Alquifa regresan a la barca de los ximios y en cuanto abordaron éstos comenzaron a remar. Pero este caballero andante, a pesar de ya tener dama, sucumbe ante los deseos de otra, la duquesa de Austria, quien lo seduce y con quien duerme quince días: “teniendo el de la Espera cada noche a la duquesa a su voluntad, en fin de los cuales un domingo a mediodía aportaron en el ducado de Austria” (LXI, p. 143). Dejémoslos ir y volvamos a Periandro, quien ha prometido castidad, a quien dejamos frente a la hermosísima doncella que porta el cartel: “Sensualidad”, quien continúa su narración:

Tras ella salieron otras muchas hermosas mujeres, con diferentes instrumentos en las manos, formando una música ya alegre ya triste, pero

¹⁰⁰ “Alquifa le dijo: —Señor cavallero, [...] nos vamos a la mi barca e d’ella no salgades en todo este año sino donde yo vos mandaré, e fasta que se cumpla vos nombredes el Cavallero de la Espera, porque quien os envió estas armas toda esperança es en vos, que por esta causa os las embió con esta orladura” (III, p. 13).

todas singularmente regocijadas. Todos mis compañeros y yo estábamos atónitos, como si fuéramos estatuas sin voz, de dura piedra formados. Llegóse a mí la Sensualidad y, con voz entre airada y suave, me dijo: “Costarte ha, generoso mancebo, el ser mi amigo, si no la vida, a lo menos el gusto”. Y diciendo esto pasó adelante y las doncellas de la música arrebataron (que así se puede decir) siete u ocho de mis marineros y se los llevaron consigo, y volvieron a entrarse, siguiendo a su señora, por la abertura de la peña.

Volvíme yo entonces a los míos para preguntarles que les parecía de lo que habían visto; pero estorbólo otra voz o voces que llegaron a nuestros oídos, bien diferentes que las pasadas, porque era 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, que, a no tocarme tanto, gastara algunas palabras en alabanza de su más que humana hermosura. [...] Traía mi hermana a sus dos lados dos doncellas, de las cuales la 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” (*Persiles*, II, 15, pp. 384-385).

Con tal regocijo tomó Periandro estas nuevas que, 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” (II, 15, p. 385).¹⁰¹

Como podemos observar, Cervantes toma el pasaje de Silva, dándonos la clave con los simios verdes, para hacer de la narración de hechos maravillosos e inverosímiles una sublimación alegórica, utilizando el recurso del sueño. Este pasaje cervantino lo interpreta

¹⁰¹ En el *Viaje del Parnaso* ocurre algo similar: “Esto escuché, y en escuchando aquesto, / dio un estampido tal la Gloria Vana / que dio a mi sueño fin dulce y molesto. / Y en esto descubrióse la mañana”, VI, vv. 232-235.

Mata Induráin, como una articulación alegórica-emblemática, en donde Auristela representa el emblema de la pureza;¹⁰² y Nevoux, como el enfrentamiento del héroe épico a la prueba de la tentación heroica, en la que, la elección no es entre la guerra y el amor, sino entre dos alegorías: Sensualidad y Castidad, y su hazaña no consiste en repudiar absolutamente a Sensualidad en favor de Castidad, sino en demostrar su capacidad de diferir las gratificaciones sexuales, sin renunciar a ellas.¹⁰³

Pero, también lo podemos interpretar desde dos miradas; la primera en relación al contenido del sueño, en el cual se le presentan los opuestos que le preocupan. El sueño, dice Mauricio, principal crítico del arte de contar, “cuando no son revelaciones divinas o ilusiones del demonio, proceden, o de los muchos manjares que suben los vapores al cerebro, con que turban el sentido común, o ya de aquello que el hombre trata más de día” (*Persiles*, I, 18, p. 249); lo mismo le ocurrió a Miguel de Cervantes viajero en el Parnaso, quien también tiene un sueño que revela sus preocupaciones:

De una de tres causas los ensueños
se causan (o los sueños, que este nombre
les dan los que del bien hablar son dueños):
primera, de las cosas de que el hombre
trata más de ordinario; la segunda,
quiere la medicina que se nombre
del humor que en nosotros más abunda;
toca en revelaciones la tercera,
que en nuestro bien más que las dos redundan.
Dormí y soñé, y el sueño la primera

¹⁰² Carlos Mata Induráin, “El *Persiles* de Cervantes, paradigma del arte narrativo barroco”, en Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.), *Temas del barroco hispánico*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2004, p. 211.

¹⁰³ Nevoux, art. cit., p. 245.

causa le dio principio suficiente
 a mezclar el ahito y la dentera
 (*Viaje del Parnaso*, VI, vv. 1-12).

El sueño de Periandro no es un sueño profético, como los que abundan en el Antiguo Testamento, en la épica griega o en las novelas de caballerías, es un sueño alegórico que parte de un resto caballeresco, es decir, de un pasaje caballeresco, en donde el trabajo parece transformarse en una aventura. Periandro, a diferencia de Perión, no cede al deseo, él se conserva fiel y casto para su amada, lo que no implica que no tenga las inquietudes de un adolescente. Pero no termina aquí la intención narrativa, Periandro tiene interlocutores que reaccionan a su relato:

—¿Luego, señor Periandro, dormíades?

—Sí —respondió—, porque todos mis bienes son soñados.

—En verdad —replicó Constanza—, que ya quería preguntar a mi señora Auristela adónde había estado el tiempo que no había parecido.

—De tal manera —respondió Auristela— ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que añadió Mauricio:

—Ésas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de tal manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades.

[...]

—Prosigue, Periandro, tu cuento sin repetir sueños, porque los ánimos trabajados siempre engendran muchos y confusos, y porque la sin par Sinforosa está esperando que llegues a decir de dónde venías la primera vez que a esta isla llegaste. [...]

—El gusto de lo que soñé —respondió Periandro— me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquier narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada (*Persiles*, II, 15, pp. 385-386).

En este episodio se perciben también los ‘restos diurnos’ de Cervantes narrador de aventuras, quien ahora le da a la aventura el espacio del sueño. De esta manera, se añade una isla al Septentrión, la isla soñada, la isla del ideal literario; de manera que, la segunda manera de interpretar el pasaje es desde la perspectiva del arte de contar. La nueva narrativa debe ser capaz de presentar lo maravilloso, enfrentando en el texto mismo la crítica a la verosimilitud y la digresión; sin dejar el deleite:

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 aun forzáronme, a que les contase mi sueño (*Persiles*, II, 16, p. 387).

El joven Periandro sublima en el sueño sus deseos sexuales mediante el recuerdo de un pasaje caballeresco en el cual el héroe sucumbe ante la sensualidad, a pesar de estar enamorado de otra dama; Periandro se encuentra separado de Auristela y está viviendo una serie de trabajos en su búsqueda, de modo que en el sueño se pone a prueba su virtud y la supera. La aventura es narrada con tal verosimilitud que, ni personajes ni lectores dudamos de su palabra, a pesar de pastos de esmeraldas o de simios remeros, y el pasaje es magistralmente resuelto al develarse como un sueño.

Cervantes conocía de primera mano los libros de Feliciano de Silva, ya que, junto al *Amadís de Gaula*, los relatos de Silva fueron los más reeditados a lo largo del siglo XVI, tal vez por ello, y, como indica Sales Dasí, por la reputación de que gozaba Silva en su tiempo, Cervantes lo eligió al empezar el *Quijote* para establecer desde el principio su hipotética intención de criticar el género caballeresco.¹⁰⁴ En su última obra, Cervantes utiliza un pasaje de la prosa de Silva, que evoca su tratamiento narrativo y sus personajes para mostrar

¹⁰⁴ Emilio José Sales Dasí, “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva”, p. 121.

cómo, acrecentando el deleite gracias al cómo narrar, lo maravilloso puede ser verosímil.

Este es el nuevo espacio de la aventura en la nueva narrativa que Cervantes propone en el que creía que sería su mejor libro. *Persiles*, como lo concibe Redondo, “héroe viajero, héroe de lo maravilloso, este nuevo Perseo que, como él, sabe vencer las dificultades gracias a su ingenio y su valor, tiene así mismo algunos usos de Aquiles. Como éste, no sólo es hermoso sino capaz de capitanear los barcos y de domar los caballos”;¹⁰⁵ y puede también ser un lector de novelas de caballerías, pero sin enloquecer. Estos libros no dejan de perturbar el espíritu de sus lectores, aunque la aventura ya no se viva o se quiera vivir, sino que se traslade al sueño, con sus deleites, pero del cual se puede despertar.

Ya en voz del Canónigo, en el *Quijote* de 1605, se vislumbra la nueva manera de hacer literatura:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (*Quijote*, I, 47, pp. 548-549).

El *Persiles* responde a ese deseo de una nueva ficción en la que la pluma de un buen entendimiento pueda, como apunta el Canónigo, “describir naufragios, tormentas, reencuentros y batallas”, pero, en especial, para pintar a un capitán valeroso, prudente y “elocuente

¹⁰⁵ Agustín Redondo, *op. cit.*, p. 75. Obra en la que un nuevo heroísmo surge de los trabajos, basados “no en los avatares de la milicia caballeresca —ni siquiera desde la perspectiva de sus traslaciones a lo divino—, sino en la batalla del diario vivir, tanto exterior como interior, y en todos los órdenes de la existencia”, Egido, “Los trabajos en el *Persiles*”, pp. 38-39.

orador persuadiendo o disuadiendo”, “maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer”; pintar episodios trágicos, alegres y no pensados; damas hermosas, caballeros cristianos, un “desaforado bárbaro fanfarrón”, un “príncipe cortés, valeroso y bien mirado”. Donde ese buen entendimiento pueda mostrarse astrólogo, cosmógrafo, músico, inteligente en materias de estado y nigromante si quisiese. Así como, este autor pueda mostrar, ya sea en un solo personaje o dividiendo las virtudes en muchos: “las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Euralio, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zópiro, la prudencia de Catón, y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre” (*Quijote*, I, 47, p. 550). De este modo, se está perfilando en estas palabras la última novela cervantina, aquella en la cual: “el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso” (*Quijote*, I, 47, p. 550).

Cervantes da un último guiño a los lectores de la época, nombrando a uno de los personajes del camino peregrino: Feliciano de la Voz, quien, curiosamente, como nota Nevoux, halla “caridad y cortesía entre rústicos pastores y peregrinos septentrionales, y no entre caballeros españoles”.¹⁰⁶

Así, el *Persiles* es una isla soñada, un caballo domado, un archipiélago en el que no se realizan hazañas, sino que se narra y en el que se narra, una ficción peregrina por los géneros literarios del siglo XVI; la cual trata a la aventura en el extremo verosímil del sueño que deleita al que lo vive, lo narra y lo escucha.

La aventura cobra un nuevo significado épico cuando el protagonista no la busca, cuando los sucesos extraordinarios suceden y pueden

¹⁰⁶ Nevoux, art. cit., p. 249.

ser explicados por la razón, cuando no cumple un fin en sí misma, sino que se muestra como un trabajo a superar para lograr llegar a la meta, es decir, como un obstáculo en el camino (interior o exterior). Cervantes se despidió de la aventura colocándola en el espacio del sueño, pero de tal manera que logre ser verosímil gracias a la persuasión narrativa.

NARRADOR DE AMORES

Periandro y Auristela, [...] le tuvieron por más enamorado que ocioso al que cantado había: que los enamorados fácilmente reconcilian los ánimos y traban amistad con los que reconocen que padecen su misma enfermedad. Y, así, con licencia de los demás que en su barca venían (aunque no fuera menester pedirla), hizo que el cantor se pasase a su barca, así por gozar de cerca de su voz como *saber de sus sucesos*, porque persona que en tales tiempos cantaba o sentía mucho o no tenía sentimiento alguno.

Persiles, I, 9, p. 197.¹⁰⁷

El amor, como materia narrable, se va abriendo paso paulatinamente en la historia de la literatura. Ocupó y ocupa un lugar privilegiado en el género lírico como expresión y descripción, en el épico y en el trágico estaba relegado por valores considerados más sublimes y en el cómico sólo cabía en su faceta más ridícula; pero, el género narrativo en prosa, no contemplado en la *Poética* de Aristóteles, tardío en el mundo griego, se ocupa de darle al amor un nuevo espacio, no sólo para cantarlo, sino, sobre todo, para contarlo, para “saber de sus sucesos”. En la España medieval, debido a la influencia de la cuentística ejemplar oriental y a valores de índole religioso y político,

¹⁰⁷ Cursivas mías.

la narrativa coloca al amor humano, a los sucesos amorosos, en un plano inferior, supeditado, por ejemplo, al matrimonio, como medio para alcanzar el deseado ascenso social y como base de la sociedad. Como sugiere Jiménez Santamaría, esta perspectiva amorosa es la diferencia fundamental entre Zifar y Amadís.¹⁰⁸ En el Renacimiento, a lo largo del siglo xv, como afirma Pérez Priego, se produce una notable renovación de las formas literarias en prosa y se amplían los géneros, algunos evolucionan, como la historiografía, el cuento y la narrativa ejemplar, y surgen otros, como la ficción sentimental.¹⁰⁹ En este proceso, el amor se convierte en materia narrable. En el inicio de esta prosa de ficción, el amor se trata mayoritariamente como un concepto sobre el que se reflexiona y va evolucionando hasta convertirse en una experiencia individual que pueda contarse; y, así, los escritores transitan desde narrar el amor, hasta narrar amores. Tal es el impulso de esta materia narrable, que Azorín recoge un comentario de Saint-Evremond, por cierto, apasionado del *Quijote*, quien en el siglo xvii afirma que, de todos los países del mundo, España es el país en que ‘mejor se ama’, y que, por lo tanto, él lee con avidez en los libros españoles las aventuras amorosas. “Saint-Evremond resume su sentir respecto al amor en tres vocablos: amar, arder, languidecer, *aimer, brûler, languir*”.¹¹⁰ El amor en la prosa renacentista, además de incorporarse y matizar su tratamiento según las materias narrables principales de los otros géneros, como la aventura, es el eje temático en la novela sentimental, los libros de pastores y la recuperada y reelaborada novela griega.

¹⁰⁸ Alicia Jiménez Santamaría, “Evolución y tratamiento del tema amoroso en el campo de la literatura caballeresca hispánica: del Zifar, héroe guerrero, a Amadís, héroe enamorado”, en Domenico Antonio Cusato e Loretta Frattale (eds.), *La pena di Venere. Scritture dell’amore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)*, Andrea Lippolis, Messina, 2002, p. 188.

¹⁰⁹ Pérez Priego, *op. cit.*, p. 179.

¹¹⁰ Azorín, *ABC*, 22 de abril de 1947. Biblioteca virtual universal. Editorial del cardo, 2006. www.biblioteca.org.ar

Las obras que se agrupan bajo el género denominado novela sentimental tratan el amor desde la perspectiva designada como ‘cortés’ (que expresa un sentimiento sublimado de lo erótico sólo accesible a nobles, en que se concibe el amor como sufrimiento y servicio). El argumento de estas obras es simple, pues de lo que se trata es de realizar un minucioso análisis del amor como concepto. De modo que, en función de una historia de amor (o fábula principal) se incorpora la presentación pormenorizada de las reflexiones y sentimientos de los personajes, así como debates, cartas y composiciones líricas y alegóricas. Todo ello conectado por el hilo de la narración, atribuida en la mayoría de los textos al ‘auctor’, del que nos ocuparemos en el apartado siguiente. El narrador-autor ficticio, como indica Rohland, observa una relación amorosa problemática, la narra, interviene en la acción, fracasa y la conciencia del desastre lo destruye.¹¹¹ Esto nos conduce a una de las principales características del género sentimental que consiste en la imposibilidad de que el amor se consiga; el final es siempre desdichado, como afirma Von der Walde, debido a que ocurre una catástrofe, un desengaño, por la intervención de un tercero o cualquier otro impedimento externo, o por el resultado de un servicio amoroso poco eficaz.¹¹² El final puede conducir al suicidio o al destierro voluntario de los personajes.

El amor, como tema narrable, se abre camino en la prosa renacentista española en un mundo ‘ficticio’, como lo describe Von der Walde, fundamentalmente subjetivo e intemporal, donde la realidad

¹¹¹ Régula Rohland de Langbehn, “Argumentación y poesía: función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos xv y xvi”, en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert-Verlag-Frankfurt am Main, Frankfurt, 1986, p. 575.

¹¹² Lilian Von der Walde Moheno, “La novela sentimental española”, en Aurelio González y María Teresa Míaja de la Peña (eds.), *Temas de literatura medieval española*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 56. “O bien es amigo del héroe, con lo que se significa que la pasión amorosa es tan fuerte que está por encima de cualquier otro sentimiento, incluso de la amistad”, *idem*.

inmediata y vulgar carece de importancia ante la grandeza y nobleza del sentimiento.¹¹³

En el siglo XVI, el floreciente género de las novelas de caballerías, incluirá paulatinamente más episodios ‘sentimentales’ y ambos géneros se influirán mutuamente. Como apunta Pérez Priego, la novela sentimental se presenta como una novela de caballerías en que se han alterado proporciones y sentido; ambos géneros comparten la narración de lo extraordinario, pero una se centra en las hazañas de un caballero y, la otra, en los misterios del sentimiento amoroso; por lo que ésta es una novela intimista, distinta de la novela exterior, de aventuras, que es la caballescra.¹¹⁴ Pero, si en la novela sentimental, gracias al servicio amoroso, la amada se merece, aunque no se consiga, en la caballescra, la dama es un pretexto o acicate para el ejercicio de las armas. A pesar de ello, las novelas de caballerías son también libros de amor; dama y caballero representan, por lo regular, modelos de casto amor y se unen a menudo conforme al tópico del matrimonio secreto; lo cual, según Rey Hazas, es fundamental para la construcción de la obra, pues justifica las aventuras, debido a que el caballero se ve obligado a demostrar su nobleza de espíritu y de sangre con hechos de armas y de amor, ya sea porque su origen es desconocido, ya porque existen obstáculos sociales difícilmente salvables de otro modo.¹¹⁵ Los lances amorosos en las novelas de caballerías responden a un modelo más o menos rígido, mezcla de amor cortés y neoplatónico (como veremos más adelante al llegar al *Quijote*) aunque, normalmente, logra consumarse.

El amor, sobre el fundamento del idealismo neoplatónico, es tratado por otra variedad narrativa a mediados del siglo XVI, también interconectada con la novela de caballerías: la novela pastoril o

¹¹³ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹¹⁴ Pérez Priego, *op. cit.*, p. 222.

¹¹⁵ Antonio Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, 1 (1982), p. 76.

los libros de pastores.¹¹⁶ En este género, la reflexión y la narración pretenden presentar el amor en un entorno esterilizado de cualquier interferencia de lo real y cotidiano, como abstracción y evasión; en este sentido, el amor debe alejarse totalmente de la ciudad, la corte y sus exigencias y retornar a un estado natural, idílico, el de la Edad Dorada; como afirma Avalle-Arce: “el caballero, que todavía puebla la novela sentimental, tiene que ceder el paso, por tanto, al pastor, el hombre de la vida inmediata a la naturaleza”.¹¹⁷ El pastor es un poeta por el simple hecho de estar enamorado, vive en un mundo mítico, en el cual, y gracias a la convención del ocio pastoril, se dedica exclusivamente al amor, a exponer o cantar sus sentimientos amorosos. Los interlocutores del pastor poeta pueden ser la naturaleza (siempre según el tópico del *locus amoenus*, que sirve de caja de resonancia y se conmueve, tanto la vegetación como la fauna), u otros pastores, especialmente mediante el canto amabeo que se remonta a la bucólica de Virgilio.¹¹⁸

Si bien en el género sentimental, el análisis del sentimiento amoroso es el objeto fundamental y éste causa dolor y lágrimas, en el género pastoril el amor no se concibe con los tormentos sentimentales, sino con serenidad. Los personajes y los espacios son, entonces, arquetipos, modelos de virtud y belleza. En los libros de pastores la acción apenas interesa, pues lo que se privilegia es la expresión del amor, de modo que la movilidad narrativa de dicho género se compone de la combinación de la prosa con el verso.

Un género más se suma a la narrativa del amor, el de la descubierta novela griega, donde había encontrado un amplio espacio para expresar sus variaciones. En la España renacentista, gracias a este género se encontró la fórmula para narrar variadas historias

¹¹⁶ Véase para la relación entre ambos géneros a Brandenberger, art. cit., p. 56.

¹¹⁷ Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Itsmo, Madrid, 1974, p. 47.

¹¹⁸ Véase Rey Hazas, “Introducción a la novela”, pp. 85-86.

amorosas. Esto quiere decir que, por lo menos desde el siglo II en los territorios que más tarde serían Bizancio, el amor había encontrado la manera de expresarse y de narrar sus sucesos; sin embargo, es su redescubrimiento el que proporciona a la literatura española el eslabón donde se engarce con las otras tradiciones. El eje central narrativo del género greco bizantino es una historia principal de amor, cuyos protagonistas, dos jóvenes, expresión de la virtud con sus atributos de bondad y belleza, son separados, se reencuentran y se unen al final del libro; para ello la novela se estructura como un viaje o peregrinación, especialmente localizado en espacios marítimos, donde la virtud atraviesa por trabajos que serán superados (naufragios, cautiverio). La construcción de la fábula como búsqueda constante de los amantes, ofrece, además, la posibilidad de integrar numerosas historias y episodios, a través de los cuales se pueden desarrollar diferentes tipos de amores, que funcionan como contraste, variación, paralelismo, etcétera, respecto a la fábula principal. De este modo, Cervantes, en el *Persiles*, sobre el eje del amor virtuoso, esperado de los protagonistas del género greco bizantino, entreteje amores carnales y platónicos, trágicos y felices, voluntarios y forzados, iguales y desiguales, con posibilidades infinitas de luces y sombras; estamos ya en el mundo del Barroco.

Hemos visto, entonces, sucintamente, la narración de amores en los géneros prosísticos hispánicos de los que la obra cervantina se nutre y a los cuales revitaliza, veamos ahora cómo los narra, cuál es su técnica narrativa. Cervantes es un narrador de amores desde su primera novela hasta la última; la reflexión sobre el pensamiento ideológico de Cervantes acerca del amor ha sido vastamente estudiada por la crítica, por lo que no me ocupo de ella, sino de cómo se apropia de los géneros anteriores y cómo los utiliza y reelabora en sus tres novelas mayores: *La Galatea*, el *Quijote* y el *Persiles*.

Cervantes elige el mundo pastoril para presentarse como narrador. Seguramente, como sugiere López Estrada, porque, en la segunda mitad del siglo XVI, la literatura pastoril fue una realidad poética

muy activa y, en consecuencia, un requerimiento inevitable para los escritores, de modo que Cervantes utiliza el género para escribir la obra con la que pretendía acreditarse como tal.¹¹⁹ Así, nos ofrece en 1585 las “primicias de mi corto ingenio” (*La Galatea*, Prólogo, p. 151); aunque, menos modesto, para 1614 en su *Viaje del Parnaso* afirma: “Yo corté con mi ingenio aquel vestido / con que al mundo la hermosa Galatea / salió para librarse del olvido” (IV, vv. 13-15). El ‘ingenio’ cervantino, en el ‘corte del vestido’ de la narración de amores encuentra recursos literarios que seguirá desarrollando en su producción posterior.

Si bien en el género pastoril el argumento de la fábula no es complejo, Cervantes empieza su camino como narrador llevando el género al extremo, pues, en su novela, la historia de amor “principal”, la de Galatea y Elicio, no tiene narrativa, es decir, no hay sucesos amorosos que contar, espera segunda parte para ello; es sólo una exposición cuyo único conflicto se plantea en el quinto libro: ella se debe ir de las riberas del Tajo para casarse en Portugal, conflicto que se detiene hasta que, al final del sexto y último libro, los pastores plantean tres caminos posibles para evitarlo: el diálogo, la amenaza o la fuerza. Es una fábula sin nudo y, por lo tanto, sin desenlace. Los protagonistas están más pendientes de los sucesos amorosos ajenos que de los propios. Es gracias a las historias que se unen a ésta que la narrativa no es de amor, sino de amores, mediante la participación de Galatea o Elicio como “curiosos receptores”.

Cada una de las tres primeras historias que se entrecruzan con los protagonistas pertenece a un mundo genérico distinto, por lo que su desarrollo y desenlace dependen del género que evocan. La primera, la del “pastor homicida” se acerca a la tragedia del género sentimental. Es una historia amorosa frustrada por culpa de un

¹¹⁹ Francisco López Estrada, “Literatura pastoril y Cervantes: *La Galatea*”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 160.

tercero que trama la separación y conduce a la muerte de la amada; no hay más solución que la venganza, aunque ésta tampoco remedie el dolor de la pérdida del amor. El pastor, cuchillo en mano, entra al espacio pastoril donde Elicio y Erastro cantaban sus amores por Galatea; asesina delante de ellos a su fingido amigo, causante de sus desdichas; pide a los testigos que no rindan exequias ni plegarias al cadáver y se retira corriendo. El pastor homicida, que poco a poco se descubre como Lisandro, hijo de padres nobles, se enamoró de la hija de una familia rival, la hermosa Leonida, (las familias se han enemistado por culpa de las intrigas causadas por los principales de su lugar, en las riberas del Betis). El sentimiento de Lisandro, como de personaje sentimental, lo vence y sujeta: “y fue mi amor tan de veras que, aunque procuré con infinitos medios quitarle de mis entrañas, el fin de todos venía a parar a quedar más vencido y sujeto” (*Galatea*, I, p. 189). Esta historia amorosa, versión cervantina del argumento del odio entre familias de Mateo Bandello, incluye familias nobles, amor cortés, cartas, intrigas, desenlace trágico, ingredientes comunes con la novela sentimental. Violencia que ofrece además un rompimiento con el sereno espacio de los libros de pastores.

La segunda historia entra al mundo pastoril de los protagonistas porque una “pastora forastera” busca a su enamorado. En las riberas del famoso Henares, esta pastora, Teolinda, que se ocupaba del “pastoral oficio” se enamora de “un pastor forastero”, Artidoro:

así como mis ojos le vieron, sentí enternecerseme el corazón y comenzó a discurrir por todas mis venas un hielo que me encendía; y, sin saber cómo, sentí que mi alma se alegraba de tener puestos los ojos en el hermoso rostro del no conocido pastor (*La Galatea*, I, p. 219).

Ambos se enamoran, pero la pastora tiene una hermana gemela que se hace pasar por ella y desprecia a Artidoro, quien, desesperado, se marcha. Esta historia de enredos entre gemelos fue un argumento utilizado en otras obras renacentistas, pero en la versión cervantina

se presenta rodeada de poesía, cantos individuales y colectivos entre pastores, verdadero y honesto amor, versos en las cortezas de los árboles, elementos propios de los libros de pastores; estos amores se quedan sin solución, suspendidos en el deseo de la pastora por conseguir al enamorado y aclarar los malentendidos.

La tercera narración de amores, la del “pastor ermitaño”, es una historia de trabajos bizantinos, la cual, por lo tanto, sí tendrá desenlace en *La Galatea*, mediante sucesos que irán presentándose en el presente de la narración o a través de las voces de los otros personajes participantes, para completar el conocimiento de los sucesos ocurridos durante su separación del ahora ermitaño, Silerio; y, por supuesto, tendrá un final feliz, pues todos los trabajos son superados al mantenerse la amistad y el amor virtuosamente inquebrantables.

Cervantes muestra así su capacidad de integrar en un género la participación de características de otros, así como argumentos de relatos breves italianos, con la libertad que lo llevará a convertirse en el gran narrador del Siglo de Oro y creador de la novela moderna.¹²⁰

Para que esto suceda, para que la narración de amores pueda realizarse, en *La Galatea* los encuentros suceden dentro del espacio del mundo pastoril: las riberas del Tajo, al que otros personajes penetran, unas veces irrumpiendo, otras convidados, otras en búsqueda, y, sin importar su condición, al entrar en este mundo se convierten en “pastores”. De modo que, en la narración de amores de *La Galatea*,

¹²⁰ Como afirma Melchora Romanos: *La Galatea* “alcanza un lugar destacado en la secuencia evolutiva de la novela pastoril española por conciliar los elementos consagrados de los cánones genéricos con nuevas perspectivas narrativas, en un manifiesto intento cervantino por alcanzar una construcción ficcional más densa y elaborada. [...] en el conflictivo deslinde de la verosimilitud de la Arcadia pastoril, se pueden situar las exploraciones narrativas que confluyen en el continuo deslizamiento entre Historia y Poesía en que se mueve la obra cervantina”, “La estructura narrativa de *La Galatea* de Cervantes: de lo poético a la ficcionalización novelada”, en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, p. 171.

Cervantes ensaya con técnicas narrativas que sigue desarrollando en toda su producción, como veremos en el apartado “Contar y cantar en *La Galatea*”. Con el rompimiento cervantino que consiste en la ausencia de historia amorosa entre los protagonistas, este libro de pastores es juzgado por el cura como que “tiene algo de buena invención: propone algo y no concluye nada” (*Quijote*, I, 6, p. 84), pues “es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega” (*Quijote*, I, 6, p. 84).

Revisemos, brevemente, el *Quijote*. Solisdán nos advierte desde los versos preliminares que dedica a don Quijote: “dura ella y vos no amante” (*Quijote*, I, versos preliminares, p. 33), anticipando la parodia de los amores caballerescos. Para don Quijote, la dama aparece por necesidad genérica; de este modo, en la construcción de su génesis caballerescas debe nombrar, y así crear, a su dama:

—Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado, y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora [...]? (*Quijote*, I, 1, p. 43).

Tras lo cual, el Narrador, en su técnica de historiador dudoso de la información, afirma en quién pensó don Quijote para dar nombre de su dama:

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y

gran señora, vino a llamarla “Dulcinea del Toboso” porque era natural del Toboso, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (*Quijote*, I, 1, p. 44).

Sin embargo, ese pasado enamoramiento de su vida de hidalgo, una vez señalado, ya no tiene cabida en su nuevo funcionamiento como personaje literario, como caballero andante; Dulcinea será sólo su motor, como será también buena parte del motor de las acciones de la Segunda parte; no de una narrativa amorosa pues ésta no existe, sino del encantamiento y desencantamiento que moverá las acciones; por lo tanto, para la narración de amores se necesitan intercalar otras historias. Dulcinea se encumbra sólo como un ideal.

Debemos esperar hasta el capítulo once de la Primera parte para que comience una narración de amores; don Quijote y Sancho están con los cabreros, a uno de ellos se le ruega que cante el romance de sus amores; tras este canto, cuando se disponen a dormir, llega de la aldea un mozo, quien les notifica que “murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que anda en hábito de pastora por esos andurriales” (*Quijote*, I, 12, p. 128).¹²¹ De inmediato, don Quijote, como buen protagonista cervantino, quiere saber acerca de esta historia: “rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquel y qué pastora aquella” (*Quijote*, I, 12, p. 129). Pedro describe al “pastor” Grisóstomo y narra su trágica historia en el ambiente pastoril de los cabreros (aunque interrumpido constantemente por las correcciones lingüísticas de don Quijote). Una vez planteada la desesperada tragedia del pastor no correspondido, digno de ver será su entierro, así

¹²¹ Tenemos en este personaje el desarrollo de Gelasia, pastora de *La Galatea* que rompe el mundo arcádico al renunciar voluntariamente al amor. Para el desarrollo del tema pastoril en la obra cervantina véase el estudio de Alban Forcione, “Cervantes en busca de una pastoral auténtica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI: 2 (1988), pp. 1011-1043.

que cabreros, caballero y escudero andante se ponen en marcha. En el camino hacia el entierro, se une a ellos Vivaldo, quien cuestiona a don Quijote sobre la conducta de los caballeros de encomendarse a su dama, de modo que, mientras estamos participando de una “historia pastoril” de amores, la conversación deriva hacia el cuestionamiento de la condición de “deber ser enamorados” de las “historias caballerescas”; don Quijote afirma:

—[...] no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mesmo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón (*Quijote*, I, 13, p. 140).

Planteada así la experiencia de la vivencia pastoril y la condición caballerisca sobre el amor, llegan al entierro. Grisóstomo ha muerto, no puede contar su historia, pero la ha dejado por escrito y será leída por Vivaldo en voz alta para todos los presentes. La *Canción desesperada* de Grisóstomo es un lamento que no corresponde con lo que los oyentes saben de la historia, como lo puntualiza el Narrador:

Bien les pareció a los que escuchado habían la canción de Grisóstomo, puesto que el que la leyó dijo que no le parecía que conformaba con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela, porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas y de ausencia, todo en perjuicio del buen crédito y buena fama de Marcela (*Quijote*, I, 14, p. 151).

Este papel lo interpreta Francisco Rico como un nuevo relato de la historia desde el punto de vista poético y subjetivo, que podrá, por tanto, no sujetarse a la verdad objetiva, sino justificar la muerte

del enamorado.¹²² Cervantes en seguida le da la palabra a la propia Marcela, quien asegura que el hecho de ser amado, servido y deseado por otro no debe exigir correspondencia alguna.¹²³ Después de esta convulsiva historia amorosa (amor no correspondido-libertad de correspondencia, muerte por amor-libertad para no amar), al seguir adelante en el *Quijote*, nos hallamos con el instinto animal, pues a Rocinante “le vino en deseo de refocilarse con las señoras facas” (*Quijote*, I, 15, p. 160), y, como resultado de ello, terminan apaleados Rocinante, don Quijote y Sancho.

Así, en el principio de la obra, Grisóstomo, “pseudo pastor” como representante de la concepción amorosa pastoril,¹²⁴ don Quijote, “pseudo caballero” que sueña con vivir una historia de amor caballerisca, y Rocinante, que sigue su instinto, comparten la tragedia de vivir amores fallidos; ni el amor cortés, ni el neoplatónico, ni el instintivo conducen a su realización.

Cervantes nos lleva, por fin, a la narración de un amor correspondido, pero no en el plano del presente narrativo, sino en el de la imaginación, de la ficción que estableció en las novelas de caballerías un modelo amatorio más o menos rígido. Don Quijote se convierte así en un narrador de amores, como lo ha leído en sus libros, con la particularidad, única en la literatura precedente, de ser una narración en futuro:

[...] la infanta, [...] luego en continente, que ella ponga los ojos en el caballero, y él en los della, y cada uno parezca a otro cosa más divina que humana, y, sin saber cómo ni cómo no, han de quedar presos y enlazados en la intrincable red amorosa y con gran cuita en sus corazones, por no saber cómo se han de hablar para descubrir sus

¹²² Francisco Rico, en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 14, p. 151n.

¹²³ Sobre el amor como correspondencia cf. *infra*, 260 y ss.

¹²⁴ La crítica a la “irrealidad” del modelo de amor de los libros de pastores la desarrolla Berganza en el *Coloquio de los perros*, *Novelas*, II, pp. 251 y siguientes.

ansias y sentimientos. [...] Venida la noche, cenará con el rey, reina e infanta, donde nunca quitará los ojos della, mirándola a furto de los circunstantes, y ella hará lo mesmo, con la mesma sagacidad, porque, como tengo dicho, es muy discreta doncella. [...] Y aquella noche se despedirá de su señora la infanta por las rejas de un jardín, que cae en el aposento donde ella duerme, por las cuales ya otras muchas veces la había hablado, siendo medianera y sabidora de todo una doncella de quien la infanta mucho se fiaba. Sospirará él, desmayaráse ella. [...] Finalmente, la infanta volverá en sí y dará sus blancas manos por la reja al caballero, el cual se las besará mil veces, y se las bañará en lágrimas. Quedará concertado entre los dos del modo que se han de hacer saber sus buenos o malos sucesos, y rogará la princesa que se detenga lo menos que pudiere; prometérselo ha él con muchos juramentos; tórñale a besar las manos y despídese con tanto sentimiento, que estará por acabar la vida [...] (*Quijote*, I, 21, pp. 230-232).

Como don Quijote está narrando un modelo amoroso literario, los personajes no tienen nombre ni historia que los individualice, no hay espacio para mayor exploración, pues se vive en un terreno exclusivamente literario. Cervantes nos lleva en seguida al encuentro con la realidad cuando aparecen los galeotes y don Quijote quiere saber de cada uno la causa de su desgracia, el primero de la cadena responde que:

[...] por enamorado iba de aquella manera.

—¿Por eso no más? —replicó don Quijote—. Pues si por enamorados echan a galeras. Días ha que pudiera yo estar bogando en ellas.

—No son los amores como los que vuestra merced piensa —dijo el galeote—, que los míos fueron que quise tanto a una canasta de colar atestada de ropa blanca, que la abracé conmigo tan fuertemente, que a no quitármela la justicia por fuerza, aún hasta agora no la hubiera dejado de mi voluntad (*Quijote*, I, 22, p. 237).

Hemos dejado, sin duda, la idealización del amor y hemos llegado a la variedad. Pero a Cervantes le gusta la narración de amores, así que la siguiente aventura del caballero nos conduce a ella, cuando, entrando en Sierra Morena, don Quijote encuentra un bulto, en él “escrito como en borrador aunque de muy buena letra”, un soneto, el cual leyó en voz alta para que Sancho también lo oyera:

O le falta al Amor conocimiento
o le sobra crueldad, o no es mi pena
igual a la ocasión que me condena
al género más duro de tormento.

Pero, si Amor es dios, es argumento
que nadie ignora, y es razón muy buena
que un dios no sea cruel. Pues ¿quién ordena
el terrible dolor que adoro y siento?

Si digo que sois vos, Fili, no acierto,
que tanto mal en tanto bien no cabe
ni viene del cielo esta ruina.

Presto habré de morir, que es lo más cierto:
que al mal de quien la causa no se sabe
milagro es acertar la medicina

(*Quijote*, I, 23, p. 252).

De él, por supuesto, no sacan en claro a quién pertenece ni cuál es la historia, pues para saber sucesos amorosos se necesita la prosa; para su fortuna hay otro papel:

Esto es prosa y parece carta.

—¿Carta misiva, señor? —preguntó Sancho.

—En el principio no parece sino de amores —respondió don Quijote.

—Pues lea vuestra merced alto —dijo Sancho—, que gusto mucho destas cosas de amores (*Quijote*, I, 23, p. 253).

La prosa de esta carta no es tampoco suficiente:

—Menos por esta carta que por los versos se puede sacar más de que quien la escribió es algún desdeñado amante.

Y hojeando casi todo el librito, halló otros versos y cartas, que algunos pudo leer y otros no; pero lo que todos contenían eran quejas, lamentos, desconfianzas, sabores y sinsabores, favores y desdenes, soleñizados los unos y llorados los otros (*Quijote*, I, 23, p. 254);

por lo que Cervantes narrará esta historia de amores durante el resto de la Primera parte de la novela, haciendo converger a los cuatro protagonistas, con variadas expresiones de cómo vive el amor cada uno (locuras y extremos, disfraces y búsquedas, etcétera); los hará partícipes de la historia de don Quijote, actores de las trazas del cura para que éste vuelva a su aldea. Cervantes llevará la narrativa a tal vértigo, que ellos, junto con el cura y el barbero, se convertirán en los receptores a su vez de otras historias amorosas en el espacio propicio de la venta, (don Quijote es marginado de ellas), querrán saber los sucesos del cautivo, del mozo de mulas, incluso la de un “curioso impertinente”, siendo los receptores también de una historia de amores escrita en forma de *novela*.

El mecanismo que había comenzado en *La Galatea*, con los personajes deseosos de querer saber los sucesos amorosos de los demás, porque los han oído llorar, quejarse o cantar, da paso a la estrategia de Cervantes en Sierra Morena: leer y ver a un hombre hacer locuras despiertan la curiosidad, que no sacian sólo los protagonistas, sino los lectores a lo largo de múltiples acontecimientos.

Mucho hay por reflexionar sobre el tema en el *Quijote*, pero demos paso al *Persiles*, en donde el amor vuelve a ocupar un papel central y se personifica por una pareja de amantes alrededor de los cuales giran una gran cantidad de enamorados, desenamorados, felices, dolientes, variedad que, como observa Grilli, confiere a la obra

verosimilitud.¹²⁵ Para González Echevarría, en el *Persiles* el análisis de la psicología del amor se establece a través de la interacción de varios protagonistas atrapados en una compleja red de relaciones eróticas y más importante que la psicología individual es la dinámica establecida entre todos ellos;¹²⁶ y para Egido, la historia particular de los personajes ejemplifica la varia fortuna que el amor supone en cada caso, ya sea paralelo o como contrapunto de la vivida por los protagonistas principales, Periandro y Auristela.¹²⁷ El amor, como fuerza generadora del *Persiles*, aparece desde un principio, fiel a la tradición bizantina, como conflicto y como búsqueda. Como ya apuntó esta autora, el *Persiles* contiene “una apretada y varia filografía en la que es fácil entrever la fusión de corrientes diversas entre las que no faltan restos del amor cortés junto al petrarquismo, el neoplatonismo y las huellas de Erasmo”.¹²⁸

Veamos la narrativa. Esta vez la narración trágica no será la primera como en las otras dos novelas cervantinas; pues si la novela bizantina es la gran historia del desencuentro necesario de los protagonistas, Cervantes propone, como primera narración de amores paralela a la principal, el relato de un encuentro. Un encuentro afortunado entre representantes de dos mundos distintos y contrarios:

¹²⁵ Giuseppe Grilli, “Los peregrinos de amor en Lope y Cervantes, o sea, *La Galatea*, Heliodoro y la voluntad de estilo”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 436.

¹²⁶ Roberto González Echevarría, *Amor y ley en Cervantes*, tr. Isabel Ferrer Marrales, Gredos, Madrid, 2008, p. 283.

¹²⁷ Aurora Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, p. 202.

¹²⁸ *Idem*. “Cervantes entrevera en el grueso de la narración numerosas opiniones, a veces contradictorias, sobre el amor, a la par que las hace vivir en el decurso de la acción en una permanente paradoja que va de los valores positivos y engrandecedores del amor maestro —en la mejor tradición neoplatónica— que impulsan la pasión, a otros de índole escolástica que lo entienden bajo especies de enfermedad, destrucción y muerte”, *idem*.

Antonio (un náufrago español) y Ricla (una bárbara). La narración de esta historia amorosa no se va a dar por la súplica de los receptores, ávidos por condolerse con las penas de amor ajenas porque padecen las propias, debido a que no es una historia de dolientes, sino que, el “bárbaro Antonio” la cuenta para explicarnos que se hable español en el Septentrión y porque cree que los recién rescatados quedarán con ello obligados a contar después la suya. Narra su nacimiento, los avatares que lo llevaron lejos de España y su llegada a la isla bárbara, donde las señas poco a poco dan paso al conocimiento del otro y con él de su lengua. Esta historia de amor la describe así:

la buena suerte y los piadosos cielos, [...] me depararon una muchacha bárbara, de hasta edad de quince años [...]. Pasmóse, viéndome; [...] y, cogiéndola entre mis brazos, sin decirla palabra ni ella a mí tampoco, me entré por la cueva adelante y la truje a este mismo lugar donde agora estamos. Púsela en el suelo, beséle las manos, halaguéle el rostro con las mías, y hice todas las señas y demostraciones que pude para mostrarme blando y amoroso con ella. Ella, pasado aquel primer espanto, con atentísimos ojos me estuvo mirando, y con las manos me tocaba todo el cuerpo y, de cuando en cuando, ya perdido el miedo, se reía y me abrazaba, [...] Yo no me hartaba de mirarla, pareciéndome antes ángel del cielo que bárbara de la tierra. Volví a la entrada de la cueva y, allí, con señas y con palabras que ella no entendía, le supliqué, como si ella las entendiera, que volviese a verme. Con esto la abracé de nuevo y ella, simple y piadosa, me besó en la frente y me hizo claras y ciertas señas de que volvería a verme [...] (*Persiles*, I, 6, p. 174).

Ella concluye el relato, por lo que la historia se completa con su punto de vista: “[...] Hame enseñado su lengua, y yo a él la mía, y en ella ansimismo me enseñó la ley católica cristiana” (*Persiles*, I, 6, p. 176). Antonio y Ricla dejan de ser dos extraños y, así, puede suceder el encuentro, el amor y el aprendizaje de la lengua. Esta narración de amores es necesaria en el comienzo del *Persiles*, cuyo suceso

y éxito se establece a partir de señas y palabras, que muestra que no hay límites precisos entre ‘civilización’ y ‘barbarie’; así como que el encuentro es posible.

La siguiente historia es la del italiano Rutilio, quien, para entretener a los receptores, nos cuenta que se fugó con una alumna y por ello lo encarcelaron, tras esto, accedió a unos amores lascivos para que la mujer que lo seducía lo liberara volando de la prisión en que se encontraba; ella lo conduce a una isla donde, convertida en lobo, quiere acabar con él. Rutilio nos muestra entonces otra faceta del amor, la de los amores prohibidos que ocurren en esa Italia a la que se encamina la novela: una historia amorosa fallida por ilícita conduce a otra casi diabólica y con elementos sobrenaturales. Quizá por ello, Rutilio decide quedarse en la isla de las ermitas, con la intención de dedicarse a la vida contemplativa; intención que no se cumple, pues al final de la novela lo volvemos a encontrar en Roma.

Cervantes construye el *Persiles* a través de claves. Si la historia amorosa de Antonio abre el relato para darnos la esperanza del encuentro amoroso, la historia de Rutilio simboliza la narración con la finalidad del entretenimiento.¹²⁹

La isla bárbara es una encrucijada de caminos; pero es necesaria su destrucción e incendio para que Cervantes vaya develando su narrativa de amores. Si un ciudadano español, por su deseo, describe un amor que da paso al mestizaje, y un italiano, para entretener, nos cuenta sus amores juveniles y su padecimiento por el deseo lascivo de una hechicera, toca el turno a un portugués, representante de la nación de enamorados trágicos por excelencia. Mientras nuestros peregrinos y los que se les han unido se alejan de la isla bárbara escuchan que desde una de las otras dos barcas salía:

¹²⁹ Como no pueden dormir una noche, el “bárbaro Antonio” pide al “bárbaro italiano” que “para entretener el tiempo y no sentir tanto la pesadumbre de la mala noche, fuese servido de entretenerles contándoles los sucesos de su vida, porque no podían dejar de ser peregrinos y raros, pues en tal traje y en tal lugar le habían puesto” (*Persiles*, I, 7, p. 184).

una voz blanda, suave, de manera que les hizo estar atentos a escuchalla. Notaron, especialmente el bárbaro Antonio el padre, que notó que lo que se cantaba era en lengua portuguesa, que él sabía muy bien. Calló la voz y, de allí a poco, volvió a cantar en castellano, y no a otro tono de instrumentos que al de remos que sosegadamente por el tranquilo mar las barcas impelían, y notó que lo que cantaron fue esto:

Mar sesgo, viento largo, estrella clara,
camino, aunque no usado, alegre y cierto,
al hermoso, al seguro, al capaz puerto
llevan la nave vuestra, única y rara [...]

(*Persiles*, I, 9, pp. 195-196).

Este canto recuerda el inicio de *La Galatea*, cuando los ecos del lamento de Elicio piden respuesta al monte, el prado, el llano y el río; el enamorado portugués (Manuel de Sosa Coitiño) desea que le ayuden a llegar al puerto: el mar, el viento, la estrella y el camino; cada uno en su elemento, en su espacio genérico.

Tras el canto de la voz, como la bárbara Ricla no comparte el padecer desventuras amorosas afirma: “—Despacio debe de estar y ocioso el cantor que en semejante tiempo da su voz a los vientos” (I, 9, p. 197). Pero Periandro y Auristela (que sí las padecen) no lo juzgan así y piden que el cantor pase a su barca para que les cuente la historia; esta narración de amores se da, entonces, por el deseo de saber los sucesos que condujeron al doliente canto. Llegan a una isla despoblada, prenden fuego, satisfacen el hambre y

acomodáranse a dormir si el deseo que Periandro tenía de saber el suceso del músico no lo estorbara, porque le rogó, si era posible, les hiciese sabidores de sus desgracias, pues no podían ser venturas las que en aquellas partes le habían traído. Era cortés el cantor y, así, sin hacerse de rogar dijo: (*Persiles*, I, 9, pp. 198-199).

Cervantes deja el texto en los dos puntos e inicia el capítulo siguiente: “De lo que contó el enamorado portugués”, capítulo que se centra en este relato; es una historia desventurada, un amor no correspondido, porque la mujer a la que ama el portugués prefiere dedicarse a servir a Dios y ha ingresado al convento. Cuando el portugués culmina la narración de su historia: “dando un gran suspiro, se le salió el alma y dio consigo en el suelo” (I, 10, p. 205). Después de la sorpresiva muerte de Coitiño, el único comentario de los presentes es una queja de 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” (I, 11, pp. 205-206).

Cervantes no sólo nos va proveyendo de claves de lectura, o de las posibilidades literarias y de las funciones de la prosa de ficción, sino que también nos da los indicios de lo que sucederá en el desenlace. El contenido temático de estas tres historias se reeditará en el final, en la historia de amor de los protagonistas, cuando por fin lleguen a Roma: a Periandro lo pretende seducir una mujer que acude a una hechicera para que Auristela enferme y muera, Auristela al recuperarse decide ingresar en un convento, Periandro casi desespera, pero finalmente vendrá el encuentro y la consumación del amor.

Como vemos, la construcción del *Persiles* es fruto de una elaboración muy calculada. Ahora, analicemos a Cervantes como narrador de amores en la estructura general de la novela; cómo el autor, que ha alcanzado la total madurez, teje su última trama.

Si en *La Galatea* y en el *Quijote* había experimentado con la inclusión de varios géneros y de su tratamiento de la materia amorosa a partir de historias secundarias, en el *Persiles*, además, conducirá nada menos que a su protagonista por los tres géneros (sentimental, pastoril y bizantino) en su vivencia amorosa; pues en su final legado lleva la experimentación de los recursos al “extremo de bondad posible”.

En el último libro (como Cervantes compite con Heliodoro, la novela ha comenzado *in medias res*), los ‘curiosos lectores’ sabemos,



“Sigismunda y Persiles a la entrada de Roma tratan de sus amores”. Madrid, Viuda de Ibarra, 1805. Tomo III, p. 268. A. Rodríguez lo dibujó, N. Cobo lo grabó.

en el capítulo doce, titulado: “Donde se dice quién eran Periandro y Auristela”, por fin, quiénes son y de dónde vienen los protagonistas peregrinos, de quien sólo habíamos sabido con claridad hacia dónde iban: a Roma y ya están en ella. Cervantes prepara el escenario, sorprendiéndonos de nuevo: por fin en Roma, Periandro y Auristela se han separado (debido, como decíamos, al enredo ocasionado por una mujer que quiere conquistar a Periandro y a los celos de Auristela, quien afirma que quiere irse a un convento); Periandro se va entonces, como personaje pastoril, a pesar de estar en el centro del mundo civilizado y católico, a un paraje donde:

Sollozando estaba Periandro, en compañía del manso arroyuelo y de la clara luz de la noche; hacíanle los árboles compañía y un aire blando y fresco le enjugaba las lágrimas; llevábale la imaginación Auristela y, la esperanza de tener remedio de sus males, el viento, cuando llegó a sus oídos una voz extranjera, que, escuchándola con atención, vio que



Volvió Auristela la suya, y viéndole desmayado le puso la mano en el rostro... (Pág. 136.)

“Volvió Auristela la suya, y viéndole desmayado le puso la mano en el rostro”. Sopena, Barcelona, 1916.

era en lenguaje de su patria, sin poder distinguir si murmuraba o si cantaba, y la curiosidad le llevó cerca y, cuando lo estuvo, oyó que eran dos personas las que no cantaban ni murmuraban, sino que en plática corriente estaban razonando (*Persiles*, IV, 12, pp. 697-698).

Colocado Periandro así en el mundo pastoril, como personaje que intenta consolar sus males de amor en compañía de la conmovida naturaleza, es interrumpido, pero no por lamentos ni cantos, sino por razones; lo mueve la curiosidad y se acerca para escuchar escondido: “acomodóse detrás de un árbol, de tal forma que él y el árbol hacían una misma sombra” (*Persiles*, IV, 12, p. 698) y descubre que su ayo Serafido está contando a Rutilio quiénes eran y de dónde venían *Persiles* y *Sigismunda*; él sabe los sucesos y vuelve a escucharlos para que lo hagamos nosotros escondidos con él tras el árbol.

Así, encubiertos con Periandro-*Persiles*, nos enteramos que es el príncipe segundón de Tule y que, cuando se enamoró de *Sigismunda*



Sancha, Madrid, 1781.
Tomo II, p. 332. Diseño
de Antonio Ximeno y
Carrera, grabado por Simón
Brieva.

se convirtió en un enfermo de amor, pues ella estaba destinada para su hermano. De este modo, se nos cuenta cómo Periandro sufrió, como personaje de novela sentimental, desde el momento que vio por primera vez a Auristela:

flecha que atravesó las entrañas de mi hijo Persiles, que este nombre adquirió la crianza que en él hice. Desde que la oyó, no supo oír cosas de su gusto, perdió los bríos de su juventud y, finalmente, se encerró en el honesto silencio todas las acciones que le hacían memorable y bien querido de todos y, sobre todo, vino a perder la salud y a entregarse en los brazos de la desesperación della. Visitáronle médicos; como no sabían la causa de su mal, no acertaban con su remedio: que, como no muestran los pulsos el dolor de las almas, es dificultoso y casi imposible entender la enfermedad que en ellas asiste. La madre, viendo morir a su hijo sin saber quién le mataba, una y muy muchas veces le preguntó le descubriese su dolencia, pues no era posible sino que él su-

piese la causa, pues sentía los efectos. Tanto pudieron estas persuasiones, tanto las solicitudes de la doliente madre que, vencida la pertinacia o la firmeza de Persiles, le vino a decir cómo él moría por Sigismunda y que tenía determinado de dejarse morir antes que ir contra el decoro que a su hermano se le debía; cuya declaración resucitó en la reina su muerta alegría y dio esperanzas a Persiles de remediarle, si bien se atropellase el gusto de Maximino (*Persiles*, IV, 12, pp. 701-702).

Su madre, la reina Eustoquia, entonces habla con Sigismunda y los convence de ausentarse antes de que Maximino regrese, de modo que cuando vuelva y pregunte por ella, su madre le dirá como disculpa:

que había hecho voto de venir a Roma a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo en quiebra, jurándole primero Persiles que en ninguna manera iría en dicho ni en hecho contra su honestidad. Y, así, colmándoles de joyas y de consejos, los despidió la reina, la cual después me contó todo lo que hasta aquí he contado (*Persiles*, IV, 12, p. 703).

Por lo que la reina Eustoquia es la “tracista” que desencadena todos los acontecimientos, y el voto de ir a Roma no es más que un pretexto. Así, en el bordado literario de la narración de amores de Cervantes, Persiles, personaje de novela sentimental, enfermo de amor y desesperado, es transformado por su madre en personaje de novela bizantina (que debe cambiar su nombre a Periandro), cumpliendo cabalmente con todos los méritos para ello, y cuando llega al centro de la civilización, Roma, tiene, en este gran contraste de espacio, un instante de personaje pastoril, del cual se recupera para volver a ser peregrino que llega a su meta y con ella al desenlace feliz.

Pero Persiles es más que la combinación de personajes de otros géneros, más que reflexiones conceptuales o estéticas: el ejemplar protagonista bizantino, bello y virtuoso, enamorado, se conserva fiel y casto aunque sueña con la Sensualidad, verosímil aunque caiga

de torres, gane torneos y dirija piratas; curioso quiere saber quién es el otro, lo intenta consolar y lo aconseja; es, además, el principal narrador de trabajos, en quien gira la construcción de la teoría de la narración o el arte del buen contar, tema por el que, seguramente, Cervantes consideraba como el mejor de sus libros la *Historia se-
-entrional*; y Persiles es el domador del caballo de Cratilo, émulo de nuestro autor, quien, puesto ya el pie en el estribo, consiguió domar la narrativa con su espíritu indómito.

Desde Elicio, el primer enamorado cervantino hasta los últimos, Persiles y Sigismunda, personajes y técnicas narrativas están unidos en la constante de la curiosidad, la cual es la que mueve la narrativa; en saciarla consiste el entretenimiento y para ello es necesaria la prosa. El tema del amor en Cervantes sigue siendo un extenso campo para la reflexión filosófica y literaria sobre la ideología cervantina, pero lo que lo hace grande también es que logra ser un extraordinario narrador de amores en el tejido de sus historias, haciendo verdadero el soneto de don Luis de Vargas Manrique que prologa *La Galatea*:

Hicieron muestra en vos de su grandeza,
gran Cervantes, los dioses celestiales,
y cual primera, dones inmortales
sin tasa os repartió Naturaleza.

Jove su rayo os dio, que es la viveza
de palabras que mueven pedernales;
Diana, en exceder a los mortales
en castidad de estilo con pureza;

Mercurio, las historias marañadas;
Marte, el fuerte vigor que el brazo os mueve;
Cupido y Venus, todos sus amores;

Apolo, las canciones concertadas;
su ciencia, las hermanas todas nueve;
y, al fin, el dios silvestre, sus pastores

(*Galatea*, versos preliminares, p. 161).

III. EL NARRADOR Y SUS MATERIAS NARRABLES EN EL *PERSILES*: AUTOBIOGRAFÍA, EL MUNDO MUSULMÁN Y MORISCO

NARRADOR DE AUTOBIOGRAFÍA

Puesto ya el pie en el estribo
con ansias de la muerte,
gran señor, ésta te escribo.
Persiles, Dedicatoria, p. 115.

Entre los temas que abordó la prosa del Siglo de Oro: viajes, aventuras, amor, etcétera, no faltó que el mismo sujeto de la enunciación se convirtiera en materia, dando como resultado obras narradas en primera persona; que el autor se convirtiera en narrador de sí mismo. En la temprana prosa castellana, encontramos dos géneros narrados en primera persona, el autobiográfico y, como vimos, la narrativa de viajes.¹ Pero, en el Renacimiento, cuando el hombre ocupa el centro y lo individual se vuelve tema literario, la prosa de ficción se apropia de la primera persona narrativa en la experimentación de la novela sentimental. En ella, el narrador, en la mayoría de los textos, posee la atribución de 'auctor', que puede ser también personaje de los hechos narrados; este narrador-autor funciona como hilo conductor que conecta las reflexiones y sentimientos de los personajes, los debates, cartas, composiciones líricas y alegóricas que componen el género, todo en función de una historia de amor,² cuyo final, como

¹ La memoria autobiográfica es escasa, como las *Memorias* de Leonor López de Córdoba (1363-1412), subgénero del género biográfico que se desarrolla en los siglos xiv y xv.

² Véase Régula Rohland de Langbehn, art. cit., p. 575.

sabemos, es trágico por la imposibilidad de que el amor se consiga. Para Deyermond, la creación de un ‘autor’ autoconsciente que se narra a sí mismo es una de las innovaciones narrativas de la ficción sentimental.³ Como observa Von der Walde, este recurso permite juegos literarios interesantes: el auto encomio indirecto del escritor, la presentación de un punto de vista que aparentemente es del creador de la obra, pero que difiere de la visión del mundo que se desprende del texto en su totalidad, y hacer evidente la misma falsedad de la autobiografía.⁴ Veamos su evolución.

En las obras englobadas como novela sentimental se va experimentando con la figura del autor-narrador; en *Siervo libre de amor* (1440) de Juan Rodríguez del Padrón el autor lamenta su desgracia amorosa contando su propia experiencia para que se tome como ejemplo:

Ni porque mi tratado a mí se endereçe en obras mundanas o en fechos de amores, por él te amonesto que devas amar, o si amas perseverar, que en señal de amistad te escrivio de amor, por mí que siento la grand fallía de los amadores y poca fiança de los amigos e por mí jusgues a ti amador. Esfuérçate en pensar lo que creo pensarás: yo aver sido bien affortunado, aunque agora me ves en contralloy; e por amar alcançar lo que mayores de mí deseavan, que perdí por amor la principal causa de mi perdiçión.⁵

Años más tarde, Diego de San Pedro continúa la experimentación de este recurso. En el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491) el protagonista cuenta su pasado al autor, el cual, a su vez, transmite la historia oída ‘a las damas de la Reina’, proporcionando un marco

³ Alan Deyermond, “Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos”, *Revista de Literatura Medieval*, VII (1995), p. 97.

⁴ Lillian Von der Walde, art. cit., p. 56.

⁵ Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. Enric Dolz, *Anexos de la Revista Lemir* (2004), p. 12.

a la narración que hace Arnalte de sus amores fallidos; y, en *Cárcel de Amor* (1492), San Pedro integra al narrador dentro de la acción: el autor es testigo presencial y además actor importante, puesto que se mueve como intermediario entre Leriano y Laureola, sufriendo incluso las desgracias de aquel.⁶

Después de hecha la guerra del año pasado, viniendo a tener el invierno a mi pobre reposo, pasando una mañana, [...] vi salir a mi encuentro, por entre unos robredales donde mi camino se hacía, un caballero así feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje. [...] Y como emparejó conmigo, díjome con mortal angustia: «Caminante, por Dios te pido que me sigas y me ayudes en tan gran cuita». Yo, que en aquella sazón tenía más causa para temer que razón para responder, puestos los ojos en la extraña visión, estuve quedo, trastornando en el corazón diversas consideraciones: dejar el camino que llevaba parecíame desvarío, no hacer el ruego de aquel que así padecía figurábase me inhumanidad, en seguirle había peligro, y en dejarle, flaqueza.⁷

Sigue Juan de Flores, quien, en el *Breve tratado de Grimalte y Gradisa* (publicado en 1519), cambia su nombre en Grimalte, convirtiendo al protagonista de la narración en “alter ego” explícito del autor: “Comiença un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudo su nombre en Grimalte”.⁸

⁶ Para Alfonso Rey, se manifiestan dos puntos de vista en esta obra, el del personaje testigo (emotivo, parcial y con las limitaciones de ser un personaje más) y el del narrador omnisciente (cuyo ángulo visual es más amplio que el de los personajes), ambas visiones concentradas en una misma figura que habla en primera persona, “La primera persona narrativa en Diego de San Pedro”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1981), pp. 97-98.

⁷ Diego de San Pedro, *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, 5ª. ed., Cátedra, Madrid, 2008, pp. 65-66.

⁸ Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, ed. Pamela Waley, Tamesis, London, 1971, p. 3.

La primera persona de este autor, que cambia su nombre para ser personaje, sigue presentándonos una trágica historia de amor, a la manera de tratado, para que tomemos ejemplo:

[...] Pues en aquestos comedios que su compassion regnava eran las fuerças de mis aquexadas requestas, en las cuales el mejor tyempo de mi vida fenecia; tanto que yo desto puedo alabarme, que yo de mas constante y ella de mas cruel ninguno ygualarsenos pudo. Pero quanto mas mi sobrado querer y servicios la pensavan tener contenta, ella con muy meiores scusas se defendía, y por remedio a mis males me manda partir en busca de la senyora Filometa, la qual, según scrive, es partida a la tierra donde Pamphilo era, porque con sus desseos ninguno reposo tenía.⁹

Narrar una trágica historia amorosa desde la perspectiva de un yo narrativo proporciona al relato una cercanía de la experiencia que se carga de verosimilitud (aun dentro de la alegoría) y acrecienta el sentimiento que se quiere expresar. Lamentos, cartas y poesías se acercan a la experiencia lírica que ahora se narra.

Por otro lado, una vertiente diferente desarrolla la primera persona desde una práctica que no era literaria, pues, en el Siglo de Oro existió un recurso social que consistía en exponer por escrito méritos y servicios que se dirigían a las autoridades con el fin de conseguir un beneficio. A esta práctica se le llamó ‘Memorial’, pues, como lo

⁹ *Ibidem*, pp. 3-4. En *Triunfo de amor*, del mismo Juan de Flores, el auctor sólo funciona como narrador de la historia y es testigo de los sucesos, pero no interviene como personaje: “Porque por mí mesmo no me atrevo a escribir en presencia, como los que en vuestros palacios más dignos y más dispuestos se hallan, me conviene ir a muy apartadas tierras a traer nuevas de las grandes cosas que acaescen en cabo del mundo. Porque, así como mensageros pobres que traen rica embaxada son bien rescebidos de la señora que tal mensagero oye, así yo, con esperança de ser mejor escuchado, busco los más altos mensajes que en la grandeza del mundo se puedan dezir”, ed. Antonio Gargano, Giardino, Pisa, 1981, p. 73.

define Covarrubias, es la petición que “se le da al juez o al señor para recuerdo de algún negocio”.¹⁰ Como se exponen los propios méritos está redactado en primera persona. Cervantes los conocía bien, con un memorial de servicio pidió a Felipe II uno de los cuatro cargos vacantes en el Nuevo Mundo; lo cual, como sabemos, no se le otorgó. El memorial y su práctica pronto influyeron y se retomaron en la literatura.¹¹ Por ejemplo, como señala Egido, los memoriales se deben tener en cuenta a la hora de estudiar la novela picaresca, pues estos opúsculos autoexculpatorios o relaciones de méritos exponían muchas veces, bajo la apariencia de calidad moral, meras justificaciones, utilizando y desgastando palabras como ‘trabajo’ y ‘peregrinación’ para que los autores, como nuevos Lázaros, trataran de rescatar o afirmar su honra contando los trabajos y adversidades sufridas al rey o a quien se lo demandara.¹²

Los memoriales podían extenderse y convertirse en obras de mayor envergadura; destaca, entre ellos, por el interés que despertó en Cervantes, el de Jerónimo de Pasamonte, quien, en 1593, tras regresar del cautiverio, hizo circular por Madrid un manuscrito autobiográfico que se conoce como *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*,¹³ del que nos ocuparemos detenidamente al tratar los

¹⁰ Covarrubias, *op. cit.*, s.v.

¹¹ Cervantes se complace en jugar con los sucesos y los géneros parodiándolos, así los memoriales aparecen en su literatura, por ejemplo, en el entremés de *La guarda cuidadosa*: Soldado: “[...] Que el otro día le envié un billete amoroso, escrito por lo menos en un revés de un memorial que dí a su Majestad, significándole mis servicios y mis necesidades presentes (que no cae en mengua el soldado que dice que es pobre), el cual memorial salió decretado y remitido al limosnero mayor; y, sin atender a que sin duda alguna me podía valer cuatro o seis reales, con liberalidad increíble, y con desenfado notable, escribí en el revés dél, como he dicho, mi billete; y sé que de mis manos pecadoras llegó a las tuyas casi santas”, Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, 8ª ed., Cátedra, Madrid, 1990, pp. 173-174.

¹² Aurora Egido, “Los trabajos en el *Persiles*”, p. 30.

¹³ Véase Alfonso Martín Jiménez, “Cervantes versus Pasamonte (‘Avellaneda’): crónica de una venganza literaria”, *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, VIII (diciembre 2004), p. 2.

personajes escritores cervantinos. Cervantes coloca en su personaje Ginés de Pasamonte una autobiografía similar. Así, en la obra cervantina se pasa del memorial a la autobiografía equiparada con la novela picaresca: de narrar méritos a narrar bellaquerías. Como Jerónimo transformado en Ginés, la literatura había dado el siguiente paso: la ficción autobiográfica como vehículo del género picaresco.

Jesús G. Maestro define la ficción autobiográfica como:

la narración no histórica, es decir, no acaecida realmente en el Mundo Interpretado, que un ser humano, o sujeto operatorio, se atribuye a sí mismo, en calidad de narrador que es protagonista de la propia historia que cuenta (autodiégesis), sobre una interpretación que, elaborada desde el presente, se expone en forma retrospectiva y analéptica.¹⁴

Por lo que, en la novela autobiográfica, como afirma Margit Frenk, el narrador es un “yo” (ficticio) que, desde el presente (también ficticio) en que pone por escrito sus recuerdos, contempla y valora las acciones y vivencias de ese otro “yo” que es su protagonista.¹⁵ Al estudiar al narrador en el *Lazarillo*, Frenk observa que éste estructura el relato apareciendo en primer plano cuando se pasa de un relato a otro y de una escena a otra; y que por momentos asume el papel de narrador omnisciente pues habla de lo que el protagonista no pudo presenciar o de lo que piensan otros personajes.¹⁶ El autor:

inventó un narrador y le cedió la palabra; lo dejó intervenir en el relato con su propia personalidad de hombre y de escritor y aun le permitió excederse de vez en cuando en sus atribuciones. Sin embargo, no le dio poderes absolutos: se reservó la posibilidad de utilizarlo para *sus*

¹⁴ Jesús G. Maestro, *Crítica de los géneros literarios en el Quijote*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, p. 261.

¹⁵ Margit Frenk, “Tiempo y narrador en el *Lazarillo* (Episodio del ciego)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV: 1 (1975), p. 201.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 215-217.

propios fines de escritor, poniéndolo en escena cuando convenía a la configuración del relato y haciéndolo invisible cada vez que su presencia pudiera dificultar la necesaria intimidad entre el libro y el lector.¹⁷

Por su parte, Avalor-Arce justifica drásticamente la narración en primera persona del género picaresco al afirmar que: “era la autopresentación de una sabandija social cuya vida no podía interesarle a nadie sino a sí mismo”.¹⁸ Pero, la picaresca canónica, que comienza el *Lazarillo* y desarrolla Mateo Alemán, no sólo abreva del memorial, sino también de otros recursos de la tradición literaria en primera persona. De la narrativa de viajes, como observa Carrizo Rueda, retoma la inclusión de una estructura lineal que coincide con el desarrollo de un itinerario, un discurso que se preocupa por describir el mundo en que se mueve el viajero (o el pícaro), en especial aspectos de la vida social, tratando de dejar al descubierto algunos de sus mecanismos, una actitud reflexiva ante estos hechos que desemboca casi siempre en consideraciones morales, la presencia de las clases más bajas y referencias a sus relaciones con el poder y el mestizaje de la ficción literaria con lo histórico.¹⁹

La picaresca agregó a la narrativa nuevos recursos; entre ellos, el protagonista, calificado como pícaro, que, como afirma Jones, es un ser marginal, un descarriado que busca siempre la ventaja fácil y siempre intenta evadirse de la responsabilidad.²⁰ Este género sumó también la inédita entrada propositiva del humor a la narrativa en

¹⁷ *Ibidem*, p. 217.

¹⁸ Juan Bautista Avalor-Arce, “Cervantes entre pícaros”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII: 2 (1990), p. 594.

¹⁹ Sofía M. Carrizo Rueda, “Los libros de viajes medievales y su influencia en la narrativa áurea”, en I. Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, GRISO-Lemso, Navarra, 1993, pp. 85-86.

²⁰ Cf. Jones, R. O., *op. cit.*, p. 185. “La palabra ‘pícaro’, cuya etimología es todavía incierta, se encuentra por primera vez en un texto de 1525, donde significa ‘marmitón’, sentido que conservó, aunque en 1545 ya connotaba deshonestidad. Se ha sugerido que

primera persona. No es de extrañar, si entendemos el humor como lo define G. Maestro:

el efecto del hecho cómico que incluye al artífice como intérprete subversivo de su propia experiencia. En el humor, el intérprete está formalmente implicado en el artificio de la experiencia cómica, al subvertir conceptualmente las consecuencias materiales de su experiencia personal. El humor es una experiencia cómica en el que el artífice de lo cómico se convierte en su intérprete principal, que no será un intérprete cualquiera, sino un intérprete formalmente subversivo y trasgresor de hechos que se presentan o suponen materialmente consumados.²¹

De este modo, el humor se explica en el placer que causa la interpretación que realiza el protagonista de sus sucesos, no por los sucesos mismos que, por ejemplo, en el caso del *Lazarillo* son trágicos. Para el lector, la risa comienza con la autopresentación de estos protagonistas al narrar su genealogía, parodia de las edificantes “vidas” de que se había ocupado la biografía y de los memoriales que exponían méritos; es decir, con un rompimiento genérico. Como afirma Güntert, “Lázaro, a la manera edificante de las ‘vidas’ y (¿por qué no?) de las ‘confesiones’, se presenta como ‘hijo de Tomé González y de Antonia Pérez’. La ristra de nombres y apellidos vulgares suscita, de inmediato, la risa. La evocación, acto seguido, de su ‘nacimiento en el río’ parodia, por supuesto, el azaroso nacimiento del heroico Amadís de Gaula”.²²

Si la autobiografía ficticia de la novela sentimental pretendía exponer su propia experiencia ante los fracasos amorosos para suscitar la reflexión y ofrecer un aviso didáctico, la autobiografía

‘delincuente’ sería el equivalente moderno más apropiado, ya que la palabra ‘pícaro’ en el uso moderno ha perdido mucho de su fuerza”, *idem*.

²¹ J. G. Maestro, *op.cit.*, p. 483.

²² G. Güntert, *op. cit.*, p. 136.

ficticia del *Lazarillo* y del *Guzmán* expone una realidad social y un comportamiento poco ético en respuesta a esa realidad. En ambos casos es necesario el pacto que se establece con el lector para que se identifiquen, en estas obras de ficción, el autor, el narrador y el personaje. La autobiografía ficticia apela a la empatía del lector, y este recurso, así como la movilidad del punto de vista y las oscilaciones de tono, dan como resultado, en palabras de Ife: “una experiencia compleja para el lector, que ve cómo se juega con la suspensión de su incredulidad y cómo de su deseo de aceptar lo que le cuentan que aprovecha un nada ingenuo narrador”.²³

Cervantes sigue su propia manera de desarrollar el género picaresco, como ya han estudiado con detenimiento, por ejemplo, Avallé-Arce, Márquez Villanueva y Muñoz Sánchez. Entre las propuestas cervantinas en relación a este género se encuentra una determinada y contundente renuncia a la autobiografía; ninguno de sus textos narrativos se construye sobre la autobiografía ficcional de un pícaro, sino siempre sobre la de un narrador, como podemos observar en este pasaje de *La ilustre fregona*:

En fin, en Carriazo vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto. Pasó por todos los grados de pícaro hasta que se graduó de maestro en las almadrabas de Zahara, donde es el *finibusterrae* de la picaresca.

¡Oh pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios, pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva in[n]umerable que se encierra debajo de este nombre *pícaro* (*Novelas*, II, pp. 47-48).

²³ Barry W. Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Crítica, Barcelona, 1991, p. 8, *apud* Ángel Estévez Molinero, “La poética picaresca, Cervantes y un ‘postre agridulce como granada’”, *Bulletin Hispanique*, 98: 2 (1996), p. 314.

Como afirma Juan Ramón Muñoz:

para Cervantes la primera persona, a causa de su visión sesgada y unívoca, puede falsear o silenciar la realidad, por lo que intrínsecamente es indigna de confianza, máxime si se trata de la de un pícaro. [...] Añádase que las narraciones cervantinas fluyen, no en corriente alterna del pasado al presente y del presente al pasado, sino del presente al futuro, lo cual comporta la apertura a lo desconocido que, en su incertidumbre, permite la mutación del carácter y el quiebro inesperado.²⁴

La instancia narrativa en primera persona adolece de verosimilitud dado que el narrador de su propia vida supone, como observa Núñez en el caso de los pícaros, una voz sin crédito, con propósitos espurios y falaz en su objetivo.²⁵

Sólo en la comedia *Pedro de Urdemalas* encontramos un discurso en primera persona, como corresponde al género dramático, en que el personaje, para convencer que puede ser gitano, a la manera de Berganza en su momento, relata sus mocedades picarescas, en las cuales ha ido aceptando diversos oficios y amos. Así que, llevando al género dramático un personaje folclórico, Cervantes le permite narrarse a sí mismo para hacer remedo cómico del mundo de la picaresca.²⁶ Pedro comienza su relación con la renuncia al linaje, luego,

²⁴ Juan Ramón Muñoz Sánchez, “La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas”, *Revista de filología española*, XCIII: 1 (enero-junio, 2013), p. 120.

²⁵ Valentín Núñez Rivera, *op. cit.*, pp. 266-267. “[...] Yo me llamo Estebanillo González, flor de la jacarandina. Y te advierto que no es [mi vida] la fingida de Guzmán de Alfarache, ni la fabulosa de Lazarillo de Tormes, ni la supuesta del caballero de la Tenaza, sino una relación verdadera con parte presente y testigos de vida y contestes, que los nombro a todos para averiguación y prueba de mis sucesos”, *La vida y hechos de Estebanillo*, pp. 13-14, *apud* Núñez Rivera, *idem*.

²⁶ Cervantes, con este personaje, afirma Núñez, “da un aldabonazo final al concepto de determinismo picaresco, burlándose de nuevo de él, ya que la existencia propia no depende de unos orígenes determinados y determinantes, sino que se diseña en instancias más elevadas y ajenas”, Valentín Núñez Rivera, “Metamorfosis cervantinas de la picaresca:

nos informa que es su libre albedrío el que lo hace cambiar de rumbo, pues Cervantes tampoco concibe la posibilidad del determinismo, y, sin contarnos cómo, aparece un amo, seguramente por apegarse al género que imita y parodia:

<p>PEDRO: Yo soy hijo de la piedra, que padre no conocí: desdicha de las mayores que a un hombre pueden venir. No sé dónde me criaron; pero sé decir que fui destos niños de doctrina sarnosos que hay por ahí. Allí, con dietas y azotes, que siempre sobran allí, aprendí las oraciones, y a tener hambre aprendí; aunque también con aquesto supe leer y escribir, y supe hurtar la limosna, y desculparme y mentir. No me contentó esta vida cuando algo grande me vi, y en un navío de flota con todo mi cuerpo di, donde serví de grumete, y a las Indias fui y volví, vestido de pez y anjeo,</p>	<p>y sin un marevedí. Temí con los huracanes, y con las calmas temí, y espantóme la Bermuda cuando su costa corrí. [...] Pisé otra vez las riberas del rico Guadalquivir, y entreguéme a sus crecientes, y a Sevilla me volví, donde al rateruelo oficio me acomodé bajo y vil de mozo de la esportilla, que el tiempo lo pidió ansí; en el cual, sin ser yo cura, muy muchos diezmos cogí, haciendo salva a mil cosas que me condenan aquí. En fin: por cierta desgracia, el oficio tuvo fin, y comenzó el peligroso que suelen llamar mandil.</p>
--	---

novela y teatro”, *Guanajuato en la geografía del Quijote XXIV. Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo y poeta*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2014, p. 128.

En él supe de la hampa	Mi amo, que era tan bravo
la vida larga y cerril,	como ligero pasquín,
formar pendencias del viento,	dio asalto a una faldriquera
y con el soplo herir.	a lo callado y sutil; ²⁷

Pero, en la narrativa, Cervantes lleva por otros derroteros el humor cuando utiliza la primera persona. Si cualquier autobiografía exige como requisito esencial la identidad entre el autor y el narrador, así como la identidad entre el narrador y el protagonista, ambos requisitos se cumplen cabalmente en su *Viaje del Parnaso*, tanto en el poema narrativo como en la *Adjunta* en prosa. El nombre de Cervantes no se limita a figurar en la portada del libro, sino que dos interlocutores lo insertan en el transcurso del relato cuando reconocen al poeta, además, como afirma Canavaggio, el constante recurso de la primera persona marca sin equívoco alguno la identidad del narrador con el protagonista.²⁸ Cervantes, como vimos, a la manera de la narrativa de viajes nos cuenta la partida, la travesía, los puntos álgidos y el regreso. Comienza expresando el deseo que lo mueve:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo
 por parecer que tengo de poeta
 la gracia que no quiso darme el cielo,
 quisiera despachar a la estafeta
 mi alma, o por los aires, y ponella
 sobre las cumbres del nombrado Oeta,
 pues descubriendo desde allí la bella
 corriente de Aganipe, en un saltico

²⁷ Miguel de Cervantes, *Comedias*, ed. Florencio Sevilla, 3 vols., Castalia, Madrid, 2001, *Pedro de Urdemalas*, I, vv. 600-660.

²⁸ Jean Canavaggio, "La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1: 1-2 (1981), p. 32.

pudiera el labio remojar en ella
 y quedar del licor süave y rico
 el pancho lleno, y ser de allí adelante
 poeta ilustre, o al menos magnifico
 (*Viaje del Parnaso*, I, vv. 25-36).

Esta narrativa en primera persona cumple varias funciones: comienza por reírse de sí mismo como mecanismo que le permitirá reírse de todos los poetas sobre los que hace reseña crítica en su poema; así como muestra este interpretar los acontecimientos felices o desdichados de su vida, de los que hablábamos al definir el humor, y aporta los requerimientos de verosimilitud de testigo presencial de los hechos, quien se permite el lujo de jugar con sus propias dudas para reafirmar el carácter verdadero de su viaje alegórico.

En el libro IV, cuando por fin llegan a Parnaso y todos los poetas son recibidos en majestuosas sillas, Cervantes no encuentra lugar donde sentarse en reconocimiento de sus méritos, por lo que él, a la mejor manera del memorial, quiere refrescar “la memoria” de Apolo exponiéndole su currículum literario:

Yo corté con mi ingenio aquel vestido
 con que al mundo la hermosa *Galatea*
 salió para librarse del olvido.

Soy yo por quien la *Confusa*, nada fea,
 pareció en los teatros admirable,
 si esto a su fama es justo se le crea.

Yo con estilo en parte razonable
 he compuesto comedias que en su tiempo
 tuvieron de lo grave y de lo afable.

Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo
 al pecho melancólico y mohino,
 en cualquiera sazón, en todo tiempo.

Yo he abierto en mis novelas un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.

[...]

Por esto me congojo y me lastimo
de verme solo en pie, sin que se aplique
árbol que me conceda algún arrimo.

Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique
para dar a la estampa al gran *Pirsiles*
con mi nombre y obras multiplique.

[...]

Con poco me contento, aunque deseo
mucho

(*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 13-68).

Apolo le responde casi como Felipe II al memorial:

—Vienen las malas suertes atrasadas,
y toman tan de lejos la corriente
que son temidas, pero no escusadas.

[...]

Tú mismo te has forjado tu ventura,
y yo te he visto alguna vez con ella,
pero en el imprudente poco dura.

Mas si quieres salir de tu querella
alegre, y no confuso, y consolado,
dobla tu capa y siéntate sobre ella,

que tal vez suele un venturoso estado,
cuando le niega sin razón la suerte,
honrar más merecido que alcanzado

(*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 70-99).

A su regreso pasa algunos días en casa reparándose del viaje, sale a “ver y ser visto” y encuentra a un emisario que le trae una carta de Apolo:

—¿Es por ventura vuesa merced el señor Miguel de Cervantes Saavedra, el que ha pocos días que vino del Parnaso?

A esta pregunta creo sin duda que perdí la color del rostro, porque en un instante imaginé y dije entre mí: “¿si es éste alguno de los poetas que puse, o dejé de poner, en mi *Viaje* y viene ahora a darme el pago que él se imagina se me debe?” Pero, sacando fuerzas de flaqueza, le respondí:

—Yo, señor, soy el mesmo que vuesa merced dice. ¿Qué es lo que se me manda? (*Adjunta al Parnaso*, p. 198).

Como afirma Márquez Villanueva, Cervantes creaba en su poema un inédito entramado de discursos autobiográficos distintos de otros de orden estético-literario bajo una fascinante fusión narrativa de modos paródicos, satíricos y didácticos; así, conforme a cánones de época, y para poder reírse de todos, Cervantes comienza por hacerlo en el *Viaje del Parnaso* de sí mismo, utilizando la risa como instrumento de la verdad.²⁹

Este reír de sí mismo se extiende a los preliminares de su último legado: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En la dedicatoria a don Pedro Fernández de Castro, dice así:

Aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan:

Puesto ya el pie en el estribo,

²⁹ Francisco Márquez Villanueva, “Eufemismos del *Viaje del Parnaso*”, en Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El Quijote desde América*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-El Colegio de México, México, 2006, pp. 193-195 y 212.



“Los últimos momentos de Cervantes” (1856)
Víctor Manzano y Mejorada.

quisiera yo no vinieran tan a pelo en esta mi epístola, porque casi con las mismas palabras las puedo comenzar, diciendo:

Puesto ya el pie en el estribo
con ansias de la muerte,
gran señor, ésta te escribo
(*Persiles*, Dedicatoria, p. 115.)

Cuatro días antes de su muerte, firma la dedicatoria aludiendo a su salud con el distanciamiento que unas coplas ya tradicionales le permiten. En el prólogo, también redactado en primera persona, un estudiante lo alcanza, lo reconoce y acude a estrecharle la mano izquierda:

—¡Sí, sí, éste, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las musas!

Yo, que en tan poco espacio vi el grande encomio de mis alabanzas, parecióme ser descortesía no corresponder a ellas y, así, abrazándole por el cuello (donde le eché a perder de todo punto la valona), le dije:

—Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho. Vuesa merced vuelva a cobrar su burra y suba, y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta del camino (*Persiles*, Prólogo, pp. 118-119).

Luego comienzan a hablar de su enfermedad, el estudiante a desahuciarlo, ambos se despiden, y, finalmente, Cervantes escribe sus últimas líneas:

Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida (*Persiles*, Prólogo, p. 123).

Auto encomio, falsa modestia, autobiografía, creación (personaje que en la descripción es gracioso por vestuario y lengua), viaje y despedida, esto prologa desde la primera persona su última creación, su novela peregrina.

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, su testamento literario sobre el arte de contar, todos los géneros son tratados y recreados por su pluma, por lo que no puede faltar una pareja de personajes apicarados. Elige para ello la figura de unos falsos cautivos, aquellos que pedían limosna pudiendo trabajar, como tantos otros criticados en el Siglo de Oro; elige también el momento de presentarlos en la *Historia setentrional*, y no puede ser otro que en el paso por España de los protagonistas peregrinos que van a Roma. Como en el resto de su narrativa, no es la trayectoria vital de los pícaros la que edifica el episodio, ni poseen un origen vil, ni los presenta en soledad, pues,

con excepción de *El licenciado Vidriera*, las novelas de Cervantes se cimientan en derredor de una pareja.³⁰

De este modo, podemos observar que la narrativa en primera persona ofrece a Cervantes, nutrido de una tradición literaria con la que experimenta, un vehículo adecuado para conseguir el humor, ya sea para narrar una trágica historia, ya para dotar del carácter de la picaresca a unos personajes que son capaces de reírse de sí mismos, ya para despedirse. Con esto se abre la puerta para el desarrollo de su arte de contar, que traslada a sus personajes cuando les da directamente la voz para narrarse a sí mismos.

El personaje narrador de su historia

Cervantes utiliza los mecanismos de la autobiografía cuando cede la palabra a sus personajes para que sean ellos quienes cuenten su vida. El uso de la primera persona también se puede encontrar cuando en una obra narrada en tercera persona se transita al estilo directo o mediante el diálogo como forma de relato.

Cervantes es el gran maestro de la delegación de la autoría o función narrativa, confiando a los personajes la tarea de contar una historia; pero, también, delega la actividad ficcionalizadora al trasladar a los personajes gran parte del poder de inventar, de modo que, como afirma Garrido:

hace partícipes a sus personajes de unos poderes que él solo posee, generando la impresión de una creación en cadena [...]. La genialidad cervantina reside, entre otras consideraciones, en que los personajes terminan participando de los privilegios exclusivos de la autoría —inventar y contar una historia— en una serie de remedos e imágenes que

³⁰ Véase Muñoz, art. cit., pp. 120-121.

proyectan varias veces en el espejo del relato la imagen básica de ese pantocrátor que es el autor (y, por delegación, el narrador).³¹

Cervantes no solo comparte con sus personajes el poder de inventar, sino los procedimientos narrativos del arte de contar, construyendo personajes, en palabras de Alejandra J. Koper: “narradores, engarzadores y recapituladores”.³² Los narradores cervantinos ceden la voz al personaje, reservándose el derecho de intervenir y comentar cuando lo crea oportuno. Cervantes ha experimentado con esta delegación desde *La Galatea* y lo ha llevado al extremo autobiográfico en la narración del Cautivo.³³ Al Cautivo le ha rogado don Fernando que cuente el discurso de su vida porque no podría ser más que peregrino y gustoso. El Cautivo responde que lo hará de muy buena gana, pero antes protege la verosimilitud de su relato:

—Y, así, estén vuestras mercedes atentos y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que curioso y pensado artificio sueles componerse.

Con esto que dijo hizo que todos se acomodasen y le prestasen un grande silencio; y él, viendo que ya callaban y esperaban lo que decir quisiese, con voz agradable y reposada comenzó a decir de esta manera:

³¹ Garrido, *op. cit.*, p. 225.

³² “Contar, engazar, recapitular: narradores y lectores en el *Persiles* de Miguel de Cervantes”, en *IX Congreso Argentino de Hispanistas “El Hispanismo ante el Bicentenario”*, Universidad Nacional de la Plata, 27-30 abril 2010. <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>, pp. 1-2.

³³ Narración que ha llamado la atención de la crítica. Véase, por ejemplo, a Riley, quien lo define como “curiosa amalgama” [Riley, *Don Quixote*, Allen and Unwin, London, 1986, p. 83], “aludiendo a la mezcla de partes históricas y de partes novelescas que no llegan a fundirse armoniosamente, aun cuando la narración en primera persona las disponga en un mismo plano y garantice un tipo de coherencia basada en la identidad del narrador y del héroe”, Güntert, *op. cit.*, p. 136.

Capítulo 39

Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos

—En un lugar de las montañas de León tuvo principio mi linaje, con quien fue más agradecida y liberal la naturaleza que la fortuna [...] (*Quijote*, I, 38-39, pp. 449-450).

Güntert afirma de este relato que: “La variedad de los estilos y la utilización de géneros narrativos diferentes (cuento popular, relato histórico, autobiografía, leyenda piadosa, novela de aventuras) podrían interpretarse como indicios de un arte experimental y audaz, propio de un novelista consciente de la multitud de discursos que constituyen el mundo moderno”.³⁴

Este recurso de la delegación de la voz narrativa se lleva “al extremo de bondad posible” en el *Persiles*. Su protagonista conduce la mayoría de la narrativa del segundo libro y el Narrador parece retirarse, pues los comentarios que intercala sólo pertenecen al pensamiento o la voz de los personajes receptores del relato.

En el *Persiles* pocos capítulos contienen epígrafe, sin embargo, llama la atención que en la mayoría de los existentes se exprese esta delegación narrativa:

- I, 5: “De la cuenta que dio de sí el bárbaro español a sus nuevos huéspedes”
- I, 6: “Donde el bárbaro español prosigue su historia”
- I, 8: “Donde Rutilio da cuenta de su vida”
- I, 9: “Donde Rutilio prosigue la historia de su vida”
- I, 10: “De lo que contó el enamorado portugués”
- I, 12: “Donde se cuenta de qué parte y quién eran los que venían en el navío”
- I, 13: “Donde Transila prosigue la historia a quien su padre dio principio”
- I, 14: “Donde se declara quién eran los que tan aherrojados venían”

³⁴ *Idem.*

- I, 17: “Da cuenta Arnaldo del suceso de Taurisa”
 I, 20: “Donde el capitán da cuenta de las grandes fiestas que acostumbraba a hacer en su reino el rey Policarpo”
 II, 10: “Cuenta Periandro el suceso de su viaje”
 II, 12: “Prosigue Periandro su agradable historia y el robo de Auristela”
 II, 13: “Da cuenta Periandro de un notable caso que le sucedió en el mar”
 II, 16: “Prosigue Periandro su historia”
 II, 19: “Cuenta Renato la ocasión que tuvo para irse a la isla de las ermitas”
 II, 20: “Cuenta lo que sucedió con el caballo tan estimado de Cratilo como famoso”

En su edición del *Persiles*, Avalle-Arce comenta que el extraño método epigráfico usado en la división en capítulos es una evidencia clara de que faltó a Cervantes el repaso y ajuste final de la obra; y que los capítulos que contienen epígrafe son aquellos cuya materia es más fácil de rotular. Reconoce, sin embargo, que Raymond S. Willis arguyó ingeniosa y eruditamente que las anomalías de los epígrafes del *Quijote* eran resultado de una clara conciencia artística por parte del autor, pero, insiste Avalle-Arce que, como en el *Quijote* todos los capítulos los contienen y en el *Persiles* no, cualquier explicación que no sea que Cervantes no pudo revisar la obra, es una búsqueda inútil y hasta esotérica.³⁵ Puede ser verdad, y que, efectivamente, ni Cervantes ni Juan de la Cuesta rotularan todos los capítulos por falta de tiempo del primero y respeto del manuscrito original del segundo; lo que es innegable es la consciencia que expresan los epígrafes presentes del recurso de delegación propuesta por Cervantes en su última novela.

Los patrones a seguir en los relatos autobiográficos de los personajes son similares. Los primeros tres de la novela, por ejemplo, el del español Antonio, el del italiano Rutilio y el del enamorado por-

³⁵ Juan Bautista Avalle-Arce, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001, pp. 12-14.

tugués, a pesar de las diferencias de su contenido, sus motivaciones y sus trabajos, utilizan la misma fórmula, iniciando su relato desde sus orígenes, por nombre, patria y linaje:

Capítulo quinto

De la cuenta que dio de sí el bárbaro español a sus nuevos huéspedes

—[...] Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias de ella; echáronme al mundo padres medianamente nobles; criáronme como ricos. Llegué a las puertas de la gramática, que son aquéllas por donde se entran las demás ciencias; inclinóme mi estrella, si bien en parte a las letras, mucho más a las armas (I, 5, p. 161).

Capítulo octavo

Donde Rutilio da cuenta de su vida

—Mi nombre es Rutilio; mi patria, Sena, una de las más famosas ciudades de Italia; mi oficio, maestro de danzar, único en él y venturoso, si yo quisiera (I, 8, p. 185).

Capítulo diez

De lo que contó el enamorado portugués.

—[...] Yo, señores, soy portugués de nación, noble en sangre, rico en los bienes de fortuna y no pobre en los de naturaleza. Mi nombre es Manuel de Sosa Coitiño; mi patria, Lisboa y, mi ejercicio, el de soldado (I, 10, p. 199).

El Narrador decide no intervenir y no expresar su propia versión de los hechos que narran los personajes, ocupando así el lugar de un receptor más, como si estuviera escuchando también por primera vez el relato. Tal es su compromiso con la técnica de delegación que, a pesar de que esta contiene un solo punto de vista, la permite. Sin embargo, Cervantes sigue experimentando los límites autobiográficos y Perian-dro, su experto y elocuente narrador, será quien exprese la posibilidad

de que en el relato autobiográfico exista la potencialidad inventiva, el punto de vista único, que se permite y se valora según sea la capacidad del narrador de contar novedades que den gusto. En la narración de la historia del polaco, justamente una de las pocas historias que más adelante en la novela se presentará desde el punto de vista de otro de los personajes que participan en ella, Ortel se encuentra con los peregrinos tras cruzarse con ellos en el camino y caer de su caballo, sin que se le pregunte nada comienza su relato autobiográfico:

—[...] Yo, señores. aunque no queráis saberlo, quiero que lo sepáis que soy extranjero y, de nación, polaco. Muchacho, salí de mi tierra y vine a España, como a centro de los extranjeros y a madre común de las naciones; serví a españoles, aprendí la lengua castellana de la manera que veis que hablo [...], me sucedió un caso que, si le creyéredes, haréis mucho, y si no, no importa nada, puesto que la verdad ha de tener siempre su asiento, aunque sea en sí misma (III, 6, pp. 489-490).

El Narrador comenta la reacción de sus interlocutores: admiración y gusto de escucharle. Periandro le pide que prosiga con su relato y le asegura que todos le darán crédito, porque son corteses y experimentados en las cosas del mundo. Atentos escuchan los peregrinos el peregrino cuento del polaco; el Narrador nos informa que Periandro interviene para dar una lección literaria y teórica, pues, a pesar de haber afirmado que le darán crédito a todo lo que diga y que lo contado lo creerán verdadero pues la realidad suele sobrepasar la imaginación, considera que en una narración también se permiten las licencias de la invención si con esto se acrecienta la retórica del contar y el deleite para quien escucha:

Contad, señor, lo que quisiéredes, y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento, que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada. La

salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje, en cualquier cosa que se diga. Así que, señor, seguid vuestra historia; contad de Alonso y de Martina; acocead a vuestro gusto a Luisa; casalda, o no la caséis; séase ella libre y desenvuelta como un cernícalo, que el toque no está en sus desenvolturas sino en sus sucesos, según lo hallo yo en mi astrología.

—Digo, pues, señores —respondió el polaco—, que, usando de esa buena licencia, no me quedará cosa en el tintero que no la ponga en la plana de vuestro juicio (III, 7, pp. 497-498).

De modo que, en voz de Periandro, vuelve Cervantes a sus rompimientos, ahora de la técnica autobiografía, para comprobar que la narración en primera persona es poco fiable, pero que la utiliza para engarzar en el *Persiles* la narración de narraciones con que construye la novela. Cervantes retira al Narrador para que, en voz de Periandro, los sucesos sean los que enriquezcan una obra que continuamente se juzga a sí misma y en la que se resalta en todo momento el arte de contar como el valor supremo sobre las narraciones personales.

La autobiografía en el *Persiles* se pone en voz de cada personaje que transita por la historia; los interlocutores desean saber y los autonarradores cuentan; sus motivaciones van variando y los efectos y funciones resultan en la construcción de la novela. Pero, como es un relato bizantino, los protagonistas no tienen la misma libertad de contar su propia vida, pues su identidad debe mantenerse oculta para que consigan lograr su meta. Periandro no puede iniciar el relato de su vida como los demás: por su patria y linaje. Si bien Periandro narra sus sucesos ocurridos durante una parte de su trayecto antes del presente narrativo, se cuida siempre de omitir contar quién es y de dónde viene. De modo que, el principal narrador de la obra utiliza una autobiografía sesgada y cuidada; sus interlocutores pretenden desentrañar quién es, pero se quedan inmersos en la persuasión de este narrador que incluso se disfraya bajo una falsa identidad y nombre. Si bien la voz del murmurador Clodio intenta advertir del engaño, los personajes ven lo que quieren ver y los lectores, que sabe-

mos que su identidad es otra, aunque no sabemos cuál, disfrutamos del discurso e intentamos desentrañarlo. Su verdadera biografía no puede ser contada, por lo tanto, no puede tampoco ser compartida y sus desdichas consoladas. La empatía que los protagonistas ofrecen a todos los que encuentran en su camino les es negada y esto representa una continua tensión, en la que los trabajos de Persiles y Sigismunda se ocultan ante la mirada de los otros como los trabajos de Periandro y Auristela.

NARRADOR DEL MUNDO MUSULMÁN Y MORISCO

GUZMÁN: Tu Mahoma, Alí, te guarde.

ALIMUZEL: Tu Cristo vaya contigo.

El gallardo español, I, vv. 475-476.

Cervantes trata el tema musulmán en el conjunto de su obra desde tres perspectivas: una literaria, con su manera de recrear el género de la novela morisca; la segunda, al introducir a la literatura hispánica una experiencia que vivió directamente: el cautiverio; y la tercera, al dejar en su obra el testimonio de un hecho político que le tocó presenciar: el edicto de expulsión de los moriscos y su aplicación.

Cervantes, como nos recuerda continuamente, participó en una de las batallas de más importancia en la que los españoles se integraron a la alianza cristiana contra el poder otomano, en Lepanto (1571); después vivió en territorio musulmán cinco años cautivo, por lo que conoció directamente su cultura.³⁶ El cautiverio no sólo marca la vida

³⁶ Como puntualiza Clamurro: “Además de la obvia importancia militar y humana de este enorme conflicto naval, el encuentro de Lepanto representaba un punto revelador del choque de dos culturas y dos imperios”, William H. Clamurro, “De Lepanto a la expulsión de los moriscos: resonancias históricas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, en Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús M. Usunáriz (eds.), *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2013, pp. 98-99.

de Cervantes sino que, y tal vez por ello, atraviesa su obra en los distintos momentos y géneros de su producción literaria. El conflictivo Mediterráneo, luchas y cautiverio, están presentes en la producción cervantina, además de sus poesías, en el capítulo 50 de *La Galatea*, en la historia del Capitán Cautivo en el *Quijote* (I, 39-41), en dos *Novelas ejemplares*: *La española inglesa* y *El amante liberal*, en cuatro comedias: *El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*,³⁷ y, no podía faltar, en el *Persiles*: en la historia de los falsos cautivos que llevan pintada en un lienzo la ciudad de Argel.

La narrativa cervantina se ocupa de la expulsión de los moriscos en sus dos grandes novelas publicadas después de 1609, así como le dedica a este acontecimiento un breve comentario en *El coloquio de los perros*. En el *Persiles*, los peregrinos encuentran a una morisca expulsada por hechicera en la isla de Policarpo y, en un pueblo morisco en Valencia, son testigos de un ataque de corsarios. Veamos el tratamiento de esta materia.

Narrador de lo idealizado. La materia morisca: de la novela al teatro

Este es un vivo retrato de virtud, liberalidad,
esfuerzo, gentileza y lealtad.
El Abencerraje.³⁸

Cervantes, como hemos ido constatando, experimenta, recrea y crea con todos los géneros narrativos del siglo XVI; realiza narrativa de

³⁷ Como afirma Osterc, “hasta en sus comedias perdidas podemos conjeturarlo por deducción, puesto que conocemos los títulos de tres de esta clase, cuyos asuntos son el mundo otomano, Tierra Santa y Lepanto, es decir: La gran turquesca, Jerusalén y La batalla naval”, Ludovik Osterc, *La verdad sobre las Novelas ejemplares (Obra completa)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, p. 119.

³⁸ *El Abencerraje (novela y romancero)*, ed. Francisco López Estrada, Rei, México, 1990, p. 103.

viajes en verso en su *Viaje del Parnaso* y en prosa con sus andantes (caballero y peregrinos); haciendo soñar o enloquecer a un lector logra, con el pretexto de las novelas de caballerías, su obra cumbre; ensaya y escribe con características de novela sentimental (desde el pastor homicida de *La Galatea*, hasta el *Persiles*); con la novela pastoril nos ofrece las primicias de su ingenio, su fingida *Arcadia* y varios otros pasajes; presenta su propuesta para la picaresca, utiliza los extremos de la autobiografía para bordar su arte de contar; afirma ser el primero en novelar en castellano; ensaya la novela bizantina en *El amante liberal*, que desarrolla en el *Persiles*.

Faltaba, en este recuento, sólo un género de la prosa de ficción: la novela morisca.³⁹ Este género se inaugura con una novela que Villegas en su *Inventario* (aprobado en 1551 y publicado en 1565) titula *El Abencerraje*, obra que a partir de 1561 se publica siempre intercalada en *La Diana* de Montemayor. Don Quijote, que había leído *La Diana*, había no sólo leído *El Abencerraje*, sino que, compenetrado con él, se imagina a sí mismo, cuando se siente en un trance semejante, como el nuevo moro Abindarráez:

y no parece sino que el diablo le traía a la memoria los cuentos acomodados a sus sucesos, porque en aquel punto, olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor, donde se escribe; aprovechándose della tan a propósito, que el labrador se iba dando al

³⁹ Este análisis es la ampliación de mi ponencia: “*El gallardo español* y la novela morisca”, presentada en el *Coloquio Internacional Cervantes hombre de teatro*. México, El Colegio de México, 4 y 5 de noviembre de 2015.

diablo de oír tanta máquina de necedades: por donde conoció que su vecino estaba loco [...]:

—Sepa vuestra merced, señor don Rodrigo de Narváez, que esta hermosa Jarifa que he dicho es ahora la linda Dulcinea del Toboso, por quien yo he hecho, hago y haré los más famosos hechos de caballerías que se han visto, vean ni verán en el mundo (*Quijote*, I, 5, pp. 72-73).

El labrador también conoce bien la historia y, cuando llegan a la casa del hidalgo, dice a voces: “—Abran vuestras mercedes al señor [...] moro Abindarráez, que trae cautivo el valeroso Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera” (I, 5, p. 75). Don Quijote se apropia de la novela morisca en este breve pasaje y la hace presente. Cervantes seguramente conoció también las *Guerras Civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (la primera parte, 1595; ya que la segunda se publica en 1619), escrita, por cierto, por un historiador árabe: Abén Hamín, y, por supuesto, la tercera obra que compone el género: la historia de *Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán, intercalada en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599). Sin embargo, Cervantes, como su hidalgo manchego, gusta de las transformaciones y trae a la memoria los géneros narrativos para acomodarlos a sus “sucesos” de creador.

Cervantes le da un nuevo tratamiento a la novela morisca; ni construye con ella una *novela*, ni la intercala en ninguna de sus obras en prosa, quizá porque lo había hecho Mateo Alemán, sino que, la hace converger con otras tradiciones, percibiendo la cercana relación que el género mantenía con el romancero y con el espectáculo medieval fronterizo: la fiesta de moros y cristianos, que junto con la “maurofilia literaria” de los siglos xv y xvi en torno a la frontera de Granada, germinó en la denominada comedia de moros o comedia de moros y cristianos. Tras 1492 la frontera se traslada al otro lado del Mediterráneo y las comedias se ocupan de la materia norafricana con casi los mismos procedimientos poéticos. Cervantes, que ha vivido cautivo allende esa frontera, no es un cronista como

otros que pretendía justificar las grandes hazañas y la expansión de la Corona española en África, sino que será quien se encargue de convertir las escenas de enfrentamientos y cautiverio en ficción puesta en escena. Veamos los rasgos que la novela morisca, en especial *El Abencerraje*, deja como impronta en la comedia con que don Miguel decide iniciar su colección impresa: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, para que se lea despacio lo que sucede de prisa: *El gallardo español*.

La novela morisca contribuyó a la renovación del marco narrativo de la prosa hispánica debido a que propuso la combinación de una realidad histórica, espacial y temporal, con una ficticia, por lo general, una historia de amor. Los lugares lejanos, exóticos y maravillosos, la intervención de alegorías, encantadores y monstruos, los tiempos irreales o míticos, ceden, en este género, su lugar al campo de batalla, con sus fechas, sus lugares y sus actores.⁴⁰ Cervantes así especifica la intención de *El gallardo español* en los versos finales en voz de Guzmán, con el rasgo constitutivo de la novela morisca:

cuyo principal intento
 ha sido mezclar verdades
 con fabulosos intentos
 (*El gallardo español*, III,
 vv. 3132-3134).

La acción de *El gallardo español*, se desarrolla en Orán y relata, como nos recuerda Abi-Ayad, el drama histórico real de su asedio y el de Mers-El-Kébir en 1563 por Hasán Pacha, con protagonistas reales que vivieron y defendieron la ciudad.⁴¹

⁴⁰ Menéndez Pelayo define al género como “historia anovelada”, y para Rey Hazas sería más propio darle el nombre de “novela fronteriza”, pues, estrictamente hablando no trata el tema morisco.

⁴¹ Ahmed Abi-Ayad, “Orán: fuente literaria y lugar de escritura de Miguel de Cervantes”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Siglo de Oro*.

Es sobre esta base de “verdades” donde surge el gran hallazgo, presentar ante el suceso histórico un mundo, no como era, sino como debiera ser, una alternativa tristemente ficticia en que los valores humanos e individuales estuvieran por encima de la carga ideológica oficial; un mundo en donde el individuo pudiera optar por la gentileza.

La novela morisca surgió en el momento preciso en que era necesaria una lección de cordialidad entre hombres de diversa ley; así, como afirma López Estrada, “*El Abencerraje* aparece situado en la línea ideológica que reconoce al moro la condición de caballero, y que se viene a corresponder con la que en el siglo anterior defendieron los conversos al igualar los méritos de la nobleza de linaje por encima de las ‘leyes’”.⁴² Parece también no ser gratuito que dos conversos la intercalen en sus obras. Es entonces cuando el tipo del moro galante y caballeresco ofrecía, según García Arenal: “las mayores posibilidades poéticas como símbolo de una vida distinta, exótica y lejana, aunque próxima geográficamente, representante de una civilización brillante y refinada [...]. El moro, vencido y enemigo, se presenta como espejo de caballeros enamorados”,⁴³ pero, además, se hace patente la igualdad con el cristiano en galanura y caballerosidad.

En la primera escena de *El gallardo español* se plantea la comedia: una mora, en territorio musulmán, quiere preso y rendido a un cristiano cuya fama le despierta curiosidad por conocerlo; el moro que la ama afirma que irá a Orán, lo desafiará y en una contienda individual entre caballeros el vencido quedará en posesión del vencedor. La discusión en esta primera escena gira en torno a la posibilidad de que a

Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, tomo I, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, p. 120.

⁴² Francisco López Estrada, Joaquín Gimeno Casalduero y Claudio Guillén, “*El Abencerraje* y la novela morisca”, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, Francisco López Estrada (ed.), *Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 307.

⁴³ Mercedes García Arenal y Miguel Ángel de Bunes, *Los españoles y el norte de África. Siglos XV-XVIII*, Mapfre, Madrid, 1992, pp. 102-103.

pesar de Marte (la guerra) predomine la cordura y el valor. Veremos a lo largo de la comedia si esto es posible y cuál es la fórmula para entender que el otro en la batalla, como lo hace Alimuzel: “No es enemigo el cristiano; / contrario, sí” (II, vv. 1035-1036).

En *El Abencerraje*, como nos empieza a contar don Quijote, el moro Abindarráez es vencido en duelo personal por Nárvaez (no porque sea mejor, sino porque el moro había luchado con otros antes, y él y su caballo se encuentran cansados), derrotado es apresado y en el camino va suspirando; el cristiano pregunta la razón y el moro le descubre que está enamorado y que se dirigía a casarse con su amada Jarifa; Nárvaez, interesado por el moro, lo escucha y lo deja marchar bajo palabra de volver. Cervantes invierte la trama, como estamos en tierras norafricanas será el cristiano quien sea el cautivo, pero no sucede por un vencimiento real que propone el desafío: “Del que fuere vencedor / ha de ser el otro esclavo: / premio rico y premio honesto” (I, vv. 223-225), pues, cuando don Fernando acude al campo, Alimuzel se ha retirado engañado por Nacor, sino porque entonces decide entregarse al cautiverio voluntario:

DON FERNANDO: [...] rendíles la espada;
 díjeles que mi intención
 era venir a ponerme
 de grado en su sujeción,
 y que quisieren traerme
 a reconocer patrón.
 Dijéronme que este Alí
 era su señor, y así,
 vine sin fuerza y forzado
 (I, vv. 979-987).

El Abencerraje tras su noche de bodas vuelve a suspirar, Jarifa quiere también saber la causa, y cuando la sabe decide acompañarlo al cautiverio. Cervantes complejiza esta trama en el personaje de

Margarita, quien, sin ser aún la esposa de don Fernando, también opta por el cautiverio voluntario:

Procuraré ser cautiva;
que de la dura y esquivia
tormenta que siente el alma,
el sosiego, gusto y palma,
en disparates estriba.

[...]

daré al moro perro el cuello
porque a mí alma me den
(II, vv. 1543-1557).

Yo, por no vivir muriendo
entre sospechas tan tristes,
a trueco de ser cautiva,
todo el hecho saber quise;
y así, arrojada y ansiosa,
entre los cristianos vine,
de quien fue Nacor la guía,
que los trujo a lo que vistes.
Ya me quedé, y soy cautiva,
y ya os pregunto si vistes
a este cristiano que busco,
o a este moro que acogistes
(III, vv. 2286-2297).

Sólo bajo la perspectiva de la novela morisca los personajes pueden ir a un cautiverio voluntario, pues en este género la crudeza de la realidad del cautiverio se matiza según la calidad y la hermosura de los protagonistas cautivados; ingrediente que se plasma desde *El Abencerraje* y que continúa en la *Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja*, “según se la contaron” al más mozo de los clérigos en el *Guzmán*:

Luego la envió a la Reina su mujer, que no la tuvo en menos y, recibéndola alegremente, así por su merecimiento como por ser principal decendiente de reyes, hija de un caballero tan honrado, como por ver si pudiera ser parte que le entregara la ciudad sin más daños ni peleas, procuró hacerle todo buen tratamiento, regalándola de la manera, y con ventajas, que a otras de las más llegadas a su persona. Y así como a cautiva, antes como a deuda, la iba acariciando, con deseo que mujer semejante y donde tanta hermosura de cuerpo estaba no tuviera el alma fea.⁴⁴

Cervantes sí sabía de cautiverio y, en su obra narrativa, lo describe de otra manera, como lo hace el Capitán Cautivo en la venta de Juan Palomeque, por ejemplo. Pero estamos en los “fabulosos intentos” de hacer esta realidad una grata ficción; donde el caballero-soldado puede saltar los muros de su fortaleza para entregarse al otro porque lo considera honorable. El gran tema de la novela morisca, la igualdad, la podemos observar cuando un cristiano salta la muralla de la seguridad ideológica. Guzmán, por ejemplo, mientras está dentro de la fortaleza de Orán con sus correligionarios y compatriotas (quienes llaman al enemigo con el desprecio provocado por la religión que los separa: “mora canalla, tumulto pagano”) llama “galgo” al que hace el desafío, pero, cuando va a llevar la respuesta de don Fernando, y conoce al caballero moro en persona, pronuncia y provoca en respuesta los dos versos, para mí, más afortunados del teatro áureo, que condensan la ideología de la novela morisca:

GUZMÁN: Tu Mahoma, Alí, te guarde.

ALIMUZEL: Tu Cristo vaya contigo

(I, vv. 475-476).

⁴⁴ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache I*, ed. José Manuel Micó, 7ª ed., Cátedra, Madrid, 2006, p. 216.

Fernando por su parte, aunque disfrazado en el aduar, cuando Alimuzel afirma que no es su enemigo sino su contrario por el deseo de Arlaxa, responde:

DON FERNANDO: Presto te pondré con él,
 y fía aquesto de mí,
 comedido Alimuzel;
 y aun pienso hacer por ti
 lo que un amigo fiel,
 porque la ley que divide
 nuestra amistad no me impide
 de mostrar hidalgo el pecho;
 antes, con lo que es bien hecho
 se acomoda, ajusta y mide.
 [...]

ALIMUZEL: Mahoma sobre ti venga,
 y lo que puede te dé

(I, vv. 1035-1054).

La ley que divide su amistad, la religión, no le impide “mostrar hidalgo el pecho”; no sólo eso, sino que sobre esta diferencia puede reconocer que hay valores superiores: lo “bien hecho”. Don Fernando siempre trata con cortesía a Alimuzel, e incluso peleará contra los cristianos por defender a Arlaxa, vestido como moro con todo y turbante. Pero, finalmente, cuando debe hacerlo, don Fernando ase y derriba a Alimuzel del muro en el asedio para defender la causa cristiana:

ALIMUZEL: Poco puedo y poco valgo
 con este amigo enemigo.
 ¿Por qué contra mí, Lozano,
 esgrimes el fuerte acero?
 (*Riñen los dos.*)

DON FERNANDO: Porque soy cristiano, y quiero
mostrarte que soy cristiano
(III, vv. 2778-2783).

ALIMUZEL: ¡Muerto me has, moro fingido
y cristiano mal cristiano!
(III, vv. 2812-2813).

Don Fernando se redime socorriéndolos, mostrándose buen amigo y verdadero cristiano. Si ha de haber traidores y hombres poco virtuosos los habrá de los dos bandos: Nacor, jarife, que, aunque se justifiquen sus acciones por estar enamorado y, Amor, como otro Marte, daña hasta las almas religiosas y funde en traiciones sus hazañas (II, vv. 1911-1914); y Robledo, quien duda de don Fernando y asegura que ha renegado.

Así como Narváz y Abindarráz poseen igualdad en las virtudes, así también don Fernando y Alimuzel; para éste, además, la prueba acerca de cuál es la mejor religión no está en el campo de batalla:

ALIMUZEL: No me trae aquí Mahoma
a averiguar en el campo
si su secta es buena o mala,
que Él tiene deso cuidado.
Tráeme otro dios más brioso,
que es tan soberbio y tan manso,
que ya parece cordero,
y ya león irritado.
[...]
animoso, y no arrogante,
es el buen enamorado.
Amo, en fin, y he dicho mucho
en sólo decir que amo,

para daros a entender
 que puedo estimarme en algo
 (I, vv. 155-170).

El amor es el merecimiento que le reconoce don Fernando:

Que es el moro comedido
 y valiente, y que merece
 ser de Amor favorecido
 en el trance que se ofrece
 (I, vv. 228-231).

La amistad entre los contrarios logra otro imposible: que su libertad no tenga precio, que no sea una materia vendible. Así como Narváez perdona el pago del rescate y sólo pide a cambio que la autoridad musulmana perdone a Abindarráez y a Jarifa por haberse casado en secreto, así del otro bando, en la comedia cervantina, Arlaxa no acepta el ofrecimiento que hace Margarita de pagar rescate por ella y don Fernando; primero, porque no lo conoce por estar oculta su identidad, segundo, porque en esta hermosa ficción el cautiverio es amoroso y tendrá un desenlace feliz.

Como afirma King, en la obra cervantina: “Las religiones nos dividen, mientras que la conducta moral generosa une a todos los hombres civilizados”.⁴⁵ El otro, el moro, también como los cristianos,

⁴⁵ Willard King, “Cervantes, el cautiverio y los renegados”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL: 1 (1992), p. 291. “En Cervantes por encima de todo prima lo humano, lo cual se refleja en una constante preocupación por el tema de la honestidad y una apuesta y defensa de la virtud individual”, Moisés Rodríguez Castillo, “Cristianos, moros y judíos en las comedias cervantinas de cautivos”, en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la Geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo y poeta*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2014, p. 191; donde se cuestionen dogmas y certezas absolutas, y se critique la miopía del esencialismo y se denuncie la intransigencia religiosa y cultural, *ibidem*, p. 217.

es capaz de suspirar, como nos enseñó *El Abencerraje*; son la virtud, la liberalidad, el esfuerzo, la gentileza y la lealtad las que pueden templar a Marte y permitir que la ficción nos haga sentir, por un momento, que esto es posible.

El mejor espacio que Cervantes encontró para recrear la novela morisca en toda su potencialidad, con todos sus desarrollos através de su pluma, no fue curiosamente el de la prosa de quien fue amo y señor, fue el teatral, espacio que, como el amor, “los más arduos imposibles / facilita y hace llano” (I, vv. 200-202). Así podríamos también exclamar de Cervantes dramaturgo, quien sí es capaz de hacer comedia de la novela morisca, del mismo modo que el Narrador del *Persiles* ante el poeta que se le ocurre componer una comedia de la novela bizantina:

¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras! (*Persiles*, III, 2, p. 443).

Narrar literariamente el cautiverio

‘Cristiano, ya eres mío; en dos mil escudos de oro te me han dado; si quieres libertad, has de dar cuatro mil; si no, acá morir’.

El amante liberal, *Novelas*, I, p. 174.

—Escúcheme y dígame cuántas puertas tiene Argel, y cuántas fuentes, y cuántos pozos de agua dulce.

Persiles, III, 10, p. 533.

En el siglo xv, la conquista de Constantinopla por los otomanos y la del reino de Granada por los Reyes Católicos cambian el mapa político del Mediterráneo. El conflicto entre cristianos y musulmanes, a pesar de ser una guerra no declarada, estuvo presente durante doscientos años; de hecho, entre la Corona española y el Imperio

otomano sólo se produjo una batalla de consideración. Sin embargo, el fruto de esta guerra implícita fue el cautiverio y los cautivos, pues representaron una forma de vida y de actividad monetaria y laboral con unas características propias.⁴⁶ El mar y sus costas constituyeron un espacio de tensiones políticas y de amenazas representadas tanto por las armadas como por los piratas y corsarios que proliferaban asaltando costas y navíos que transportaban mercancías. A partir de 1517, fecha de la conquista de Argel, algunos de los aspectos de la guerra entre cristianos y musulmanes se trasladan a esta zona. Los grandes beneficios que reportaba la piratería animaron a otras ciudades, muchas de ellas no sujetas a la obediencia del Gran Turco, a construir pequeñas embarcaciones y lanzarse al mar en busca de navíos que robar y de hombres que capturar. Hombres y mujeres se convirtieron en mercancía.⁴⁷

Aunque el cautiverio y la piratería son muy antiguos, De Bunes considera que “la preocupación por los cautivos se imbrica directamente a Miguel de Cervantes y la capital del estado berberisco. De hecho, el autor del *Quijote* y Argel han pasado a ser considerados como la representación y el símbolo del cautiverio en la Edad Moderna”.⁴⁸ Esto puede explicarse porque, como observa García Arenal, Cervantes convirtió el cautiverio y su escena en un mundo complejo de creación artística; su hallazgo literario consistió en

⁴⁶ Véase Miguel Ángel De Bunes, *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989, pp. 140-141.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 140-143.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 139. En 1612, Antonio de Sosa en su *Topografía e historia general de Argel* hace varias referencias al cautiverio de Miguel de Cervantes. “Además de una valiosa historia de la ciudad, la obra ofrece un inventario de los vicios de los musulmanes y de las atrocidades cometidas contra los miserables que tuvieron la mala fortuna de caer en sus manos”, Natalio Ohanna, “La sacralización del cautiverio argelino”, en Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas-Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2014, p. 997.

alejarse de las idealizaciones de la literatura morisca para retratar su experiencia en un mundo ajeno, con sus ambivalencias de crueldad y generosidad, de amor lascivo y amor puro, de fe inquebrantable y de fe titubeante, de apostasía y de martirio;⁴⁹ de retratar un retablo completo para transmitirlo a sus lectores; uniendo para ello, en palabras de Alcalá Galán: “los tópicos más inverosímiles con retazos de una visión humanizadora y verídica de un mundo, en el fondo, no tan diferente en sus valores al cristiano”.⁵⁰ En su cautiverio, Cervantes entra en contacto, como afirma King, con “ese Argel tan rico en diversidad humana y religiosa —turcos, moriscos, bereberes, griegos, italianos, españoles, judíos, eslavos, todos con su idioma y ropa distintivos—”.⁵¹ Cervantes logra expresar la complejidad de este mundo que conocía y hacer con ella literatura.

Sin duda, el relato del Cautivo en el *Quijote* es una de las muestras más representativas de la narrativa que propone Cervantes sobre el cautiverio, pero en 1613 lo trata en una *Novela ejemplar*, por lo cual el cautiverio deja de narrarse exclusivamente en primera persona y en un relato intercalado, para configurar la estructura de una novela corta, por lo que resulta más significativo su análisis.

El amante liberal es la segunda novela según el orden en que acomoda Cervantes sus *Novelas ejemplares*, y es una de las tres cuya acción sucede fuera de España;⁵² veamos el tratamiento del mundo musulmán en esta historia de cautiverio. La novela está enmarcada en-

⁴⁹ García Arenal, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁰ Mercedes Alcalá Galán, “Personajes espejo en el ámbito del islam: la inverosimilitud como crítica ideológica”, en Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas-Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2014, p. 947.

⁵¹ King, art. cit., p. 279.

⁵² Las otras dos son *La señora Cornelia* y parte de *La española inglesa*. Presento la reelaboración de mi artículo “Lenguas, traductores y naciones que se encuentran, en la narrativa de la *Novela ejemplar* mediterránea: *El amante liberal*”, *Caracol*, 6, *Dossier: Novelas ejemplares* (2014), pp. 138-153.

tre dos discursos del protagonista, en el primero, Ricardo, cautivo, se lamenta ante las ruinas de Nicosia, la cual, como él, es desdichada,⁵³ en el último, Ricardo, libre, en su patria Trápana (Trapani, Sicilia) alcanza la dicha, resurgido de sus ruinas. El lamento inicial permite a Cervantes, además del tema central, llevarnos por un viaje Mediterráneo y abordar el encuentro entre naciones y sus desencuentros, pues la acción sucede en la cuenca del conflictivo Mediterráneo en lucha entre cristianos y musulmanes; el espacio narrativo abarca prácticamente todo este mar en el que convergen distintos personajes, razas, religiones, costumbres y lenguas. Chipre, recientemente incorporada al Imperio otomano, representa, como Argel, la condición de lo fronterizo, la ambigüedad de culturas, identidades y lealtades personales.

La *Novela ejemplar* de Cervantes está modelada sobre el género bizantino, el cual es ideal para desarrollar encuentros y comunicaciones debido al viaje que lo estructura y que está siempre presente; en especial por el mar, que representa un entorno peligroso en que naufragios o piratas separan a los amantes, y la esclavitud que puede sobrevenir acarrea enamoramiento de los captores, lo cual añade trabajos que los protagonistas deben superar.⁵⁴ El *Mare nostrum* ha sido constante fuente de inspiración desde la narrativa homérica, representado el ambiente funesto por el que transcurren viajes, trabajos y aventuras y ha sido un motivo literario en el que aparecen piratas, tormentas, rivales amorosos, separaciones, con las consiguientes capturas en donde los personajes son llevados a tierras lejanas, salvajes y

⁵³ La novela comienza *in medias res* en Nicosia, capital de Chipre que, tras dos meses de asedio, cae en manos de los turcos en 1570. El relato se ubica cronológicamente en 1572 (un año después de la batalla de Lepanto, el 7 de octubre de 1571). De esta manera, “Cervantes ha decidido ubicar un enredo claramente ficticio dentro de una pausa relativa en las corrientes violentas y significativas de una historia política real”, Clamurro, art. cit., p. 101.

⁵⁴ Véase Julián González Barrera, “La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático”, *Quaderni Ibero-americi*, 1 (1997), pp. 87-88.

exóticas. Todo esto está presente en la estructura de *El amante liberal*; pero, lo que en las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio representa un mundo lejano, exótico e incluso irreal, en la España de Cervantes este espacio y estas circunstancias son reales. Mientras que la novela griega se sitúa en un mundo abstractamente extranjero, Cervantes hace, como afirma Cardaillac, una “yuxtaposición intencionada de lo que es extranjero a lo que es familiar, habitual y conocido”.⁵⁵ Con la inclusión de la realidad histórico-geográfica y de las incursiones de piratas a las poblaciones costeras mediterráneas en búsqueda de cautivos, los espacios maravillosos de la novela bizantina se dejan de lado para ubicarse en un mundo a la vez familiar y lejano para el público de la época. Esta realidad origina el cautiverio de Ricardo y Leonisa. Ricardo, enamorado y no correspondido, según su propio relato, explica su cautiverio sucedido “hoy hace un año, tres días y cinco horas” (*El amante liberal*, p. 167). Al saber que Leonisa y su pretendiente Cornelio junto con sus familias se iban a solazar a un jardín cercano a la marina, Ricardo irrumpe lleno de furia, rabia e infierno de celos; mientras reta a Cornelio, el Narrador describe el asalto de los piratas:

de improviso dieron en el jardín mucha cantidad de turcos de dos galeotas de corsarios de Biserta, que en una cala, que allí cerca estaba, habían desembarcado sin ser sentidos de las centinelas de las torres de la marina, ni descubiertos de los corredores o atajadores de la costa. [...] Este asalto hicieron los turcos con su acostumbrada diligencia (p. 170).

Del jardín “cautivan” a Leonisa, que se ha desmayado, y a tres personas más; Ricardo es también atrapado y resulta herido al pelear y matar a cuatro turcos; con esto inician los trabajos externos y Ricardo explica porqué está en el presente del relato cautivo en Nico-

⁵⁵ Louis Cardaillac y Denise, Maie-Thérèse Carriere y Rosita Subiraes, “Para una nueva lectura de *El amante liberal*”, *Criticón*, 10 (1980), p. 21.

sia. Ricardo narra su desventura a Mahamut, quien representa otra figura que es consecuencia del conflicto entre cristianos e islámicos, y que Cervantes conocía bien, la del renegado.⁵⁶ Mahamut, natural de Palermo, Siciliano como Ricardo, que desea volver a la religión cristiana en cuanto le sea posible,⁵⁷ será no sólo quien escuche las penas amorosas de Ricardo sino quien ayude a remediar el cautiverio: “quizá para que yo te sirva ha traído la fortuna este rodeo de haberme hecho vestir de este hábito, que aborrezco” (p. 163). En *El amante liberal*, Cervantes nos lleva a un conocimiento más profundo de este Mediterráneo; el cautiverio en esta novela es el intermediario en la historia amorosa de Ricardo, quien recibirá la correspondencia a su amor una vez que suceda su retorno; mientras tanto, junto con el renegado, nos muestra este mundo de otros, y, a través de personajes y las acciones, conocemos las costumbres, los ritos, las lenguas y las necesidades de comunicación que forman parte del universo creativo de Cervantes.

Tras el lamento de Ricardo con que inicia la novela, él y el renegado nos adentran en el mundo islámico, a través de recursos que se utilizan toda vez que se intenta nombrar una realidad desconocida. Cuando los españoles desembarcaron en el Nuevo Mundo, por

⁵⁶ Los cautivos, de ambos bandos, podían mejorar su situación si renegaban de su fe y se convertían a la del captor. Los cristianos que se convertían al islam eran llamados ‘renegados’. Para la relación de Cervantes con renegados véase el estudio de King, art. cit., pp. 280-281. Como observa Clamurro, Cervantes sabía bien que el mundo mediterráneo no siempre y no sólo representaba un conflicto claro y violento entre lo cristiano y lo musulmán, sino que también presenciaba los cambios de identidad representados por los renegados, Clamurro, art. cit., p. 102.

⁵⁷ Los renegados fácilmente podían ser recibidos de nuevo por la Iglesia. Como apunta King, en 1528 el Consejo de la Inquisición había decretado que ciertos clérigos de las fortalezas españolas del Peñón de Argel y de Bugía debían absolver a los renegados que venían huyendo de tierra de moros, en vista de que la conversión había sido forzada “por tormentos y mala vida”. Luego los delincuentes así absueltos debían presentarse, tan pronto como fuera posible, delante los Inquisidores del partido donde fueren naturales, King, art. cit., pp. 281-282.

ejemplo, se encontraron un ambiente cultural y geográfico desconocido al cual debían nombrar; para ello, como afirma Manuel Alvar, se valieron de la comparación con lo conocido, de la descripción y, finalmente, en algunos casos, de la adopción de la palabra indígena.⁵⁸ Siguiendo este esquema, en la narrativa cervantina de esta novela encontramos la descripción minuciosa de vestidos, de costumbres tanto religiosas como de cambio de poderes, impartición de justicia y reparto de botín.⁵⁹ Los personajes que integran el relato son sicilianos, corsarios turcos, corsarios griegos, corsarios cristianos, cautivos cristianos (remeros), renegados italianos y griegos, un rico mercader judío, un cadí y dos bajás. Descripción que se encuentra también con la necesidad narrativa de expresar las barreras lingüísticas de la diversidad de lenguas: turco, árabe, griego, italiano y “lengua franca”, que dan testimonio, como afirma Cardaillac, de “la multiplicidad de las etnias y de las religiones, así como el cosmopolitismo de este mundo”.⁶⁰ El Narrador nos cuenta cómo el mismo cadí es consciente de esta diversidad, pues cuando el nuevo bajá (amo de Ricardo) va a entrar en posesión de la plaza de Nicosia, siguiendo la costumbre: “salió el cadí a la puerta de la tienda, y dijo a voces en lengua turquesca, arábica y griega,⁶¹ que todos los que quisiesen entrar a pedir justicia, u otra cosa contra Alí Bajá, podrían entrar libremente” (p. 181); lo hacen así y el Narrador comenta: “Y entre aquellos bárbaros, si lo son en esto, el cadí es el juez competente de todas las causas, que las abrevia en la uña y las sentencia en un soplo, sin que haya apelación de su sentencia para otro tribunal” (pp. 181-182).

⁵⁸ Manuel Alvar López, *El español de las dos orillas*, Mapfre, Madrid, 1991, p. 40.

⁵⁹ A esto se añade el carácter celoso: “los moros son en extremo celosos y encubren de todos los hombres los rostros de sus mujeres, puesto que en mostrarse ellas a los cristianos no se les hace de mal; quizá debe de ser que por ser cautivos no los tienen por hombres cabales” (p. 192).

⁶⁰ Cardaillac, art. cit., p. 23.

⁶¹ En 1460 Grecia fue invadida por los turcos capitaneados por el sultán Mohamed II y dependió del Imperio Otomano hasta 1830 en que logró su independencia.

No sólo encontramos descripciones, sino que *El amante liberal* contiene aclaraciones léxicas, las cuales cumplen la función propia de un narrador que quiere mostrar y hacer entender una cultura a otra. Continuando con el esquema de Alvar, encontramos en *El amante liberal* voces árabes y turcas explicadas por comparación con lo conocido para su lector; como lo hace el renegado al establecer equivalencias entre las jerarquías eclesiásticas, explicando y caracterizando la figura del cadí, central en la novela: “Ya sabes, Ricardo, que es mi amo el cadí de esta ciudad, *que es lo mismo*, que ser su obispo” (p. 163).⁶²

Este recurso que comienza en voz del renegado también lo utilizan Ricardo y el Narrador. Ricardo encuentra similitud entre los cargos civiles o políticos cuando pregunta por qué “Hazán Bajá, mi amo, ha hecho plantar en Nicosia, adonde viene proveído por virrey o por bajá, *como los turcos llaman* a los virreyes” (p. 164).⁶³ Mahamut, en su respuesta, nos introduce a las costumbres turcas también por comparación con la organización política española:

Hecha, pues, la residencia, se la dan al que deja el cargo en un pergamino cerrado y sellado, y con ella se presenta a la Puerta del Gran Señor, que *es como decir* en la Corte ante un Gran Consejo del Turco;

⁶² Cursivas mías, como las siguientes. Para el *DRAE*, ‘cadí’ “(del francés *cadi*, y este del árabe clásico *qāḍī*), entre turcos y moros, es el juez que entiende en las causas civiles”, pero, en la novela es claro que se trata de una figura religiosa importante, efectivamente equivalente a la de obispo, como vuelve a comentar el Narrador: “A las palabras del cadí obedecieron luego; [...] tanto es el respeto que tienen a sus canas los de aquella dañada secta” (p. 184); “Con tales afectos decía su pasión el religioso moro” (p. 193); y pregunta el mismo cadí a su atacante: “¿Cómo, maldito, has osado poner las manos y las armas en tu cadí, y en un ministro de Mahoma?” (p. 207).

⁶³ ‘bajá’: “(del árabe *bāšā*, y este del turco *paşa*). En el Imperio otomano, hombre que obtenía algún mando superior, como el de la mar, o el de alguna provincia en calidad de virrey o gobernador; ‘virrey’: “Título con que se designó a quien se encargaba de representar, en uno de los territorios de la corona, la persona del rey ejerciendo plenamente las prerrogativas regias”, *DRAE*.

la cual vista por el visir-bajá, y por los otros cuatro bajás menores, *como si dijésemos* ante el presidente del Real Consejo y oidores, o lo premian o lo castigan, según la relación de la residencia (pp. 164-165).⁶⁴

La comparación incluso puede derivar en la igualdad de términos, por ejemplo, nos dice el Narrador: “En esto entró un chاوز, *que es como* alguacil” (p. 182); que se encuentra en el *Diccionario* como equivalente: “Quizá del portugués *chaus*, y este del turco *çavuş*. Entre los árabes, portero de estrados, alguacil o ministro del juez” (*DRAE*). También se incluyen equivalencias monetarias: “El codicioso judío respondió que cuatro mil doblas, *que vienen a ser* dos mil escudos” (p. 183) y uso de frases: “los turcos saltaron en tierra a hacer leña y carne, *como ellos dicen*” (p. 173).

En *El amante liberal* también existe la traducción directa, es decir, el traslado de un concepto a su correspondiente en otra lengua: ya sea de jerarquías militares, ya de nobleza, ya de construcciones navales, ya de prendas de vestuario. Ricardo le traduce a Mahamut quien seguramente lo sabe para que el lector comprenda:

Hicieron reseña por ver qué gente les faltaba, y viendo que los muertos eran cuatro *soldados de aquellos que ellos llaman leventes*, y de los mejores y más estimados que traían quisieron tomar en mí la venganza, y así mandó el arráz de la capitana bajar la entena para ahorcarme (p. 171).⁶⁵

El Narrador realiza dos traducciones léxicas mientras transcurre el relato:

⁶⁴ ‘visir’: “(del árabe wazīr, ministro). Ministro de un soberano musulmán. ‘Gran visir’: “Primer ministro del sultán de Turquía”, *DRAE*.

⁶⁵ ‘levente’: “(Del turco lāwandī, corrupción de levantino, con el significado de guerrero). Soldado turco de marina”, *DRAE*; ‘arráz’: “(Del árabe hispánico arráyis, y este del árabe clásico ra’īs ‘jefe’). Caudillo o jefe árabe o morisco. Capitán de embarcación árabe o morisca”, *DRAE*.

Venía cubierto el rostro con tafetán carmesí; por las gargantas de los pies que se descubrían, parecían dos *carcajes*, *que así se llaman las manillas en arábigo*, al parecer de puro oro (p. 182).⁶⁶

Díjole cómo el cadí había traído a su casa un cautivo cristiano de tan gentil donaire y parecer, que a sus ojos no había visto más lindo hombre en toda su vida, y que decían que era *chilibí*, *que quiere decir caballero* (p. 193).

Leonisa, por su parte, cuando le narra a Ricardo las peripecias de su llegada a Nicosia, le aclara:

A los ocho días llegó a aquella costa un *bajel de moros que ellos llaman caramuzales*; viéronle los turcos, y salieron de donde estaban, haciendo señas al bajel, que estaba cerca de tierra, tanto que conoció ser turcos los que llamaban (p.198).⁶⁷

Los personajes se valen de algunas fórmulas que hacen consciente y presente el intento de explicar el mundo ajeno, así tenemos las empleadas para introducir la comparación: ‘que es lo mismo’, ‘como los turcos llaman’, ‘es como decir’ ‘que es como’; las que se utilizan para presentar la traducción: ‘que ellos llaman’, ‘que quiere decir’, ‘que así se llaman en arábigo’; para las equivalencias: ‘que vienen a ser’ y para el uso de frases: ‘como ellos dicen’. De este modo, ellos, y el nosotros implícito, pueden establecer un puente entre las lenguas (dentro y

⁶⁶ ‘manilla’: “(De mano)”; ‘ajorca’: “(Del árabe hispánico aššúrka, y este del árabe clásico šuruk, plural de šīrāk, correa). Especie de argolla de oro, plata u otro metal, usada por las mujeres para adornar las muñecas, brazos o gargantas de los pies”, *DRAE*.

⁶⁷ ‘caramuzal’: “(Del turco karamusal). Buque mercante turco de tres palos, con popa muy elevada”; ‘bajel’: “(Del catalán vaixell). Buque. Barco con cubierta que, por su tamaño, solidez y fuerza, es adecuado para navegaciones o empresas marítimas de importancia”, *DRAE*. Excepto ‘chibilí’ y ‘carcajes’, las demás palabras están actualmente en el *Diccionario*.

fuera del relato) que acrecienta la naturaleza de estar cautivos en un mundo extraño que los personajes desean (porque necesitan) conocer y transmitir. Juego narrativo que se acrecienta, pues el relato tendría que estar en italiano que es la lengua de los protagonistas, lo que implícitamente ha requerido de un traductor para el lector hispano.

La adopción de las palabras del otro idioma con que se entra en contacto se debe, por lo general, a que nombran objetos propios de la cultura, como el manto de los moros: “El vestido era una *almalafa* de raso verde, toda bordada y llena de trencillas de oro” (p. 185); o los soldados de infantería de la guardia del Gran Turco: “Venía acompañado Alí Bajá, que así se llamaba el que dejaba el gobierno, de todos los *jenízaros* que de ordinario están de presidio en Nicosia después que los turcos la ganaron, que serían hasta quinientos” (p. 180).

Cervantes va más allá cuando además intenta reproducir el problema de la incomunicación por la barrera lingüística y para ello se vale de la figura de un traductor. Desde el momento en que son hechos cautivos Ricardo y Leonisa surge la necesidad de comprender la lengua y los códigos de sus captores, pues sus vidas e integridad se encuentran amenazados. Los contactos entre grupos o individuos cuyas respectivas lenguas se desconocen implican la posibilidad de ocultamiento de intenciones y el desconocimiento de la realidad ajena (cultura, códigos, costumbres) introducen un elemento de falta de control en la situación y, por lo tanto, de riesgo.⁶⁸

En la narración de los sucesos que siguen a la captura por los corsarios, Ricardo describe cómo Leonisa pone toda su atención para intentar saber qué dicen los turcos cuando ve que el arráz (capitán del navío) manda bajar la entera para ahorcar a Ricardo; afortunadamente para ella, en el barco viene un cautivo que conoce ambas lenguas y funciona como traductor:

⁶⁸ Véase Gertrudis Payas Puigarnau, “Tras la huella del intérprete en la historia colonial hispanoamericana”, en *Los límites de Babel. Ensayos sobre la comunicación entre lenguas y culturas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, p. 88.

Todo esto estaba mirando Leonisa, que ya había vuelto en sí, y viéndose en poder de los corsarios, derramaba abundancia de hermosas lágrimas, y torciendo sus manos delicadas, sin hablar palabra, estaba atenta a ver si entendía lo que los turcos decían. Más uno de los cristianos del remo le dijo en italiano cómo el arráz mandaba ahorcar a aquel cristiano, señalándome a mí, porque había muerto en su defensa cuatro de los mejores soldados de las galeotas. Lo cual oído y entendido por Leonisa, a la vez primera que se mostró para mí piadosa, dijo al cautivo que dijese a los turcos que no me ahorcasen, porque perderían un gran rescate [...]. Oyendo, pues, los turcos lo que el cautivo les decía, le creyeron, y mudóles el interés la cólera (p. 171).

Por medio de este intermediario y gracias al intercambio que sucede entre Leonisa y el cristiano de remo, y de éste con los corsarios, Ricardo se salva y los codiciosos corsarios intentan volver a tierra para negociar el rescate, sin embargo, vuelven a partir pues divisan barcos cuyas señas indican que pertenecen a la armada cristiana. Llegan a Pantanalea, isla entre Sicilia y Túnez, y ahí los capitanes de los navíos (Yzuf, renegado griego, y Fetala) se reparten el botín. Durante este reparto es ahora Ricardo el que está interesado en saber cuál es el destino que le depara a Leonisa:

y aunque estuve presente a todo esto, nunca pude entender lo que decían, aunque sabía lo que hacían, ni entendiera por entonces el modo de la partición si Fetala no se llegara a mí y me dijera en italiano: ‘Cristiano, ya eres mío; en dos mil escudos de oro te me han dado; si quieres libertad, has de dar cuatro mil; si no, acá morir’. Preguntéle si era también suya la cristiana: díjome que no, sino que Yzuf se quedaba con ella, con intención de volverla mora y casarse con ella. Y así era la verdad, porque me lo dijo uno de los cautivos del remo que entendía bien el turquesco, y se lo había oído tratar a Yzuf y a Fetala (pp. 173-174).

Ricardo también necesita de un traductor, en este caso no es un cristiano o un renegado sino un musulmán que conoce el italiano; Ricardo en su narración incluso reproduce la entonación de este capitán que ha aprendido otra lengua. Para que no quede duda en la intención del capitán, Ricardo añade en su relato la confirmación que recibe por parte de uno de los cautivos de remo que “entendía bien el turquesco”. Mahamut, por su parte, será también el traductor de Leonisa, lo que le permitirá funcionar así mismo como intermediario entre ella y Ricardo: “En el camino que había desde las tiendas a la ciudad, tuvo lugar Mahamut de preguntar a Leonisa en lengua italiana que de qué lugar era. La cual le respondió que de la ciudad de Trápana” (p. 187).⁶⁹ Finalmente, en la novela se incluye la referencia a la ‘lengua franca’ (“La que es mezcla de dos o más, y con la cual se entienden los naturales de pueblos distintos”, *DRAE*):

Vete con Dios, que temo no nos haya escuchado Halima, la cual entiende algo de la lengua cristiana, a lo menos de aquella mezcla de lenguas que se usa, con que todos nos entendemos (pp. 200-201).

El Mediterráneo de *El amante liberal* es un lugar de desencuentros trágicos y de encuentros felices; un espacio para los trabajos, los crímenes, los naufragios, la salvación externa e interna; un mar cuyas olas son torres de Babel en movimiento que llegan a tocar las orillas. Cervantes nos muestra cómo la ceguera de Ricardo ante lo que significa ser una amante puede por analogía llevarnos a la ceguera ante el mundo de los otros. El encuentro y la liberación se produce si existe una intención comunicativa, si se mira al otro y se intenta comprenderlo; la liberalidad consiste entonces también en intentar transmitir la diversidad del mundo y para ello se necesita ser un

⁶⁹ También en el *Quijote* un renegado murciano es quien traduce las cartas de la mora Zorayda y ayuda al escape y es “quien por sus buenos consejos, honradez y astucia hace posible el feliz desenlace del cuento”, King, art. cit., p. 289.

viajero. En *El amante liberal*, además de las barreras lingüísticas y la necesidad de traductores para que sea posible la comunicación, Cervantes recrea, mediante el narrador y los personajes, los mecanismos que facilitan otro tipo de comunicación, aquella en la que un mundo pueda conocer y entender a otro.

Tres años después, Cervantes da un significativo giro a su tratamiento literario del cautiverio. En su última novela, el cautiverio es tratado con gran distanciamiento, como si Cervantes hubiera elaborado su vivencia. El cautiverio, en el *Persiles*, no se trata desde las tierras en que ocurre, sino desde los que han regresado de él: los ‘rescatados’, y lo que hacen. La primera mención está en voz del maldiciente Clodio, quien recapitula lo que opina de cada uno de los del escuadrón peregrino. Cuando se refiere al bárbaro español, comenta:

¿Y este nuestro bárbaro español, en cuya arrogancia debe estar cifrada la valentía del orbe? Yo pondré [apostaré] que, si el cielo le lleva a su patria, que ha de hacer corrillos de gente, mostrando a su mujer y a sus hijos envueltos en sus pellejos, pintando la isla bárbara en un lienzo y señalando con una vara el lugar do estuvo encerrado quince años, la mazmorra de los prisioneros, la esperanza inútil y ridícula de los bárbaros y el incendio no pensado de la isla, bien así como hacen los que, libres de la esclavitud turquesca, con las cadenas al hombro, habiéndolas quitado de los pies, cuentan sus desventuras con lastimeras voces y humildes plegarias en tierra de cristianos. Pero esto pase, que, aunque parezca que cuentan imposibles, a mayores peligros está sujeta la condición humana, y los de un desterrado, por grandes que sean, pueden ser creederos (*Persiles*, II, 5, pp. 309-310).⁷⁰

⁷⁰ Ya Oropesa había dado testimonio de esta práctica: “Ya en mi ibertad contemplo / un nuevo y extraño ejemplo / de los casos de fortuna, / y adornarán la coluna / mis cadenas de algún templo” (*El gallardo español*, II, vv. 1870-1874).

El bárbaro español había huido de un crimen que cometió en España y ha vivido escondido en la isla bárbara, un tipo de cautiverio, pero no el heroico, sino el del desterrado. Clodio describe que algunos cuentan su historia pintada en un lienzo, como un aviso de lo que sucederá en el capítulo décimo del Tercer libro, donde Cervantes desarrolla la historia de una pareja de falsos excautivos. En los primeros años del siglo XVII, la experiencia del cautiverio había proporcionado material para que incluso los que no lo habían sufrido se beneficiaran con ello. Antes de la narración de este episodio, el Narrador diserta sobre las posibilidades de la fábula, que, a diferencia de la historia, “debe guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía” (III, 10, p. 527). Aprovechándose de esta verdad, el Narrador nos cuenta cómo el hermoso escuadrón de peregrinos llega a un lugar “no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo” (III, 10, p. 527). Este Narrador no pretende no ‘querer acordarse’, sino que afirma no acordarse; en este pueblo los peregrinos forzosamente tienen que pasar por una plaza donde se encuentran todos reunidos, escuchando y mirando “a dos mancebos que, en traje de recién rescatados de cautivos, estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo” (III, 10, p. 527). El encuentro es inevitable y el Narrador deja por un momento a los peregrinos para describir la teatralidad de los cautivos en la plaza: vestuario, utilería con la que hacen efectos (cadenas, azote), voz (clara, experta), gestualidad, utilización de palabras árabes para dar más énfasis a su relato. Entre el público (ávido de oír novedades) el Narrador distingue a los dos alcaldes del pueblo, ambos ancianos; uno de ellos había estado muchos años en Argel y para determinar si los cautivos en verdad lo fueron comienza a hacer preguntas, primero sobre de quién eran las galeras y sobre las circunstancias en que los apresaron. El excautivo que habla menos le replica: “para diez o doce cuartos que apenas nos han ofrecido de limosna sobre el lienzo, mucho nos aprieta el señor

alcalde” (III, 10, pp. 532-533). Remarcado así el motivo por el que relatan sus sucesos representados sobre el lienzo: obtener una ganancia económica, el alcalde se torna más quisquilloso: “Escúcheme y dígame cuántas puertas tiene Argel, y cuántas fuentes, y cuántos pozos de agua dulce” (III, 10, p. 533). Lo que desata la respuesta ingeniosa del primer falso excautivo:

—¡La pregunta es boba! —respondió el primer cautivo— Tantas puertas tiene como tiene casas, y tantas fuentes que yo no las sé, y tantos pozos que no los he visto, y los trabajos que yo en él he pasado me han quitado la memoria de mí mismo. Y si el señor alcalde quiere ir contra la caridad cristiana, recogeremos los cuartos y alzaremos la tienda y a Dios ahó, que tan buen pan hacen aquí como en Francia (III, 10, p. 533).

Si el Narrador no recuerda el nombre del pueblo, el cautivo tampoco las minucias con que cuestionan su relato. Este episodio, evocador de un entremés, plantea, también, una inversión del tópico de los alcaldes burlados, víctimas de engaños, quienes aquí muestran gran perspicacia valiéndose de la propia experiencia y cuestionan la verosimilitud del relato, jugando entre la ‘mentira’ y la ‘verdad’.⁷¹ Desenmascarado el engaño, los alcaldes deciden castigar con una severidad extrema a los falsos cautivos (hacerlos pasear montados en burro, como si hubieran cometido un delito religioso, y enviarlos a galeras, como merecían los que cometían delitos civiles). Pero es la palabra la única salvadora, así que el confesar (;ahora con la verdad?), mediante una larga arenga, que son estudiantes que se dirigen a servir al Rey logra conmovir la compasión de los alcaldes. Hasta este mo-

⁷¹ Véase Marie-Blanche Requejo Carrio, “De cómo se guisa una fábula: el episodio de los falsos cautivos en el *Persiles* (III, X)”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 867-868. “La frontera que distingue lo verdadero de lo falso es porosa, indecisa, y lo es para mayor placer del lector invitado a relativizar los códigos que rigen estos universos”, *ibidem*, p. 868.

mento el Narrador vuelve a los peregrinos que habían permanecido como observadores de la escena. El relato cobrará un nuevo giro: la complicidad de las autoridades con los fraudulentos, pues el alcalde que había estado en Argel piensa instruirlos de tal manera que nadie pueda tomar en la mentira a los ¿estudiantes? que seguirán siendo falsos excautivos.

En el *Persiles*, Cervantes trata el cautiverio con distanciamiento y lo integra en el relato para favorecer la reflexión literaria. Como observa Requejo: “El engaño de los falsos cautivos ilustra así la dimensión metacrítica de la novela y su intento de reunir teoría y práctica del relato. Entre debate poético y palabra engañosa, el episodio celebra estos juegos con la ilusión y la realidad que tanto aficionaba Cervantes”.⁷² El lector, continúa Requejo, queda maravillado ante estas confrontaciones entre teoría y práctica de la novela, que se funden en el placer de la escritura; y los lazos que el episodio teje con la fábula están aquí para mejor denunciar los artificios de la creación literaria.⁷³

Sólo hay un punto de contacto entre peregrinos y excautivos: el lienzo lo que los une, a unos para resumir su historia, a otros para lucrar con una historia ajena; ambas historias reciben su importancia si son capaces de hacerse pasar por verdaderas. En este episodio no hay vencedores ni vencidos; como tampoco habrá inconvenientes para que los falsos hermanos Periandro y Auristela, con la falsa intención de su peregrinación, reciban el premio de un final feliz. De los falsos cautivos sólo sabemos que instruidos de las cosas de Argel se ponen en camino.

Además del transfondo narrativo, en este episodio se puede observar que Cervantes ha elaborado el cautiverio; cercano, muy cercano a

⁷² *Ibidem*, p. 862.

⁷³ *Ibidem*, p. 872. “Al tiempo que descansa sobre una serie de tópicos y prejuicios, normas y modelos, el encuentro entre los peregrinos y los pícaros pone de relieve la dualidad del mundo y sus contradicciones. Los juegos entre mentira y verdad, oralidad y escritura, teoría y práctica dibujan un mundo en el que prevalece el relativismo”, *idem*.

su muerte, puede tratar con simpatía a aquellos que se fingen cautivos para obtener algún lucro; no cabe duda que han sanado sus heridas de Lepanto y de su largo cautiverio en Argel, y ya puede decir de sí mismo, en voz del estudiante al que encuentra en el camino: “—¡Sí, sí, éste, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las musas!” (*Persiles*, prólogo, p. 118).

Narrador de la nostalgia: los moriscos expulsados

—Dígote, en fin, bárbaro discreto, que la persecución de los que llaman inquisidores en España me arrancó de mi patria: que, cuando se sale por fuerza della, antes se puede llamar arrancada que salida.

Persiles, II, 8, p. 332.

Como sabemos, en el reinado de los Reyes Católicos, con el afán de crear una nación unida en un solo reino, una sola religión y una sola lengua, se obliga a los judíos a convertirse al cristianismo o salir del territorio; a los musulmanes, por su parte, se les permitirá, según se estipula en las *Capitulaciones de Granada* (1492), conservar su religión y sus costumbres. Esto no durará, pues el “para siempre jamás”⁷⁴ que prometen las *Capitulaciones* se verá interrumpido diez años después, debido a que a los entonces mudéjares (musulmanes que viven en el territorio cristiano) se les acusa de querer convertir a los cristianos al islam. Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, no creyó necesaria una política de conversión por la fuerza, pero cuando llegó a

⁷⁴ “Que sus altezas y sus sucesores para siempre jamás dejarán vivir al rey Abi Abdilehi y a sus alcaides, cadís, muftís, alguaciles, caudillos y hombres buenos y a todo el común; chicos y grandes, en su ley, y no les consentirán quitar sus mezquitas ni sus torres ni los almuédanos”, Luis de Mármol Carvajal, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada* [Málaga, 1600], Rivadeneyra, Madrid, 1946, p. 158 [BAE, t. 21].

la ciudad el cardenal Cisneros, con una política de intransigencia opuesta a la del arzobispo, ejerció tal presión ante los musulmanes que provocó que se sublevaran, por lo cual, los Monarcas se desentendieron de lo establecido en las *Capitulaciones*, poniendo a los mudéjares granadinos en la alternativa de convertirse o emigrar. Ellos ante esta realidad prefirieron recibir el bautismo, que fue realizado masivamente por Cisneros en 1502.⁷⁵ Tras los edictos de conversión-expulsión “la inmensa mayoría decidió quedarse en sus pueblos y ciudades y profesar la fe musulmana de manera clandestina”.⁷⁶ Los nuevos cristianos de moros o moriscos continuaron con sus costumbres culturales: celebración de fiestas del calendario musulmán, uso de la lengua árabe y vestimenta, lo cual también se les reprochó; además, se veía en ellos el peligro de que se aliaran con las regencias berberiscas, en particular con Argel y con el Imperio Otomano, que amenazaba a la monarquía católica en el Mediterráneo.⁷⁷

En 1526 Carlos I reconoció oficialmente las conversiones, aboliendo el culto mahometano; como afirma Martín Ruiz, “el fin pretendido era llegar a la ‘unificación’, a la ‘indiferenciación’, cuanto antes”.⁷⁸ Los moriscos pactan con el Emperador, ofrecen dinero a cambio de que se les otorguen cuarenta años para asimilarse y que la Inquisición no los condene. Al cumplirse el plazo, en 1566, la Inquisición comienza a sancionar y a prohibir cualquier resto de la cultura y religión islámica. El inquisidor general, Diego de Espinosa, preparó con Felipe II un edicto que imponía muchas prohibiciones a los neoconvertos; el 1 de enero de 1567, Pedro de Deza,

⁷⁵ José María Martín Ruiz, “Política y moral en el Siglo de Oro: el Memorial del morisco Francisco Nuñez Muley”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 17 (1995), p. 392.

⁷⁶ Jordi Canal, (ed.), *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España siglos XV-XX*, Sílex, Madrid, 2007, p. 57.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 57-58.

⁷⁸ Martín Ruiz, art. cit., p. 392. Véase mi artículo: “El poder de la conversión en *El Anticristo y La manganilla de Melilla*”, *eHumanista*, 32 (2016), pp. 176-190.

nombrado ex profeso presidente de la Chancillería de Granada, lo puso en práctica; lo que originó una tensa situación entre la población morisca. Desde entonces la reacción de los nuevos conversos no se hizo esperar y, tras un año de negociaciones estériles, se declararon en rebelión.⁷⁹ En 1570 fueron expulsados los moriscos de Granada a raíz del levantamiento.⁸⁰

En cuanto a la conversión, los musulmanes no comparten con los cristianos el mandato de resistir las tribulaciones terrenales a cambio de la salvación del alma, pues el islam permite a sus fieles la abstención de cumplir los preceptos religiosos en caso de fuerza mayor o cuando se temen importantes perjuicios para el individuo. El creyente no debe exponer su vida, que es el bien más grande que Dios ha otorgado al hombre; por lo tanto, es lícito conservarla aun si se debe renegar de la fe.⁸¹ En el *Corán* se afirma: “Quienes renieguen de Dios después de haber creído —no *quien se ve obligado a ello pero su corazón permanece seguro en la fe*— sino quienes abran su pecho a la incredulidad, sufrirán la ira de Dios y tendrán un castigo inmenso”.⁸² Este versículo descendió en Medina en los primeros siglos del islam a raíz de las primeras persecuciones que sufrió la comunidad musulmana en La Meca.⁸³ A esta prevención se le denomina *taqiyya*: “el acto

⁷⁹ Martín Ruiz, art. cit., p. 393.

⁸⁰ “En teoría todos los moriscos estaban implicados en este decreto. En la práctica, las excepciones fueron múltiples y se aplicaron, sobre todo, a los esclavos y a las mujeres”, Bernard Vicent, “Los moriscos del reino de Granada después de 1570”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX: 1 (1981), p. 598.

⁸¹ Louis Cardaillac, *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

⁸² *Corán*, XVI, p. 106. Utilizo la traducción y edición de Raúl González Bórnez, Miraguano, Madrid, 2006. Cursivas mías.

⁸³ Cardaillac, *Moriscos y cristianos*, p. 86. Se recoge de Ibn Abbas que, cuando el Profeta emigró a Medina, los poderosos de La Meca apresaron a varios de sus seguidores y los sometieron a torturas para obligarlos a renegar del islam. Entre ellos estaban Bilál, ‘Ammar y sus padres: Yáser y Sumayah, quien murió mártir. Su hijo ‘Ammar era un joven y cedió ante sus torturas y dijo lo que ellos le pedían, tras lo cual, todos fueron

por el cual el musulmán aislado en un grupo social hostil, se abstiene de practicar su religión fingiendo adoptar exteriormente la religión que se le quiere imponer; el fiel deberá únicamente conservar en el fondo de su corazón la fe musulmana”.⁸⁴ El descubrimiento de este pasaje del *Corán* y de esta práctica pone en duda la veracidad de las conversiones de los nuevos cristianos de moros, factor que desatará su expulsión; así, para 1580 los obispos reunidos en Lisboa aseguran que los moriscos son tan moros como los de Argel y recomiendan a Felipe II que los expulse, pero el rey rehúsa esta resolución. Felipe III siguió al principio la política de su padre, y todavía a comienzos del siglo XVII organizó campañas de evangelización; pero los partidarios de la expulsión multiplicaron las gestiones para convencer al rey de la necesidad de la medida.⁸⁵ Felipe III aceptó expulsarlos como “una victoria sobre unos enemigos particularmente peligrosos por ser traidores a la vez a la fe católica y al rey católico”.⁸⁶ El 4 de abril de 1609 el Consejo de Estado, reunido en Madrid, tomó la decisión de expulsar a los moriscos de todos los territorios de la Corona de Aragón y la de Castilla; Felipe III lo ratifica el día 9, y el decreto se promulga el 22 de septiembre de 1609. La expulsión fue realizada por partes entre el otoño de 1609 y el de 1614.

Si Gracián, en el recuento de las obras de los reyes españoles, juzga la expulsión como obra de religión gloriosa: “Las del valor, fueron plausibles en Carlos Quinto, las de la justicia, urgentes en Filipo Segundo, las de la religión, gloriosas en Filipo Tercero, las de gobierno,

liberados. ‘Ammar se sentía muy mal por lo que había hecho, pero cuando llegaron a Medina, descendió este versículo, véase Raúl González Bórnez, *Corán*, XVI, p. 106n.

⁸⁴ Cardaillac, *Moriscos y cristianos*, p. 85. Se denomina *taqiyya*, “a la autorización, entiéndase el consejo, de valerse de un disimulo provisional con objeto de evitar la vuelta de aquellos desastres de los que la comunidad había sido diezmada sin un beneficio evidente”, Claude Cahen, *El islam, desde sus orígenes hasta el comienzo del Imperio otomano*, Castilla, Madrid, 1972, p. 205.

⁸⁵ Jordi Canal, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁶ *Idem.*

heroicas en Felipe Quarto el Grande; y todas juntas en Fernando”;⁸⁷ Cervantes la convierte en narrativa, al incorporar en su ficción personajes que hacen presencia y discurso de esta realidad histórica.

En la obra de Cervantes siempre hay que extremar cuidados al pretender interpretar la postura ideológica del autor, como afirma Bernabé Pons:

Esta súbita irrupción de un problema religioso, social, político y especialmente humano que se dio en la sociedad española de comienzos del siglo XVII en las páginas cervantinas obliga al crítico a situarse no sólo frente a la narración de Cervantes, sino también frente a un asunto amplio y complejo, pero real y mesurable, y muy especialmente frente a la versión que la manipulación narrativa de Cervantes y de Cidi Hamete hacen de él.⁸⁸

Pero, sí podemos observar su tratamiento narrativo y la sensibilidad de Cervantes a los acontecimientos que lo rodean. Como anota Romero: “Nótese que hablan siempre personajes, que el narrador no se compromete nunca de manera directa. Lo que hace, como todo gran creador, es desdoblarse: ofrecer una visión del mundo multiplicada, poliperspéctica”.⁸⁹

Cervantes ofrece en su narrativa, en principio, el no tratar a los moriscos generalizándolos como un único colectivo, sino que los diferentes grados de islamización de las zonas de donde proceden cada uno de sus personajes incide directamente en el tratamiento literario

⁸⁷ Baltasar Gracián, *El político don Fernando el Católico*, pr. Aurora Egido, 2ª ed., Institución “Fernando el Católico” (CSIC)-Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2000. [Diego Dormer, Zaragoza, 1640].

⁸⁸ Luis F. Bernabé Pons, “De los moriscos a Cervantes”, *eHumanista/Cervantes*, 2 (2013), p. 156. Este crítico se cuestiona: “qué materia (histórica, narrativa, cultural, social, religiosa...) pudo ofrecer la cuestión morisca a Cervantes para hacerla letras en unos personajes”, *ibidem*, p. 157.

⁸⁹ En su edición del *Persiles*, III, 11, p. 550 n. 29.

cervantino;⁹⁰ pues, frente al aparente único colectivo: los moriscos, la expulsión toca a todos los “nuevos cristianos de moros” sin importar su nivel de integración, tanto a los del último reducto musulmán: los granadinos, como a los viejos mudéjares castellanos (que, además, había convivido durante un largo período con la sociedad cristiana, y que se había enfrentado a los edictos de bautismo o expulsión un siglo antes, en 1502), los murcianos casi asimilados y los valencianos irreductibles.⁹¹ Si en el *Quijote* de 1615 Cervantes elige que de un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse se narre la experiencia de la expulsión de Ricote, quien representa a los castellanos, unos años después, en el *Persiles*, gracias al viaje de los protagonistas por diferentes tierras que permite varios encuentros, se narra la experiencia de una granadina (expulsada con anterioridad al edicto de 1609), a quien encuentran en la isla de Policarpo, y los personajes viven directamente el conflicto en un pueblo valenciano, que, como tenían los religiosos españoles y los monarcas, tenían relaciones con el enemigo en Berbería.

En los episodios de moriscos expulsados existe un denominador común: los personajes expresan individualmente su sentir al ser ‘arrancados’ de su patria. En la época de Cervantes no existía, como hoy, una palabra para designar “la pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos”, “la tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida” (*DRAE*). ‘Nostalgia’ es un neologis-

⁹⁰ Véase José Ignacio Díez Fernández y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer, “Contexto histórico y tratamiento literario de la ‘hechicera’ morisca y judía en el *Persiles*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12: 2 (1992), p. 41.

⁹¹ Véase Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Alianza, Madrid, 1984, p. 164. Varios levantamientos moriscos en Valencia son documentados por el historiador Gaspar Escolano en su *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (1611). En algunos de ellos, los moriscos se ensañan especialmente con la cruz y las sagradas imágenes dentro de las iglesias y sus alrededores, Catherine Infante, “Los moriscos y la imagen religiosa: la cruz de Rafala en el *Persiles* rebatiendo a los apologistas de la expulsión”, *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012) p. 287.

mo (del griego ‘nostos’: regreso y ‘algos’: dolor) acuñado por el suizo Johannes Hofer (1669-1752) en su tesis médica escrita en 1688.⁹² Pero, Cervantes sabe muy bien describir ese tipo de pena o tristeza en voz de sus personajes. El morisco Ricote describe así su ‘nostalgia’ y la de su comunidad: “Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; y es el deseo tan grande que casi todos tenemos de volver a España, [...] tanto es el amor que la tienen; y agora conozco y experimento lo que suele decirse, que es dulce el amor de la patria” (*Quijote*, II, p. 1072).

Porque este desarraigo, más allá de las posturas sobre los beneficios, la justicia o injusticia de esta medida que pretendía resolver un problema dentro de España, en la obra cervantina se reflexiona desde la pregunta: ¿a dónde van los expulsados?

Entre el gran muestrario de mujeres de ficción que aparecen en el *Persiles*, en la isla de Policarpo se encuentra la morisca Cenotia, consejera del rey; mujer “de hasta cuarenta años de edad (que, con el brío y donaire, debía de encubrir otros diez), vestida no al uso de aquella tierra, sino al de España” (II, 8, p. 329). La morisca se involucra en la trama cuando pretende seducir al bárbaro Antonio hijo, y le habla de esta manera:

—[...] Mira que te hablo español, que es la lengua que tú sabes, cuya conformidad suele engendrar amistad entre los que no se conocen. Mi nombre es Cenotia; soy natural de España, nacida y criada en Alhama, ciudad del reino de Granada, conocida por mi nombre en todos los de España, y aun entre otros muchos, porque mi habilidad no consiente que mi nombre se encubra, haciéndome conocida mis obras. Salí de mi patria habrá cuatro años, huyendo de la vigilancia que tienen los mastines veladores que en aquel reino tienen del católico rebaño; mi

⁹² Su tesis describía una enfermedad que sufrieron un estudiante y un sirviente. Estos agonizaban, pero cuando regresaron a su casa con su familia se recuperaron milagrosamente, etimologias.dechile.net/?nostalgia.

estirpe es agarena; mis ejercicios, los de Zoroastes, y en ellos soy única (*Persiles*, II, 8, pp. 329-330).

Esta mujer expulsada no sólo es de “estirpe agarena”, sino que sus “ejercicios” son los de Zoroastes y proviene de la la ciudad de Alhama, donde “siempre ha habido alguna mujer de mi nombre, la cual, con el apellido Cenotia, hereda esta ciencia, que no nos enseña a ser hechiceras, como algunos nos llaman, sino a ser encantadoras y magas” (II, 8, p. 331).⁹³ Factor que seguramente fue la causa de su salida, pues, como vimos, la persecución en Granada se extendió a costumbres y, por supuesto, a lo que tuviera visos de hechicería. Cenotia habla del dolor por haber tenido que dejar su tierra, de sentirse “arrancada”:

—Dígame, en fin, bárbaro discreto, que la persecución de los que llaman inquisidores en España me arrancó de mi patria: que, cuando se sale por fuerza della, antes se puede llamar arrancada que salida. Vine a esta isla por estraños rodeos, por infinitos peligros, casi siempre como si estuvieran cerca, volviendo la cabeza atrás, pensando que me mordían las faldas los perros que aun hasta aquí temo (*Persiles*, II, 8, p. 332).⁹⁴

⁹³ Ernesto J. Gil López afirma: “Puede que Cervantes tuviera noticia de un proceso que se desarrolló en Toledo, en 1558, en el que fue acusada por bruja una mujer de Alhama; pero, sea así o no, lo cierto es que supo trazar en el relato la figura de una hechicera humanizada y contradictoria, pues sorprende que, aunque tuviera tanto poder sobre la naturaleza y sobre la salud, fuera incapaz de controlar el amor”, “Artes adivinatorias, brujerías y hechizos en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 429.

⁹⁴ Muy diferente se encuentra expresada la Inquisición en *El coloquio de los perros*: “Cipión: —[...] celadores prudentísimos tiene nuestra república, que considerando que España cría y tiene en su seno tantas víboras como moriscos, ayudados de Dios hallarán a tanto daño cierta, presta y segura salida” (*Coloquio de los perros, Novelas*, II, p. 310).



“Antonio, Cenotia
and Clodio”.

Berlín, 1825. Grabador:
Johann Friedrich Rosmäsler.

El joven, inmaduro y mestizo Antonio cruelmente la desprecia, lo que provoca que Cenotia desee vengarse y lo hace mediante un maleficio, gracias al cual el mozo enferma gravemente. Su padre, el español Antonio, la amenaza de muerte, pues sospecha que es la causante del daño. Cenotia retira el hechizo; el bárbaro Antonio hijo recupera la salud, cuando ve entrar a Cenotia toma el arco y le dispara una flecha; flecha que atraviesa al maldiciente Clodio por la boca y lo mata.

Entonces vemos la reacción de Antonio el padre, quien lo reprende con severidad:

—Ven acá, bárbaro. Si a los que te aman y te quieren procuras quitar la vida, ¿qué harás a los que te aborrecen? Si tanto presumes de casto y honesto, defiende tu castidad y honestidad con el sufrimiento, que los peligros semejantes no se remedian con las armas ni con esperar los encuentros, sino con huir dellos. [...] Dejaras tú, ignorante, esa tosca



*Les travaux de Persiles
et de Sigismunde*, Stock,
París, 1947. Ilustrador:
Van Rompaey.

piel que traes vestida y ese arco con que pretendes vencer la misma valentía, no le armaras contra la blandura de una mujer rendida, que, cuando lo está, rompe por cualquier inconveniente que a su deseo se oponga. Si con esta condición pasas adelante en el discurso de tu vida, por bárbaro serás tenido, hasta que la acabes, de todos los que te conocieren (*Persiles*, II, 9, p. 336).

Parece desconcertante esta reacción del padre, y podríamos insinuar que Cenotia es un reflejo de los moriscos que también aman a España, pues el discurso del español Antonio podría aplicarse a los apologistas de la expulsión. Más adelante, con mayor serenidad, le recuerda que le ha instruido en la ley católica que enseña que no estamos obligados a castigar a los que nos ofenden, sino a aconsejarlos para que enmienden sus delitos (II, 11, p. 354). El cristiano viejo es más prudente que el mestizo. Sin embargo, el destino de la estirpe agarena está sellado; avergonzada Cenotia trama un plan y aconseja

al rey Policarpo la manera en que puede poseer a Auristela. Traza que provoca el incendio de la isla y la salida de ella de los peregrinos. Los ciudadanos destituyen al rey; Cenotia, por sus embustes y consejos, es colgada de una antena ese mismo día (II, 17, p. 395).

Ya en el continente y para cerrar el paso de los peregrinos por España, tras el episodio de los falsos excautivos, llegan a un lugar de moriscos en el reino de Valencia, donde hallan todas las casas dispuestas a recibirlos. Viendo lo cual, Antonio el hijo (el padre se ha quedado en su pueblo natal en el camino) dijo:

Yo no sé quien dice mal desta gente, que todos me parecen unos santos.

—Con palmas —dijo Periandro— recibieron al Señor en Jerusalén los mismos que, de allí a pocos días, le pusieron en una cruz. Agora bien, a Dios y a la ventura, como decirse suele: acetemos el convite que nos hace este buen viejo, que con su casa nos convida (III, 11, pp. 544-545);

en este tratamiento ambiguo, el instruido y experimentado Antonio hijo, ahora, es más misericordioso que el príncipe nórdico.⁹⁵ El Narrador, como suele en este tema, no comenta nada. El texto nos conduce a comprobar que la intuición de Periandro es verdadera, pues las amabilidades tienen una intención siniestra: corsarios berberiscos toman el lugar con todas sus haciendas para llevarse pobladores moriscos y tesoros al norte de África. El aviso de que corren peligro llega a los peregrinos en voz de la hermosa morisca Rafala, quien sí merece comentario del narrador:

⁹⁵ Ana L. Baquero interpreta esta reacción atendiendo a razones extraliterarias y literarias, “pues si Valencia fue el territorio en que la presencia morisca provocó numerosos problemas, en su periplo por esas anteriores tierras septentrionales, el encuentro con Cenotia —mora procedente de Granada que ha buscado refugio allí para ejercer sus artes de brujería— resultará funesto para todos, especialmente para el joven Antonio”, “Variaciones literarias sobre la expulsión de los moriscos: Cervantes y Lope de Vega”, *MVRGETANA*, 131, año LXV (2014), p. 14.

en las gracias que naturaleza reparte, tan bien suele favorecer a las bárbaras de Citia como a las ciudadanas de Toledo. Esta, pues, hermosa y mora, en lengua aljamiada, asiendo a Costanza y a Auristela de las manos, se encerró con ellas en una sala baja y, estando a solas, sin soltarles las manos, recatadamente miró a todas partes, temerosa de ser escuchada (*Persiles*, III, 11, p. 545).

Rafala los previene, los peregrinos se refugian en la iglesia y la intentan defender. El Narrador se encarga de exponer los diferentes puntos de vista. Sólo hay dos cristianos viejos, el cura (para quien no es nueva la embestida y sobresalto de bajeles berberiscos y confía en la seguridad de la torre y las puertas de fierro de la iglesia) y el escribano (que aparece después del ataque y sólo se muestra interesado en sus bienes materiales). La postura antimorisca se manifiesta en el discurso del morisco Jadraque, quien asevera ser verdadero cristiano y se muestra fanático apologista de la expulsión; mientras que los moriscos, con gran regocijo dejan España y destruyen lo que pueden a su paso.

¿A dónde van estos viajeros desarraigados? En la obra cervantina se muestran todas las posibilidades: los personajes se dirigen al Norte, al Este y al Sur (el Oeste está vedado por el edicto, pues las Indias son territorio de la Corona). El Este recibe a los moriscos más integrados, los menos islamizados, ofreciendo mayores libertades (el manchego Ricote), el Norte incluso recibe a una hechicera (Cenotia). Mientras que el África musulmana recibe a aquellos que sienten mayor vínculo con sus orígenes (los moriscos valencianos). Ricote sale de su pueblo, entra en Francia donde le hacían ‘buen acogimiento’, pero, como quiere verlo todo, pasa a Italia y llega a Alemania (donde le pareció que podía vivir con más libertad) y se asienta en Baviera. Ha vuelto disfrazado como peregrino para buscar un tesoro que escondió en su aldea y mandarlo por Valencia rumbo a Argel donde están su mujer e hija, quienes fueron llevadas por el hermano de Francisca Ricota: “fino moro”. El camino de Valencia hacia Argel vuelve en el *Persiles*; dice el jadraque:

Piensen estos desventurados que en Bebería está el gusto de sus cuerpos, y la salvación de sus almas, sin advertir que, de muchos pueblos que allá se han pasado casi enteros, ninguno hay que dé otras nuevas sino de arrepentimiento, el cual les viene juntamente con las quejas de su daño. Los moros de Berbería pregonan glorias de aquella tierra, al sabor de los cuales corren los moriscos de ésta y dan en los lazos de su desventura (*Persiles*, III, 11. p. 546).

El narrar la expulsión en la doble vertiente que Cervantes emplea en el *Persiles*, la mujer que huye a la isla de Policarpo y los moriscos aun no expulsados del pueblo valenciano, le permite explorar diferentes voces y experiencias: falsos y verdaderos conversos, hechiceras, españoles que los desprecian, que lucran con su desgracia, que poseen posturas encontradas, la justicia o la injusticia de una acción política ya consumada en 1616; la cual le ofrece materia narrativa para la reflexión, respondiendo a la pregunta ¿de dónde vienen? y dejando abierta la de ¿a dónde van? y ¿qué van a hacer con su nostalgia?

IV. CERVANTES NARRADOR DE TRABAJOS

—Cuando los trabajos pasados se cuentan en prosperidades presentes, suele ser mayor el gusto que se recibe en contarlos que fue el pesar que se recibió en sufrirlos. Eso no podré decir de los míos, pues no los cuento fuera de la borrasca, sino en mitad de la tormenta.

Persiles, II, 19, p. 408.

La última materia de este análisis es la que Cervantes explora, desarrolla y experimenta al crear el *Persiles*. Como hemos ido diferenciando a lo largo de estas páginas, los ‘trabajos’ representan una materia con características especiales que ocupó un interés particular en la literatura áurea. Según el *Diccionario de Autoridades*, el término proviene del latín bajo *trepalium*, que significa ‘tormento’: “y vale también dificultad, impedimento, costa o perjuicio”; Covarrubias explica: “a cualquier cosa que trae consigo dificultad o necesidad y aflicción de cuerpo o alma llamamos trabajo”.¹

La materia de los trabajos (impedimentos, dificultades, aflicción de cuerpo o alma) representó para los escritores la posibilidad imaginativa de construir nudos en sus fábulas, pero que, en el contenido general de la obra, significaran, no las hazañas de un héroe de aventuras que obtiene fama, sino la superación de “tormentos”; cuya función no consistiera sólo en afligir, sino en transformar, y, sobre todo, en redimir, pues ese “cualquier cosa”, que dice Covarrubias, involucra tanto el cuerpo como el alma. Si bien, alma y cuerpo experimentan un viaje, el caballero los pone en la aventura, se comprometen en

¹ Covarrubias, *op. cit.*, *sv. trabajo*.

el amor, es, sin duda, en los trabajos donde se muestran como eje central y trascendente.

Tanto en la concepción pagana como en la bíblica, los trabajos son indisolubles de la historia y el sentido de la existencia humana. Nuestro devenir en la tierra se explica desde ellos, pues, si bien son consecuencia del pecado original, son también el camino necesario para la redención. No sólo la supervivencia corporal requiere que se trabaje, sino la espiritual. Trabajos padece Job con infinita paciencia, trabajos experimenta el pueblo judío en su viaje por el desierto. Si los trabajos son el resultado del exilio del Paraíso, son también el vehículo para la salvación y el reencuentro con el origen. Dios mismo, al hacerse hombre, debe vivir y superar trabajos. Bien lo reconoce el Narrador del *Persiles* al contarnos cómo Auristela es instruida al llegar a Roma: “Mostráronle la muerte de Cristo, los trabajos de su vida, desde que se mostró en el pesebre hasta que se puso en la cruz” (*Persiles*, IV, 5, p. 657). El mismo Sacramento de la Eucaristía, el sacrificio de la nueva alianza con Dios, requiere tanto de la intervención y don divino como del fruto del trabajo del hombre. Como observa Egido, san Pablo sitúa la misión del trabajo en la santificación y reconducción de la obra divina; con él se participa en el misterio de la redención, añadiendo la idea de perfección a la vida humana.²

De modo semejante, explica Hesíodo que el trabajo es el destino universal del hombre, en *Los trabajos y los días*, mediante el mito de Prometeo y Pandora.³ Los griegos desentrañaron el significado

² Aurora Egido, “Los trabajos”, p. 55, nota 70.

³ Prometeo es el creador de la humanidad; un día es llamado como árbitro en una disputa sobre cuáles partes de un toro sacrificado debían ofrecer a los dioses y cuáles debían reservar los hombres. Prometeo engaña a Zeus y le hace escoger los huesos ocultos bajo una capa de grasa. Zeus castigó a Prometeo, que se reía de él a sus espaldas, privando a los hombres del fuego para que comieran la carne cruda. Prometeo entonces roba el fuego del Olimpo y lo entrega a la humanidad. Para vengarse, Zeus manda crear a una mujer de pocas luces a la que le entrega una caja que encierra todos los males que po-

de los trabajos, sus características y su misión redentora a través, especialmente, del mito de Hércules (Heracles). Hera, ofendida por los excesos de su hijastro, lo castiga con la locura; en ese estado confunde a sus seis hijos con enemigos, los asesina y arroja sus cuerpos al fuego. Delito por el que siente culpa y dolor cuando recupera la razón; lo que lo lleva a encerrarse y evitar cualquier comunicación con los seres humanos; mostrando que, lo que atormenta el alma es la conciencia del delito. Las culpas, en el mundo griego, pueden y deben purificarse. El rey Tespio realiza los ritos de purificación, pero esto no basta; Hércules necesita guía divina, por lo que se dirige a Delfos para preguntar a los dioses qué debía hacer. La Pitonisa (quien le cambia el nombre de Palemón a Heracles, pues por Hera gozará de una fama imperecedera) le aconseja servir a Euristeo durante doce años y realizar los trabajos que éste le imponga, en compensación por lo cual se le concedería la inmortalidad.⁴ Si bien en realizar trabajos consiste su redención, Hércules se resiste, pues le parece humillante tener que servir a un hombre que considera inferior; sin embargo, cuando el tiempo consuela un poco su dolor se pone a disposición de Euristeo. El mito expresa que la purificación, a través del servicio humilde de los trabajos, representa un proceso que requiere que la voluntad se encuentre dispuesta y el que los va a realizar, determinado. Una vez que esto se logra, los dioses no desamparan al héroe, pues, cuando sale a realizarlos, Hermes le dio una espada, Apolo un arco y flechas bien afiladas, Hefesto un peto de oro, Atenea una túnica, Poseidón una cuadriga y Zeus un impenetrable escudo. Atenea le otorga, además, el don de goces y placeres pacíficos y Hefesto, protección contra los peligros de la guerra.⁵

dían infestar a la humanidad (vejez, fatiga, enfermedad, locura, vicio y pasión), la mujer Pandora se desposa con el hermano de Prometeo y abre la caja, quedando sólo dentro de ella la esperanza, Robert Graves, *Los mitos griegos*, 2 vols., Alianza, México, 1989, I, pp. 177-178; y así llegan al mundo los trabajos.

⁴ *Ibidem*, II, pp. 124-127.

⁵ *Idem*.

Los trabajos, entonces, son aquellos servicios que se realizan con humildad, con determinación voluntaria, que representan una transformación y, a través de los cuales, se puede redimir la angustia y la culpa, y cuya realización es bendecida y protegida por los dioses. Hércules supera doce trabajos, cada uno expresa no sólo hazañas exteriores sino, sobre todo, simbolizan transformaciones internas, la consecución del auto dominio; los doce trabajos describen los múltiples rostros de la batalla a la que nos vemos sometidos durante toda la vida y a la que es necesario que aprendamos a responder.

Los humanistas retoman, estudian e interpretan el mito, trayéndolo de nuevo a las letras y a la conciencia renacentista. En Italia, Coluccio Salutati (1331-1406) escribe y deja inconclusa una interpretación alegórica de los doce trabajos de Hércules, titulada *De laboribus Herculis* (1406). En España, Enrique de Villena presenta la suya en 1499: *Los doce trabajos de Hércules*, de la que nos dice al concluir:

Quiero no ygnoréys en el primero concibimiento desta obra fue mi entención esplicadamente y por menudo poner la aplicación a cada una destas diferencias de los nombrados estados en esta manera: que un capítulo fuese de la ficción o ystoria del trabajo y otro de la exposición o alegoría y otro de la verdad o certidumbre del fue fecho, como fue o pasó.⁶

Porque en el Renacimiento, como afirma Egido, los afanes de Odiseo y de Eneas expresados en la épica clásica, así como los de Hércules, a través de versiones y traducciones “fueron perdiendo carga mítica para ganar en ese significado moral que se ha mantenido a través de los siglos para expresar las penalidades y miserias de la vida que deben ser afrontadas con juicio y entereza”.⁷

⁶ Enrique de Villena, *Los doce trabajos de Hércules*, ed. Eva Soler Sasera (Burgos, Juan de Burgos, 1499), http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Hercules/Villena_Hercules.htm

⁷ Egido, “Los trabajos”, p. 39.

La distinción entre el *homo faber* (el hombre que hace o fabrica) y el *homo laboris* (el hombre que trabaja) reside, precisamente, en que éste es un *homo sapiens*, es decir, que puede comprender la trascendencia de ‘laborar’: “el trabajo, la tarea, el desvelo inteligente que se pone en cualquier cosa” (*DA*); término que en sentido recto se toma por cada vuelta del arado que se da a la tierra, para sazonarla y que rinda fruto (*DA*). Trabajar, como laborar, es un empeño consciente que transforma el entorno y reeditúa en frutos.

En la España áurea la literatura se ocupa de la materia de los trabajos en su sentido religioso en la vertiente ascética y mística. Pero, especialmente, los trabajos se desarrollan en el género de la novela griega,⁸ donde el padecerlos y sufrirlos se afronten virtuosamente; género en que ya no se espera que los héroes sean semidioses, sino sobresalientes en virtud, pues todos los humanos estamos sujetos a impedimentos, dificultades y “alguna cosa” que nos aflige el cuerpo o el alma; donde los trabajos adquieren el valor de penitencia, de prueba, de superación, de alivio, de aprendizaje, así como, también, de oficio e industria, estudio y ejercicio.⁹ Género que no sólo responde a inquietudes religiosas, sino a las cotidianas de la vida y sus afanes y que, además, ofrece entretenimiento. La novela griega

⁸ Género que no adquiere nombre más que el que le otorga su lugar de nacimiento. Constantino funda la ciudad Nueva Roma, que luego fue conocida como su ciudad (Constantinopla), en un territorio en que la lengua y la cultura era básicamente la griega y traslada ahí la capital de Roma (mayo de 330). Tras la división del Imperio, Constantinopla se constituye como sede el Imperio Romano de Oriente; pero, aunque la población mayoritariamente vino de Roma y los habitantes de la ciudad se llamaban a sí mismos *romani*, la lengua dominante era el griego, aunque el latín se impone como lengua oficial. De modo que el Imperio Romano de Oriente nació con identidad romana, pero fue inequívocamente griego en cuanto a la lengua. Heraclio (610-641) oficializa la lengua griega y los pobladores son conocidos entonces como *graeci*. El género literario que nos ocupa se desarrolla en esta región, por lo que se le llama “novela griega”; desde el Renacimiento el gentilicio ‘bizantino’ se utilizaba para designar a aquel que había nacido en Constantinopla, véase Montañés, art. cit., pp. 370-371.

⁹ Véase Egido, “Los trabajos”, p. 21.

se redescubre en 1526, cuando durante el saqueo de Budapest se encuentran *Las etiópicas* de Heliodoro. La obra se traduce al latín y a las lenguas vulgares. De la traducción al francés de Jaques Amyot, en 1547, se producen las españolas y, a partir de ellas, el género continúa su desarrollo en otro espacio, tiempo, cultura y lengua: en el Renacimiento y Barroco español, constituyéndose una moda vigente en los siglos XVI y XVII, al que se denomina “novela bizantina”. Alarcos propone englobar el género como “grecobizantino”, atendiendo a sus dos periodos de desarrollo:

Entendemos por ‘género grecobizantino’ el sistema de características recurrentes, convencionales y arquetípicas que tienen en común determinadas ficciones narrativas o novelescas, con independencia de los tratamientos específicos de cada autor, cuyo desarrollo diacrónico apunta hacia dos segmentos temporales distintos, así como a dos distribuciones culturales y lingüísticas bien diferentes: de una parte, la época helenística y el Imperio Romano Tardío, que constituye la tradición genuina y canónica del género, inaugurada por Caritón de Afrodiasias y culminada con Heliodoro de Émesa (*circa ss. III o IV d. de C.*), [...]; y, de otra, el Renacimiento y el Barroco en España, que constituye el cauce de emulación cultivado por Alonso Núñez de Reinoso, Jerónimo de Contreras, Lope de Vega y Miguel de Cervantes, es decir, toda una moda literaria vigente en los siglos XVI y XVII, que suele recibir la denominación de ‘novela bizantina’. Frente a otras tipologías novelísticas en boga, como la novela pastoril, la sentimental, la de caballerías o la picaresca.

Así pues, el género literario en cuestión puede ser denominado ‘grecobizantino’, en atención a que se origina y consolida con *la novela griega*, y muchos siglos después, experimenta una revitalización merced a la moda *bizantina* de la España áurea.¹⁰

¹⁰ Alarcos Martínez, *op. cit.*, p. 43.

En el Renacimiento se redescubre que la ‘novela’ también existía en el mundo griego y que, como afirma Baquero, frente a la épica y otros géneros mayores, había surgido al margen de la preceptiva; siendo un género de naturaleza híbrida, con apertura y flexibilidad, en cuya configuración confluyen muy distintos géneros;¹¹ aunque la materia que se privilegia es la de los trabajos.

Heliodoro representó un modelo a seguir, quien simbolizaba, además de las virtudes de su narrativa, la aspiración del hombre de letras renacentista: el escritor que padece trabajos por defender su obra. Según describe Boruchoff, en la *Ecclesiasticae historia* del historiador bizantino Nicephorus Callistus Xanthopoulos (ca. 1256-1335) se realiza una reseña biográfica de Heliodoro, obispo de Tricia; publicada por primera vez en latín en 1553. En esta obra se narra que el obispo, en su juventud, había escrito unos libros de amores (*Amatori libelli*) bajo el título de *Etiópica*; obra que el sínodo provincial consideró peligrosa y decretó que, o se debía quemar por haber incendiado los amores de otros, o se debía revocar el episcopado de su autor. Heliodoro, entonces, prefirió renunciar al episcopado antes que a su obra.¹² “Con Nicephorus Callistus arrancan dos muy influyentes ideas de Heliodoro: como escritor cristiano crecido en virtud y letras, y como figura heroica que prefirió abandonar la dignidad eclesiástica antes de repudiar los *amatorii libelli*, los libros de amores o sea la ficción”.¹³

En estos *amatori libelli* ¿qué materia mejor que el ‘impedimento’, los trabajos, las pruebas relacionadas al viaje de dos jóvenes amantes? Ya desde la narrativa clásica, según estudia González Rovira, los tra-

¹¹ Ana L. Baquero Escudero, “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *RILCE*, VI: 1 (1990), p. 21.

¹² David A. Boruchoff, “El fin de los amores de Teágenes y Cariclea, y los fines del *Persiles*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 221-223.

¹³ *Ibidem*, pp. 223-224.

bajos tienen la función de acrecentar el interés y el entretenimiento del lector, al retardar y dificultar el desenlace de la fábula.¹⁴ Trabajos que no son azarosos sino, como afirma Baquero, se construyen como eslabones de una larga peregrinación trazada en función de una meta determinada.¹⁵ La novela bizantina se nutre de temas o motivos literarios, rasgos recurrentes y canónicos de la novela griega: raptos, naufragios, ataques repentinos de salvajes y de bestias feroces; éstos temas o motivos, como estudia Alarcos, “son precisamente los obstáculos o trabajos que funcionan como pruebas y tentaciones con respecto a la fidelidad y castidad heroicas, y a la par generan la larga separación de los jóvenes y sus posteriores reencuentros”.¹⁶ Es decir, los trabajos, esas fatigas del alma y del cuerpo se traducen narrativamente en motivos que están codificados; y, como añade González Rovira, funcionan sobre todo como pruebas para demostrar las virtudes de los héroes, frente a las que mantienen siempre su voto de castidad y su fe en la divinidad;¹⁷ trabajos-pruebas que incluyen entrecruzamientos de intereses amorosos, mentiras, engaños y apariencias.¹⁸

Desde el punto de vista narrativo, continua Alarcos, las acciones comienzan *in medias res*, la intriga es complicada, con relatos subordinados dentro de otros relatos, se utiliza la suspensión (episodios e historias intercaladas), narrador intradieгético y afectos del receptor.

En cuanto al estilo, es elevado y elegante, con presencia de discursos, écfasis o descripción de objetos artísticos.¹⁹ Santiago Fernández Mosquera, a su vez, identifica los elementos capitales de la poética de la narración bizantina española:

¹⁴ González Rovira, *op. cit.*, p. 135.

¹⁵ Ana L. Baquero Escudero, “La novela griega...”, p. 36.

¹⁶ Alarcos, *op. cit.*, p. 55. Alarcos estudia las características del género desde convenciones “temáticas y argumentales”, “narrativas o dieгéticas” y “estilístico-retóricas”.

¹⁷ González Rovira, *op. cit.*, p. 135.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 104-119.

¹⁹ Alarcos, *op. cit.*, pp. 57-59.

Denominamos *narraciones bizantinas españolas* a los textos que, partiendo de un modelo de narración griega (singularmente *La historia etiópica* de Heliodoro), se asientan sobre los principios poéticos siguientes: poesía en prosa, dignidad de un argumento amoroso verosímelmente contado, destinado a provocar la admiración y que se presenta como historia ficticia; ésta incluye, en el espacio cambiante exigido por un viaje, un proceso de encuentro-reencuentro de una pareja enamorada en el que se suceden distintas peripecias que muestran la ejemplaridad de los protagonistas y conducen finalmente con el premio a su comportamiento discreto: el matrimonio cristiano.²⁰

La imitación del género griego, un prestigioso modelo de la Antigüedad, se convirtió en una de las tradiciones narrativas del Siglo de Oro, con el cual los escritores disponían de material experimental, tanto en temas y motivos, como en técnicas narrativas. La obra que da inicio al género bizantino en España es *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso (1552), tras ella siguen: *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (1565), *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604) y, por supuesto, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes (1617); continuando durante el siglo xvii con *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (1623-1624) y la *Historia de las fortunas de Semprius y Genorodano* (1627) de Juan Enríquez de Zúñiga, entre otras.

Es el *Persiles*, como Cervantes señala, un “libro que se atreve a competir con Heliodoro” (*Novelas*, prólogo, I, p. 65), declarando así que el libro no sólo tomará *Las etiópicas* como modelo, sino que competirá con él, creando para la lengua castellana y el entorno estético e ideológico del momento una nueva concepción sobre la literatura en prosa. Como afirma Riley, Cervantes eligió bien su momento,

²⁰ Santiago Fernández Mosquera, “Introducción a las narraciones bizantinas españolas del siglo xvi: el *Clareo* de Reinoso y *La Selva* de Contreras”, *Criticón*, 71 (1997), p. 70.

pues, las *Etiópicas* se hallaban entonces en la cumbre de su carrera ascendente en España.²¹

Me detengo en una de las características narrativas de este género, idónea para la narración de trabajos, establecida por Heliodoro y seguida por los escritores renacentistas y barrocos: la apertura narrativa que provoca el inicio *in medias res*; estructura que se convierte en un elemento reconocible como propio y único del género. Recordemos que en *La dama boba* (1613) de Lope de Vega, Nise afirma:

Es que [el principio] no se da a entender,
con el artificio griego,
hasta el quinto libro, y luego
todo se viene a saber
cuanto precede a los cuatro.²²

Pinciano discute en su *Filosofía antigua poética* esta manera de comenzar una obra. Cuando pregunta de dónde toma su principio la heroica, atribuye el inicio *in medias res* a Homero y a Heliodoro: “porque se dice que debe comenzar del medio de la acción y que así lo hizo Homero en su *Ulysea* y así Heliodoro en su *Historia*

²¹ Riley, *op. cit.*, pp. 94-95. “La segunda edición de la traducción de Mena apareció en Barcelona en 1614, y a ésta siguieron la edición de Madrid de 1615 y la de París en 1616 (la última de las publicadas hasta el s. XVIII). En el año 1617 se publicó no sólo el *Persiles*, sino también la traducción de la novela de Aquiles Tacio, *Los más fieles amantes Leucepe y Cletifonte*, en versión de Diego de Agreda”, *idem*. La novela bizantina, según este autor, no llegó a ser tan universalmente popular como lo había sido el *Amadís de Gaula*, pues Heliodoro era el autor predilecto de los humanistas, y eran los intelectuales más cultivados —hombres y mujeres— quienes se entretenían con su lectura. “En otras palabras; era obra de gran prestigio, pero de circulación limitada. [...] Un libro como el *Persiles* se hallaba precisamente en la corriente de las ideas literarias avanzadas de la época y en la vanguardia de la moda literaria. La época de la novela heroica acababa de comenzar en Europa, y Cervantes señaló el camino”, *idem*.

²² Lope de Vega, *La dama boba. El mejor alcalde, el rey*, ed. José María Díez Borque, Castalia, Madrid, 2001, I, vv. 285-289.

de Ethiopia”; las razones que aduce son, primero, el uso estratégico: “porque, como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y es así que, comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio libro, y que, habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado”.²³

Los interlocutores de Pinciano aseguran que ni Homero ni Virgilio guardaron en rigor este orden como Heliodoro, y que, dice Ugo: “bien pudieran los dichos poetas pervertir el orden que tuvieron, comenzando en la acción de su principio que tuvieron, comenzando en ella así como otra cualquiera historia acostumbrada”. Fadrique toma la voz para sostener la justificación narrativa de este inicio: que el poeta delega su voz a un personaje; lo cual resulta en que el poema heroico sea más perfecto: “el poeta debe hablar lo menos que él pueda; y, si la acción se narrase por el orden que fue hecha, era fuerza que fuese narrada por la persona propia del poeta”. Fadrique desarrolla esta idea:

Del narrar la cosa por persona ajena del poeta nacen muchas cosas buenas a la acción. Primeramente que, hablando así, le es más honesto el alabar o vituperar las cosas que ama y aborrece, y dar su sentencia y parecer más libre. Lo otro, que, dichas por una y otra persona, varía la lección y no cansa tanto como si él solo fuese el que narrase. Lo otro, para el movimiento de los afectos es importantísimo, porque, si otro que Ulises contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desventuras, no fuera la narración tan miserable; y, como el deleite en la épica, así como en la trágica, viene parte mayor de la compasión y misericordia, faltara mucho al deleite de la tal acción; y es muy bien hecho que no comience el poeta heróico del principio de la acción, sino que le deje para que por otra persona ajena dél sea narrado; mas que este principio se deba tomar del medio necessariamente, no

²³ Pinciano, *op. cit.*, 11, p. 482.

me atreveré a lo juzgar o, por mejor decir, a lo afirmar, especialmente teniendo en contra la experiencia de Homero y de Virgilio, los cuales, en la verdad, no comenzaron dél, como lo verá quien lo quisiere ver y tuviere ojos.²⁴

Es decir, lo que observa Pinciano del narrador que se retira y cede su voz al personaje son los siguientes convenientes: le otorga libertad, la obra contiene variación, los afectos se mueven con mayor facilidad, pues se produce mayor compasión y misericordia al oír los trabajos en propia voz de quien los padece, y que un personaje ajeno narre el principio de la acción; todo lo cual se favorece si se inicia *in medias res*, a pesar de Homero y de Virgilio. De modo que, a la narración de trabajos le es propicia esta manera de distribuir la acción.

El otro punto, fundamental del género, que entronca con la épica, es su contenido: imitación de acción grave para quitar las pasiones del alma y que la fábula sea protagonizada por un príncipe digno, cuya historia sea verosímil y admirable.

El modelo de las *Etiópicas* presenta una pareja de jóvenes y hermosos héroes que se conservan fieles a la virtud a pesar de atravesar por diversos trabajos durante la realización de un forzoso viaje: naufragios, cautiverios, identidades ocultas, etcétera, manteniendo los sucesos verosímiles para que los trabajos se superen y la virtud de los protagonistas se compruebe. Veamos cómo Cervantes trata esta materia y el género con el que compite.

EL ENSAYO CERVANTINO:

EL AMANTE LIBERAL Y LOS TRABAJOS DE LA VIRTUD

Hemos analizado la narración del mundo islámico, en especial de la materia del cautiverio sirviéndonos de *El amante liberal*, ahora lo

²⁴ *Ibidem*, 11, pp. 483-484.

veremos desde el desarrollo de los temas de la novela bizantina. Esta *Novela ejemplar* cumple con las convenciones básicas del género: inicia *in medias res*, están presente el viaje y los motivos, es decir, los trabajos: cautiverio, naufragio, corsarios, separación, etcétera; incluso se trata de narrar los verosímiles trabajos que los hombres y mujeres de su tiempo podían experimentar debido a los peligros de las costas mediterráneas.

Pero Cervantes se distancia del género experimentando con algunas innovaciones. En primer lugar, hay que considerar que es una *novela*, por lo que la extensión obliga a la economía de recursos, así no es un personaje ajeno el que cuenta el principio de las acciones sino el protagonista, y lo narra al empezar la novela. Pero, Cervantes decide un cambio radical, pues ¿qué pasa si la pareja no inicia como de dos enamorados? ¿qué pasa si se centra la narrativa en otra virtud que no sea la castidad? ¿qué pasa si los trabajos consiguen que la virtud se adquiera?

Cervantes experimenta con la virtud de la liberalidad en su *Novela ejemplar* bizantina. El título de la novela parece obedecer al nombre que da la fama a Ricardo, el protagonista, que “saliendo de los términos de Sicilia, se extendió por todos los de Italia y de otras muchas partes, debajo del nombre del *amante liberal*, y que aun hasta hoy dura” (I, p. 216). ¿Por qué la fama lo nombra así? ¿Por qué es liberal este amante?

La liberalidad es considerada una de las virtudes desde la Antigüedad clásica. Aristóteles, en la *Moral a Nicómaco*, diserta sobre ella y la define como “un justo medio prudente en todo lo relativo a la riqueza”, entendida riqueza como “todo aquello cuyo valor se gradúa por la moneda y el dinero”.²⁵ Así, el Filósofo aclara que “cuando se alaba a alguno por ser liberal y generoso, no es por sus altos hechos

²⁵ Aristóteles, “Moral a Nicómaco”, en *Obras*, ed. Patricio de Azcárate. Madrid, 1983, tomo I, pp. 89-96. www.filosofia.org/cla/ari/azc01089.htm Proyecto Filosofía en Español, 2005.

como militar, ni a causa de lo que se admira en él como sabio, ni por su equidad en los juicios; sino por la manera cómo da y recibe riquezas, y sobre todo, por lo primero”.²⁶ Siendo una virtud y debido a que todas las acciones que una virtud inspira son bellas y buenas, el hombre liberal dará:

porque es bello dar; y dará convenientemente, es decir, a los que debe dar, lo que debe dar, cuando debe dar, y con todas las demás condiciones que constituyen una donación bien hecha. Añádase a esto que hará sus donativos con gusto o por lo menos sin sentirlo; porque todo acto que es conforme con la virtud es agradable; o por lo menos, está exento de dolor, y no puede ser nunca verdaderamente penoso. Cuando se da a quien no debe darse, o cuando no se da siendo bueno dar, y se hace un donativo por cualquier otro motivo, no es uno realmente generoso, y debe dársele otro nombre, cualquiera que él sea.²⁷

Los extremos y defectos del punto medio de la virtud de la liberalidad, que se desplazan entre dos conceptos: dar y recibir, son la prodigalidad y la avaricia. La idea clásica aristotélica, junto con los ecos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento, con San Pablo afirmando que “Dios ama al que da con alegría”,²⁸ y las ideas de San Agustín y San Ambrosio, llegan a Santo Tomás quien se pregunta si la liberalidad es una virtud y si consiste en el dinero. En su disertación, Santo Tomás concluye que sí es una virtud y que:

²⁶ *Idem*. Así dice Periandro en el *Persiles*: “la liberalidad es una de las más agradables virtudes, de quien se engendra la buena fama, y es tan verdad esto, que no hay liberal mal puesto, como no hay avaro que no le sea”, (II, 14, p. 373). Así, Heliodoro: “creo que no hay ganancia mejor que la que, sin perjudicar al que da, enriquece a quien la recibe”, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1979, V, p. 249. “—¿Y qué otra cosa sería más digna de un rey que conseguir poner de manifiesto que mi magnanimidad es superior a su codicia?”, *ibidem*, IX, p. 417.

²⁷ Aristóteles, *op. cit.*

²⁸ 2 *Corintios*, 9, 5.

Los actos se especifican por el objeto. Y el objeto o materia de la liberalidad es el dinero y todo aquello cuyo valor se aprecia en dinero. Y, puesto que toda virtud está en perfecta conformidad con su objeto, de ahí que, por ser la liberalidad una virtud, su acto debe ser tal cual el dinero exige que sea. El dinero está comprendido en la categoría de los bienes útiles, porque todos los bienes útiles están destinados al uso del hombre.²⁹

Santo Tomás también afirma que la liberalidad es dirigida por la prudencia³⁰ y añade que su esencia son los afectos, es decir, las actitudes o disposiciones interiores frente a las riquezas.³¹ Finalmente, asegura que “la liberalidad no es una especie de la justicia; ser justo es dar a otro lo que es suyo; ser liberal, en cambio, es dar a otro de lo propio”.³²

Así Ricardo asegura, y esta es la tesis de la novela, que “No es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno” (p. 214). Si, como afirman el Filósofo y el Teólogo, lo único que se puede considerar posible de dar son los bienes materiales propios, las preguntas que abre Cervantes en esta obra se multiplican: ¿el amor es un bien material?, ¿puede un ser humano ser una propiedad útil para poder darlo y recibirlo?, ¿un bien de uso?, ¿qué hace que Ricardo sea considerado por la fama como *amante liberal*?, ¿puede interpretarse como un acto de liberalidad el renunciar a una falsa posesión?

A pesar de la síntesis que representa la novela corta, la virtud y sus vicios juegan a lo largo de toda la novela, que se construye a través de los extremos con que Cervantes nos va llevando hacia el tema

²⁹ Santo Tomás, *Suma teológica, Tomo IX. Tratado de la religión. Tratado de las virtudes sociales. Tratado de la fortaleza*, ed. Teófilo Urdanoz, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1955, q117, a3.

³⁰ “Las inclinaciones naturales deben ser dirigidas por la razón, que es la parte principal y rectora de la naturaleza humana”, *ibidem*, q118, a1.

³¹ De ahí la posibilidad de que hombres virtuosos sean liberales aun siendo pobres, pues “no consiste en dar mucho, sino en la disposición del donante”, *ibidem*, q117, a1.

³² *Ibidem*, q117, a5.

central. Ricardo relata a Mahamut cómo siempre sirvió a Leonisa, de quien está enamorado, y ella “ni quiso agradecer siquiera mis muchos y continuos servicios, pagando mi voluntad con desdeñarme y aborrecerme” (p. 167). Sus “muchos y continuos servicios” no pueden considerarse virtuosos porque no los da desinteresadamente; ella, por lo tanto, no puede demostrar la virtud del agradecimiento porque, como dice Séneca: “importa mucho saber si se nos hace el beneficio por interés del que lo hace o por interés suyo y nuestro. El que no mira más que a sí mismo y nos regala porque no puede beneficiarse él mismo de otro modo, es, a mi juicio, como el que cuida de engordar sus propios rebaños”.³³ Es decir, Ricardo, aunque haya dado mucho de lo propio, no lo ha hecho con liberalidad; no da porque es bello dar, sino porque espera a cambio que Leonisa lo ame y como afirma Ficino: “Amor es libre, y nace espontáneamente en la libre voluntad; la cual ni el mismo Dios someterá a constricción: porque desde el principio ordenó que la voluntad debía ser libre”.³⁴

Ricardo se irá al extremo que consiste en dar más de lo que se permite recibir cuando junto con Leonisa es apresado por los corsarios, según él mismo lo narra:

Acudió luego un mayordomo mío a tratar de mi rescate, al cual dije que en ninguna manera tratase de mi libertad sino de la de Leonisa, y que diese por ella todo cuanto valía mi hacienda (p. 172).

³³ *Ibidem*, q106, a3. La recompensa de un favor tiene en cuenta la voluntad del bienhechor: “es mayor el beneficio cuanto más gratuitamente se concede”, *ibidem*, q106, a2. Aunque Leonisa le salva la vida al evitar que lo ahorquen y, cuando lo cree muerto se lamenta: “y sabe Dios si holgara de que él fuera vivo para pagarle con el sentimiento que viera que tenía de su desgracia el que él mostró de la mía” (pp. 188-189), pues “si el beneficio no es hecho por un motivo recto, no debe por eso el agraciado excusarse de la debida gratitud; aunque en grado menor a como debiera agradecerse si hubiese sido hecho el favor con recta intención, porque también el beneficio es menor”, Santo Tomás, *op. cit.*, q106, a3.

³⁴ Marsilio Ficino, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, pp. 92-93.

Ricardo, creyéndose virtuoso representa el vicio de la prodigalidad, que significa, según su etimología griega “el que se arruina por su gusto”, pues “la disposición insensata de sus propios bienes es una especie de destrucción de sí mismo; puesto que sólo se vive con lo que se tiene”.³⁵ Ricardo está en el límite de la prodigalidad, pues, aunque da a quien debe dar y en la ocasión en que debe dar, no piensa en sí mismo, por lo que no gasta sus bienes de manera conveniente. El renegado Ysuf, quien los apresó, por su propio interés no dará a uno sin el otro, y así “después de muchas demandas y respuestas, concluyó mi mayordomo en dar por Leonisa cinco mil, y por mí, tres mil escudos” (p. 172). El mayordomo pidió tres días de término para juntarlos, “con intención de malbaratar mi hacienda hasta cumplir el rescate” (p. 172).³⁶

Cervantes ha apuntado ya en la novela el otro extremo vicioso (el interés de los padres de Leonisa, la corrupción de los dignatarios turcos), en el que ahora ahondará: la avaricia,³⁷ denominada así, del griego *philargyria*, ‘amor a la plata’; que es “un deseo inmoderado de poseer”.³⁸ Este vicio, nos dice Aristóteles, puede alcanzar una intensidad extrema, y revestir las formas más diversas; puede constituirse por el defecto en el dar o el exceso en el recibir. Entre los primeros se encuentran los ruines y mezquinos que, aunque pecan de este defecto, no desean tomar los bienes de otro; entre los segundos: los

³⁵ Aristóteles, *op. cit.*

³⁶ En su recapitulación final insiste: “la diligencia que yo puse en procurar su libertad, pues, olvidándome del mío, ofrecí por su rescate toda mi hacienda, aunque ésta, que al parecer fue liberalidad, no puede ni debe redundar en mi alabanza, pues la daba por el rescate de mi alma” (pp. 212-213).

³⁷ Para Aristóteles la prodigalidad se puede corregir, no así la avaricia.

³⁸ Santo Tomás, *op. cit.*, q118, a1. Dice el Teólogo que “se ha de notar que el verbo ‘tener’ en principio se usó para significar el dominio sobre las propias posesiones; después recibió sentidos amplios, como se dice que el hombre tiene salud, esposa, vestido y demás. [...] Del mismo modo, y por consecuencia, la palabra ‘avaricia’ se extendió a todo apetito inmoderado de poseer cualquier cosa, ‘no sólo dinero, sino también ciencia o excelencia, siempre que se deseen con exceso’, como dice San Gregorio”, *ibidem*, q118, a2.

especuladores, los rufianes y los usureros, además de caber en esta categoría los jugadores, los salteadores de caminos y los bandidos. En *El amante liberal*, Cervantes describe con detalle a estos últimos, en la figura de los corsarios: los avaros que se distinguen por el exceso de recibir a manos llenas, que toman lo que no deberían tomar y más de lo que deberían,³⁹ quienes arrastran “los más horribles peligros para arrancar el botín que codician”;⁴⁰ y llegan a la inhumanidad “que es lo mismo que ‘dureza de corazón’”.⁴¹ No me parece gratuito, sino por el contrario, muy calculado, que Cervantes ubique la acción de su novela en el conflictivo Mediterráneo, donde hombres y mujeres se convirtieron en mercancía, como vimos.

Tras capturarlos del jardín y escuchar el pródigo ofrecimiento por el rescate, los corsarios huyen porque divisan al enemigo y en otra isla se dividen el botín humano, repartiendo las vidas como si tuvieran precio, de hecho, lo tienen. Fetala dice a Ricardo en italiano: “Cristiano, ya eres mío; en dos mil escudos de oro te me han dado: si quieres libertad, has de dar cuatro mil; si no, acá morir” (p. 174). La libertad se convierte en riqueza en este contexto, pues, como dice Aristóteles, riqueza es “todo aquello cuyo valor se gradúa por la moneda y el dinero”, y la libertad así se gradúa. Ricardo pide a su ahora “dueño” que se quede también con Leonisa, ofreciéndole por su rescate diez mil escudos de oro en oro. Fetala responde que se lo

³⁹ En el *Persiles*, dice Periandro: “hagámonos piratas, no codiciosos, como son los demás, sino justicieros, como lo seremos nosotros” (II, 12, p. 361).

⁴⁰ Aristóteles, *op. cit.*

⁴¹ Santo Tomás, *op. cit.*, q.118, a8. Tal avaricia la considera el Teólogo como pecado mortal, pues no es sino usurpar y retener injustamente el bien ajeno, que atenta contra el mandamiento. Añade que “se llaman hijas de la avaricia aquellos vicios que se derivan de ella a través del deseo de realizar el fin que ella persigue”, *idem*. Así el avaro se vale muchas veces de la violencia y del engaño para apropiarse de los bienes ajenos. Éstos hijos son: la mentira y los falsos testimonios, el hurto, el apetito de ganancias sucias que conlleva la inquietud, la rapacidad, especie de la violencia, y finalmente, la inhumanidad”, *idem*.

hará saber al otro corsario: “quizá, llevado del interés, mudaría de intención y la rescataría” (p. 174).

Cuestionada pues que la libertad humana tenga precio y que los seres humanos sean objetos de compra venta, pasemos a la consideración sobre la mujer. Leonisa es “la más perfecta hermosura”, según dicen todas las curiosas lenguas (p. 166) y así debe ser la dama en una novela bizantina que se precie de serlo. Pero, esta hermosura ¿es un bien útil? ¿Una riqueza? Parece que sí. Ya de manera tradicional la hermosura se describe por tópicos poéticos de riqueza; así dice Ricardo de Leonisa al inicio de la novela: “los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, [...] sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro” (p. 166).⁴²

La entrada de Leonisa en la narración del campamento turco se realiza también en términos de riqueza y de belleza, cuando anuncian que está a la puerta un judío que traía a “vender una *hermosísima* cristiana” (p. 182).⁴³ Entró el “venerable judío”, “que traía de la mano a una mujer vestida en hábito berberisco, tan bien aderezada y compuesta, que no pudiera estar tan bien la más rica mora de Fez ni de Marruecos, que en aderezarse llevan la ventaja a todas las africanas, aunque entren las de Argel con sus perlas tantas” (p. 182). A cuya visión, “para encarecer las poderosas fuerzas de amor”, en los corazones de los dos bajás y el cadí nació una “firme esperanza de alcanzarla y de gozarla; y así, sin querer saber el cómo, ni dónde, ni cuándo había venido a poder del judío, le preguntaron *el precio* que por ella quería” (p. 183). Entrelazándose, en este mundo caótico, belleza, amor y dinero. El judío, ahora ya no venerable en voz del narrador sino “codicioso”, respondió que “cuatro mil doblas” que vienen a ser, por la equivalencia monetaria que nos ofrece el narra-

⁴² Más adelante en el cuento insertado, también se compara el rostro de una dama con una piedra preciosa: “como la piedra balaja, / que no consiente carcoma, / tal es tu rostro, Aja, / dura lanza de Mahoma, / que las mis entrañas raja” (p. 191).

⁴³ Cursivas más; así como las siguientes.

dor: “dos mil escudos”. En cuanto declara el precio, las autoridades islámicas de la novela se vuelven pródigas: Alí Bajá inmediatamente dice que los da por ella, y Hazán Bajá, para no ser menos, asegura:

—Yo asimismo doy por ella las cuatro mil doblas que el judío pide, y no las diera ni me pusiera a ser contrario de lo que Alí ha dicho sino me forzara lo que él mismo dirá que es razón que me obligue y fuerce, y es que esta gentil esclava *no pertenece para ninguno de nosotros, sino para el Gran Señor* solamente; y así digo que en su nombre *la compro*: veamos ahora quién será el atrevido que me la quite (p. 183).

Alí asegura que, como se quedó sin cargo público, “estáme a mí más a cuento hacer al Gran Señor *este presente*” (p. 183). La disputa llega a tal punto que Alí empuña el alfanje argumentando “derecho”, pues es “el *comprador* primero” y “está puesto en razón y en justicia que me la dejes a mí”; el Cadí concierta:

que la esclava *sea de entrambos*, y pues *el uso de ella* ha de quedar a la voluntad del Gran Señor, para quien se compró, a él toca disponer de ella y en tanto pagarás tú, Hazán, dos mil doblas, y Alí otras dos mil, y quedárase la cautiva en poder mío para que en nombre de entrambos yo la envíe a Constantinopla, por que no quede sin algún premio (p. 185).

Los dos “enamorados” turcos “no supieron, ni pudieron, ni quisieron contradecirle” (p. 183). Hazán, como nuevo virrey de Chipre “pensaba dar tantas *dádivas* al cadí, que, vencido y obligado, le diese la cautiva” (p. 183). Pagan al judío, el cual dijo que los vestidos valían otras dos mil doblas, a lo que el narrador comenta: “y así era la verdad” (p. 183). Tanto los vestidos como ella tienen precio. Continúa el narrador: “Y el cadí, por no mostrarse menos *liberal* que los dos bajáes, dijo que él quería pagarle, porque de aquella manera se presentase al Gran Señor la cristiana” (pp. 185-186). La liberalidad del cadí es, desde luego, cuestionable y en todos ellos pueden convivir

con la concupiscencia juntas la avaricia y la prodigalidad, pues como dice Santo Tomás: “nada impide que dos vicios opuestos residan en el mismo sujeto, con tal de que su contraposición no recaiga sobre el mismo punto”.⁴⁴

Además de esta especie de subasta y el precio que ponen a Leonisa (equivalente a dos ricos vestidos), en el discurso siempre es tratada como posesión: “prenda del Gran Señor” (p. 193), “el Gran Señor, cúa ella era” (p. 193), “no es bien que la prenda del Gran Señor sea vista de nadie, y más que se le ha de quitar que converse con cristianos, pues sabéis que en llegando a poder del Gran Señor la han de encerrar en el serallo y volverla turca, quiera o no quiera” (p. 195). Lo interesante es que este discurso nada dista del de Ricardo, quien consideraba “a su gloria en poder ajeno” (p. 196). Deja el narrador para el final lo que sintió Ricardo de “ver andar en almoneda su alma” (p. 185); y en último término sabemos que Leonisa, el objeto de toda la controversia, “puestos los ojos en el suelo, lloraba” (p. 185).

El “amor” o el apetito de poseer a la cautiva / esclava como un bien material, sigue generando el vicio de la prodigalidad en el Cadí, quien, por conseguir a Leonisa ofrece dos “bienes útiles”: libertad y dinero.

libertad a Mahamut, mandándole la mitad de su hacienda después de sus días; asimismo prometió a Mario, si alcanzaba lo que quería, libertad y dineros con que volviese a su tierra rico, honrado y contento. Si él fue *liberal* en prometer, sus cautivos fueron *pródigos* ofreciéndole de alcanzar la luna del cielo, cuanto más a Leonisa, como él diese comodidad de hablarla (p. 194).

Aunque en promesa, no es liberal, pues la virtud implica que no se espere nada a cambio.⁴⁵ Podemos afirmar que, estrictamente, la

⁴⁴ Santo Tomás, *op. cit.*, q119, a1.

⁴⁵ La intención de ser liberales también es abordada en el *Persiles*: “en un instante, como aparecidos o llovidos del cielo, me pusieron delante cuatro cofres llenos de joyas

liberalidad sólo se vislumbra en la novela en dos momentos y dos sujetos, aunque el narrador y los personajes juegan irónicamente con el término, como hemos visto. El primero, en la figura del renegado Mahamut, quien ofrece cuanto puede y vale para mejorar la situación de Ricardo y lo cumple desde que lo promete hasta el final de la novela, afirmando que “quizá para que yo te sirva ha traído la fortuna este rodeo de haberme hecho vestir de este hábito que aborrezco” (p. 163). Parecería que Dios se muestra también ‘liberal’ ofreciendo el perdón a aquellos que han renegado de su fe para sobrevivir, recibéndolos de nuevo en la Iglesia; pero a Dios, a pesar de ser considerado como centro de todas las virtudes, no le correspondería la de la liberalidad pues, como insistimos, ésta sólo se ocupa de las riquezas materiales.

Finalmente, el momento en que se muestra la virtud de la liberalidad sucede al final de la novela, cuando Ricardo da lo que es suyo (sus bienes materiales obtenidos en la lucha con los corsarios turcos, “ladrón que roba a ladrón”); pero para ello debe venir antes la iluminación, la resolución de la propuesta de ejemplaridad ante la consideración del ser humano como sujeto libre, inajenable. Tras los avatares del viaje, retornan libres a Trápana y Ricardo, por un momento, se considera liberal al entregar a Leonisa a Cornelio:

—Ves aquí, ¡oh Cornelio!, *te entrego la prenda* que tú debes estimar sobre todas las cosas que son dignas de estimarse; y ves tú, ¡hermosa Leonisa!, te doy al que tú siempre has tenido en la memoria. Esta sí quiero que se tenga por *liberalidad*, en cuya comparación dar la hacienda, la vida y la honra no es nada. [...] Con ella te daré asimismo todo cuanto me tocara de parte en lo que a todos el cielo nos ha dado, que bien creo que pasará de treinta mil escudos; y de todo puedes gozar a tu sabor

y dineros. Abriólos Sulpicia y hizo muestra de aquel tesoro a los ojos de mis pescadores, cuyo resplandor, quizá, y aún sin quizá, cegó en algunos la intención que de ser liberales tenían: porque hay mucha diferencia de dar lo que se posee y se tiene en las manos a dar lo que está en esperanzas de poseerse” (II, 14, pp. 376-377).

con libertad y quietud y descanso, y plega al cielo que sea por luengos y felices años. Yo sin ventura, pues quedo sin Leonisa, *gusto de quedar pobre*, que a quien Leonisa le falta, la vida le sobra (pp. 213-214).

El narrador le da al personaje una breve pausa: “Y en diciendo esto calló, como si al paladar se le hubiera pegado la lengua; pero desde allí a un poco, antes que ninguno hablase, dijo” (p. 214). Pausa que necesita para darse cuenta de que lo que acaba de vivir en el cautiverio, todos sus trabajos, ha sido un aprendizaje de vida, en que su conducta actual no se distingue de la de los que comercian con la libertad y consideran a la mujer como una posesión más:

—¡Válame Dios, y cómo los *apretados trabajos* turban los entendimientos! Yo, señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho, porque *no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno*: ¿qué jurisdicción tengo yo en Leonisa para darla a otro? O ¿cómo puedo ofrecer lo que está tan lejos de *ser mío*? Leonisa es suya, y tan suya, que, a faltarle sus padres, que felices años vivan, ningún opósito tuviera a su voluntad y si se pudieran poner las obligaciones que como discreta debe de pensar que me tiene, desde aquí las borro, las cancelo y doy por ningunas; y así de lo dicho me desdigo, y no doy a Cornelio nada, pues no puedo; solo confirmo la manda de mi hacienda hecha a Leonisa, sin querer otra recompensa sino que tenga por verdaderos mis honestos pensamientos, y que crea de ellos que nunca se encaminaron ni miraron a otro punto que el que pide su incomparable honestidad, su grande valor e infinita hermosura (p. 214).

Este último acto sí es de liberalidad, cuando da sus bienes materiales sin esperar recompensa. Tras este discurso no puede más que callar, y no hablará más en lo que resta de la novela. La que sí toma la palabra es Leonisa para reafirmar su posición de sujeto, y le responde utilizando los tres tiempos del verbo ser: “fui mía”, “tuya soy” y “tuya seré”. Ahora Leonisa, con plena libertad puede darse al otro.

Los dos temas principales de *El amante liberal* habían estado y lo seguirán estando después de 1613 en la reflexión de Cervantes en toda su producción, tanto la liberalidad como también el considerar a la mujer no como objeto, ni como riqueza que le pertenece a alguien más que a ella misma, y que no está sujeta a corresponder ante la generosidad o el amor que otro siente. En *El amante liberal* se concentra en Leonisa la postura que había tenido ante Marcela en el *Quijote* de 1605, y tendrá en su última obra ante Sigismunda, de quien afirma Periandro: “es tan libre y tan señora de su voluntad que no se la rendirá a ningún príncipe de la tierra” (*Persiles*, III, 13, p. 569). Ricardo descubre que “No se ama únicamente porque se espera una respuesta de correspondencia, ni sólo por las perfecciones que en el objeto amado se descubren. El amor es también un don que viene del cielo y se instala en las entrañas de la vida misma”.⁴⁶ Las repercusiones de la ejemplaridad que propone Cervantes en *El amante liberal* se verán un poco más adelante, por lo menos, en dos grandes poetas que seguirán la línea de este concepto cervantino, Sor Juana (“No es amor correspondencia”) y Calderón, gran admirador de Cervantes, quien desarrolla el tema de la liberalidad, cuarenta años después, en su comedia *Darlo todo y no dar nada* (1653).⁴⁷

Mientras Ricardo trata a Leonisa como propiedad, como objeto que se mide como riqueza, ella lo rechaza, hasta que él la puede mirar como un sujeto libre y dueño de sí mismo; en ese momento puede haber posibilidad de encuentro y ella resolver “porque quiere” y no porque está obligada a nada, darse en el presente y para el futuro. La liberalidad no puede mostrarse en el amor, aunque el deseo de todo

⁴⁶ Jesús García Álvarez, *El pensamiento filosófico de sor Juana Inés de la Cruz*, Centro de Estudios Filosóficos Tomás de Aquino, León, Guanajuato, 1997, p. 134.

⁴⁷ Véanse mis estudios: “De la liberalidad: ‘No es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno’”, en Jorge R.G. Sagastume (ed.), *Cervantes novelador: Las Novelas Ejemplares cuatrocientos años después*, Fundación Málaga, Málaga, 2014, pp. 49-67; y “*Darlo todo y no dar nada* de Calderón: el discurso femenino sobre la liberalidad” (en prensa).

amante sea poseer al otro como propiedad; ¿qué entendió la fama cuando uno los conceptos amante y liberal?, que a mi juicio aparecen como interrogante en esta novela. ¿Qué es el amor, entonces, en un mundo, que por cierto nada dista del nuestro, en el que “todo se vende y todo se compra”? (p. 165).

Cuando Ricardo tiene su anagnórisis y se da cuenta de que hasta ese momento había considerado a Leonisa objeto de su amor, al que deseaba poseer, al mirarla como sujeto, enmudece, ya no tiene nada más que decir. Han terminado sus trabajos, calla porque encuentra el sentido de su aventura bizantina, el descubrimiento de sí mismo, de la virtud, y arrodillado, besa las manos de Leonisa y llora. Ella, que callaba y lloraba sin levantar la vista, mientras era tratada como “riqueza”, ahora sí tiene que decir, ahora hay quien la escucha; logran así, y sólo así, el final feliz que ofrece el género.

Mientras que, en una novela de corte bizantino, como esta, por naturaleza la belleza y la virtud recorren un camino lleno de adversidades, aventuras y naufragios, sin alterarse, y todos los que encuentran se admiran y se enamoran de la belleza y la virtud alegorizadas en los jóvenes enamorados, Cervantes por el contrario nos plantea un amor no correspondido y una virtud específica, la de la liberalidad, que zozobra constantemente. Si la hermosura es apreciada por todos sin importar religión ni raza, es también por todos tasada en dinero, como se tasan la libertad y la vida humana. Cervantes lo sabía por experiencia y lo sabemos actualmente, aunque ya no se llame cautiverio, sino secuestro, trata de blancas, compra de la justicia, etcétera. En un mundo mediterráneo de constante “encuentro” con los otros, en el planteamiento de esta novela, el único encuentro posible se da en el silencio que implica amar sin esperar nada, amar sin poseer, amar virtuosamente en un justo medio, en el equilibrio entre dos sujetos libres que así se miran, que sólo así hacen armonía.

‘Trabajar’ desde la virtud, como lo hace Cervantes, abre infinitas posibilidades al género. Veamos ahora como desarrolla la narración de trabajos en el *Persiles*.

LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA

Ayer salimos de la isla bárbara, los trabajos que has visto que hemos pasado han sido nuestros maestros en muchas cosas.

Persiles, IV, 11, p. 695.

La pareja protagonista del *Persiles* emprende una ‘peregrinación’ desde Tule, una isla del norte de Europa, con el objetivo de llegar a Roma; ocultando su identidad y haciéndose pasar por hermanos superan trabajos y se encuentran con otros personajes que se oponen a ellos o los ayudan y acompañan, que sirven de contraste o de espejo con su historia, a los que aconsejan y con los que maduran gracias a las experiencias del camino. La novela, como observa Egido, “va dando cuenta de la amplísima área semántica que los trabajos suponen a todos los niveles, entendidos éstos como tarea, ocupación y labor, pero, sobre todo, como actividad permanente y consecuente con la inquietud agustiniana de quien busca el desasosiego perdido”.⁴⁸

En el *Persiles*, Cervantes explora todas las manifestaciones posibles de los trabajos. Desde episodios donde se manifiesta la dignificación del trabajo manual, tan debatido en la época, hasta los trabajos interiores del alma; desde los individuales hasta los colectivos. Por ejemplo, en el mundo extraordinario del Septentrión, Rutilio debe aprender un oficio en el que construye mercancías con sus manos; el espacio inhóspito y vacío de la isla nevada provoca que, para sobrevivir, Antonio el hijo deba cazar. Esta inclusión de los trabajos manuales, Egido la interpreta como que “Cervantes parece ir así construyendo a lo largo de la obra una pequeña historia de los avances de la humanidad en este punto como parte de los progresos de la dignidad del hombre mismo”.⁴⁹ La peregrinación en sí es un tipo de

⁴⁸ Egido, “Los trabajos”, pp. 23-24.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 19.

trabajo por la cual avanza la obra; peregrinación y trabajos, afirma esta autora, forman el sentido dinámico de la progresión vital y literaria.⁵⁰ Por su parte, la navegación implica trabajo y destrezas, así como el mar tormentoso simboliza el amor y la vida; de modo que, navegar, que es la vida que se vive, requiere toda la pericia de un buen piloto.⁵¹

En el *Persiles* se observan trabajos que se deben superar en diferentes niveles: individual, grupal o colectivo y social. Para superar algunos trabajos, como los de la sobrevivencia ante una tormenta, un naufragio, un ataque de corsarios, se requiere de la acción colectiva; para ello, acompañan a los peregrinos otros que aportan sus propias fortalezas para el bien común: la experiencia y autoridad de Antonio, la riqueza de Ricla, la fuerza de Antonio hijo, la discreción de Constanza, el poder de Arnaldo, la astrología de Mauricio, la intermediación lingüística de Transila, etcétera, mostrando que en la peregrinación, en el viaje de la vida, no se transita sólo. En los lugares por donde los lleva el destino o la elección, se suscitan también trabajos producto de la vida en sociedad, en donde cada grupo de ‘bárbaros’ o ‘civilizados’, con su organización y códigos, lucha y trabaja por superar obstáculos y resolver conflictos. En el universo del *Persiles*, los trabajos o impedimentos en el camino a la meta de cada personaje, se entretajan con los trabajos propios de cada espacio social y geográfico que recorren.

Pero, si bien Cervantes en su novela ofrece toda la gama de trabajos posibles, sobre todos ellos, priman los trabajos del interior del hombre, como símbolo de los que se deben superar como humanidad.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁵¹ Véase Ignacio Arellano, “Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI: 4-5 (2004), p. 576. “Las variaciones del motivo de la navegación y el mar son abundantes en el *Persiles*: Auristela es para Arnaldo ‘estrella fija que me lleva al puerto donde han de tener reposo mis buenos deseos’; Auristela se refiere a sus trabajos como una tormenta que Dios querrá en algún momento reducir a bonanza; y Clodio utiliza el emblema de la nave sin piloto para recomendar a Arnaldo que regrese a su reino y se dedique a su gobierno: ‘quiero que consideres [...] la contingencia en que te pones de perder tu reino, que es la misma en que está la nave donde falta el piloto que la gobierne’”, *ibidem*, p. 579.

Son los trabajos internos, las aflicciones del alma, los impedimentos individuales los que deben superarse. Si el sentido de los trabajos es la redención, la superación mediante pruebas y tormentos de aquello que aflige y aleja del centro, ¿dónde reside el desasosiego del hombre? El Narrador expresa que los trabajos interiores de los personajes, los trabajos del alma humana tienen como fuente el deseo; así lo sintetiza cuando los enumera y comenta:

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 disinius 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 patria. Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos: condición de la naturaleza humana, que, puesto que Dios la crió perfecta, nosotros, por nuestra culpa, la hallamos siempre falta; la cual siempre la ha de haber, mientras no dejáremos de desear (II, 4, p. 300).

Los trabajos (revoluciones, trazas y máquinas amorosas) no sólo se encuentran en el exterior provocados por sucesos externos (fuerzas de la naturaleza o acciones humanas), sino en los pechos de los amantes; en desear lo que se añora y este desear es el generador del sufrimiento. Deseo que no sólo es amoroso, sino también por encontrarse en la patria, por volver a su centro. En la novela, en especial en la parte Septentrional, se encuentran los trabajos codificados como motivos en la novela bizantina: naufragios, piratas, bárbaros, separaciones, otros enamorados que desean a los protagonistas; pero, a la par de ellos, observamos los trabajos internos que son su reflejo: los tormentosos celos de Auristela, el deseo de Periandro por probar sus virtudes para redimir la traición hacia su rey y hermano, pues está enamorado de la

mujer que le ‘perteneía’. Cervantes parece adelantarse a Carl G. Jung en su conocimiento del alma humana, quien observa que, si no se resuelven los conflictos internos, éstos se hacen presentes en el exterior:

The psychological rule says that when an inner situation is not made conscious, it happens outside, as fate. That is to say, when the individual remains undivided and does not become conscious of his inner opposite, the world must perforce act out the conflict and be torn into opposing halves.⁵²

Los trabajos externos, los impedimentos sólo cesan cuando los trabajos internos son superados. En la autoconciencia de los personajes, quienes saben que su sentido se correlaciona con los trabajos, éstos se reflexionan y se hace explícito que poseen una dinámica propia; así asegura Periandro que:

Los trabajos que yo hasta aquí he padecido imagino que han llegado al último paradero de la miserable fortuna y que es forzoso que declinen: que, cuando en el extremo de los trabajos no sucede el de la muerte, que es el último de todos, ha de seguirse la mudanza, no de mal a mal, sino de mal a bien, y de bien a más bien; y éste en que estoy, teniendo a mi hermana conmigo, verdadera y precisa causa de todos mis males y mis bienes, me asegura y promete que tengo de llegar a la cumbre de los más felices que acierte a desearme (II, 18, pp. 397-398).

Si los trabajos poseen esta dinámica de ascenso y declinación (con el extremo que conduce a la muerte, como la del enamorado portugués), también su narración; en cuya técnica, como la propia materia, se necesitan pausas. Periandro sabe que “es dulcísima cosa

⁵² Carl G. Jung, *Aion. Researches into the phenomenology of the self*, Herbert Real, Michel Fordham, Gerhard Adler, William Mcquire (eds.), *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 9, part II, Princeton University Press, New York, 1970, p. 71.

contar en tranquilidad la tormenta y, en la paz presente, los peligros de la pasada guerra y, en la salud, la enfermedad padecida” (II, 18, pp. 397-398). Lo sabe también Renato: “—Cuando los trabajos pasados se cuentan en prosperidades presentes, suele ser mayor el gusto que se recibe en contarlos que fue el pesar que se recibió en sufrirlos” (II, 19, p. 408). Es decir, que el gozo de la narración de los trabajos, comunicarlos, se hayan superado o no, es mayor que las penas que produce el padecerlos. Además, la narración de los propios trabajos requiere sosiego y distanciamiento. La técnica es más efectiva si la narración sucede antes de que todos los trabajos se concluyan y se logre el deseo fundamental que movió a los personajes a superarlos. Narrador y personajes van ofreciendo al lector o al receptor los momentos del proceso. La narración de los trabajos se distribuye, el Narrador se encarga de los del presente narrativo, mientras que los personajes narran los trabajos pasados, concluidos o en curso.

En la estructura general de la obra, Cervantes utiliza las características del género greco bizantino para desarrollar la materia narrativa. Desde las primeras líneas del *Persiles*, el protagonista padece trabajos. Cervantes lleva el género a las últimas consecuencias; en su espectacular inicio *in medias res* nos da muestra de cómo la escritura cervantina no sólo trata las características del género, sino que lo hace vivir literariamente experimentando con sus límites.

En los cuatro primeros capítulos, Cervantes lleva a sus lectores a sumergirse en una tormenta de acciones que se suceden vertiginosamente: un bárbaro da voces, sale un prisionero de una sima con voz suave agradeciendo al cielo, es llevado a otra isla, pero borrasca y tormenta dividen la nave, el prisionero va a la deriva y topa con un barco que lo rescata, en él oye un lamento, se ofrece para oír penas ajenas, por la mujer que se quejaba sabemos quiénes son los bárbaros de la isla, sus creencias y ritos (esperan el nacimiento de un gran gobernante que llegará si la más hermosa mujer se casa con el hombre que pueda beber el corazón de un sacrificado), sabemos también quién es el capitán del barco que ha rescatado al cautivo que

“Persiles sur le radeau”
Persiles et Sigismonde ou Les
Pelerins du nord, Ouvres complets
de Cervantes, tr. Bouchon
 Dobournal, Mequignon,
 Paris, 1822.



llevaban a sacrificar (el príncipe Arnaldo de Dinamarca) y a qué va a dicha isla, nos dan cuenta que una hermosa mujer llamada Auristela, a quien ama el príncipe, está perdida y que se ha trazado un plan para descubrir si está cautiva en la isla, pero Auristela ama a un tal Periandro, que sabemos es el náufrago, quien se ofrece para ir disfrazado de mujer a la isla para averiguar si en ella está la que dice ser su hermana, llegan a la isla bárbara, mediante una intérprete lo venden a los bárbaros, traen a un mancebo para el sacrificio, el mancebo resulta ser Auristela disfrazada de hombre, uno de los bárbaros se apasiona por la hermosa mujer-Periandro y rompe el orden social por lo que es asesinado y comienza una guerra entre los bárbaros, incendian la isla, llega un bárbaro que en español ayuda a los protagonistas y los guía a una laberíntica cueva donde aparece el padre, la madre y la hermana del bárbaro español, se disponen hospitalariamente a alimentarlos y abrugarlos del frío. Este es el inicio de la novela, necesitamos que se sienten, reposen, alguien nos cuente qué está pasando



“Los del navío descubrieron
al fatigado joven y lo recogieron
en su esquife”

*Historia de los trabajos de Persiles y
Sigismunda*, Viuda de Ibarra, Madrid,
1805. Dibujó J. Coronel, grabador
N. Cobo.

y nos rescate del naufragio. Sin embargo, Cervantes ya nos dio suficientes claves de lectura, y nos ha iniciado en los temas que tratará la obra: barbarie-civilización, Babel-comunicación, señas-traductores, Fortuna-Providencia-albedrío, amor, hermosura, trabajos.

La isla bárbara no sólo es el inicio en la mitad de los trabajos de los protagonistas, sino de todos sus cautivos. Cervantes propone claves que indican que si algo puede superar impedimentos y trabajos es la belleza. Así, a pesar de los vestidos trastocados, la belleza de los protagonistas logra que se supere el trabajo que consiste en enfrentar el mundo bárbaro y que todos puedan huir de la isla. Pero se encuentran con el mar, sus tormentas y sus islas, donde se van sumando diversos seres con sus diversos trabajos. La isla de Policarpo, un modelo de civilización en el Septentrión, muestra una inversión de la escena, la belleza puede provocar que se sumen trabajos (el deseo del viejo rey por Auristela, de Policarpo por Periandro, de Cenotia por Antonio). Deseos que, como el del bárbaro enamorado de Persiles disfrazado de



*Les travaux de Persiles
et de Sigismonde*, Stock,
Paris, 1947. Ilustrador:
Van Rompaey.

mujer, provocan que ambas islas terminen abrasadas y que de nuevo los protagonistas sean lanzados al mar y sus zozobras.

Al dejar el Septentrión (tanto del presente narrativo como de la narración de los trabajos de Periandro sucedidos en el pasado), los trabajos se modifican, por lo cual, el Narrador decide hacer un cambio de estilo:

Pasó, en fin, el, como he dicho otras veces, hermoso escuadrón y llegaron al anoecer a una casería que, junto con serlo, era mesón, en el cual se alojaron a toda su voluntad. Y lo que en él les sucedió nuevo estilo y nuevo capítulo pide (III, 15, p. 582).

Los trabajos codificados de la novela bizantina ceden su paso a trabajos de otra índole. En el tercer libro los peregrinos arriban a Lisboa y recorren los cuatro países de la cristiandad católica europea: Portugal, España, Francia e Italia. Cada uno de estos países aporta un



Sancha, Madrid, 1781.

significado a la obra. En este paso de los peregrinos por la geografía les van sucediendo sucesos de los que son mayoritariamente testigos y cuyas intervenciones en las historias se apegan a la solidaridad, los buenos consejos y algunas acciones, de modo que sus trabajos parecen disminuir, porque el acento se carga en los trabajos que observan en su peregrinar.

Cada frontera está delimitada por los contenidos que encierra. Cada región, cada país gracias a su propia idiosincracia tiene sus propios trabajos. Trabajos cuya narración se divide en varias voces. Portugal es el punto de llegada y en este espacio el Narrador se concentra en el cambio de vestuario y la nueva actitud de los protagonistas, es aquí donde “se vieron peregrinamente peregrinos” (III, 1, p. 436); en este espacio, rodeados de la admiración que suscitan en administradores civiles y religiosos, es decir, con un orden distinto al que habían experimentado por las islas, visitan templos “guiando sus almas hacia su salvación”.

“Periandro y su compañía van en peregrinación a Roma”.
Viuda de Ibarra, Madrid,
1805. Tomo III, p. 8. Dibujo
de A. Rodríguez, grabado por F.
Miranda.



El recorrido por España nos devela denominadores comunes, pues los episodios con los que se encuentran los peregrinos giran en torno al tema de la justicia y la misericordia. Tema en que se incluye el cuidado de la honra, así como las necesidades de los más desfavorecidos. Trabajos que sin duda preocupaban a Cervantes y su España, mediante los cuales se cuestiona la eficacia del orden continental. Castidad y matrimonio concertado son los trabajos a los que se enfrentan las mujeres españolas para que los hombres conserven su honra sin mácula. Así, de noche, en un monte en el camino hacia Nuestra Señora de Guadalupe, a los peregrinos les entregan un niño y se desarrolla el episodio de Feliciano de la Voz. El Narrador logra “pintar” la escena, el trabajo a que se enfrentan los protagonistas y sus compañeros:

Veis aquí a nuestros peregrinos: a Ricla, con la criatura en los brazos; a Periandro, con la cadena al cuello; a Antonio el mozo, sin dejar de tener flechado el arco y, al padre, en postura de desenvainar el estoque



Sancha, Madrid, 1781.

que de bordón le servía; y a Auristela, confusa y atónita del extraño suceso y, a todos juntos, admirados del extraño acontecimiento (*Persiles*, III, 2, p. 449).

Gracias a los elementos que la virtud inspira: la bondad y la belleza, se logra el comienzo de la superación de este trabajo: Feliciano, la madre del niño, cuando sale de la encina en que se esconde, se encuentra con la hermosura y discreción de Auristela, la cortesía de Periandro, la amorosa conversación de Constanza y de Ricla, y el agradable trato de los dos Antonios, por lo que decide acompañarlos; así como “por volver las espaldas a la tierra donde quedaba enterrada su honra, pidió que consigo la llevasen como peregrina a Roma, que, pues había sido peregrina en culpas, quería procurar serlo en gracias” (III, 4, p. 461). Ante los sucesos de Feliciano de la Voz, nota Auristela que “los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra, que las desgracias e infortunios así se



“Felicianne reconnue dans le temple, par son pere et son frère”. Paris, 1822.

encuentran sobre los levantados sobre los montes como los escondidos en sus rincones” (III, 4, p. 457).

El perdón y la misericordia serán la clave para que Felician supere sus trabajos, su ‘marido’ la despose y su hermano no la asesine. Los peregrinos se convierten en mediadores ante los episodios del camino; tras dejar el monasterio de Guadalupe encuentran a la falsa peregrina que recorre santuarios por ociosidad y, por el camino real, a un jinete de nacionalidad polaca. Entre el relato que este caballero hace de su vida, les cuenta que, en Lisboa, al pasar por una calle estrecha, tropezó con un embozado portugués, quien se sintió agraviado y remitió la venganza a la espada. El polaco lo mata y huye a esconderse en una casa donde una señora lo protege. El muerto resulta ser el hijo de la protectora, quien cumple su palabra y lo ayuda a huir, “llena el alma de generoso ánimo y de piedad cristiana” (III, 6, p. 492). Pero el polaco, a pesar de ser el narrador de sus trabajos, no aprendió de esta experiencia, este trabajo no le

dio una lección. Ahora, colérico, cabalga y se desboca persiguiendo la venganza para limpiar su honra. En este episodio, la justicia y la misericordia se hacen narrativa y Periandro aconseja de nuevo el camino del perdón.

Adelante, en Ocaña se cierra el peregrinaje de Antonio el bárbaro español, pues, además del retorno, las circunstancias que lo habían expulsado de su patria se han resuelto. La resolución de sus trabajos interiores (su ira, la ciega defensa de su honra) se han superado gracias a su aprendizaje en la isla bárbara (amor, conocimiento del otro), por lo que las dificultades externas se han desvanecido.

Los peregrinos parten y llevan un criado de casa que, junto con los falsos ex cautivos, representan las necesidades de las clases menos favorecidas. Veremos al bagajalero Bartolomé con detenimiento más adelante.

Además de ser testigos, facilitadores de la superación de trabajos ajenos y consejeros, los peregrinos se enfrentan con trabajos para sobrevivir, de nuevo y aunque están en tierra firme, al peligro del ataque de corsarios, pero ahora en un pueblo valenciano de moriscos; refugiados en la iglesia nuevamente se salvan de un incendio, gracias a que la puerta del templo “no ardió, no por milagro, sino porque las puertas eran de hierro y porque fue poco el fuego que se les aplicó” (III, 11, p. 551). Trabajo al que España se enfrenta a partir de su política interior, como vimos. Los peregrinos son testigos de dos trabajos más antes de dejar España, en Barcelona, los de Ambrosia Agustina quien disfrazada salió de su lugar buscando a su esposo y, para cerrar el paso por España, el de un esposo y padre que pierde en el juego su hacienda.

Estos son los trabajos de la España del *Persiles*, el ‘cuidado’ de la honra, el ocio, el incumplimiento de la justicia, la misericordia que no se ejerce, la corrupción, las necesidades, y de todo son testigos nuestros peregrinos septentrionales, unas veces sufriendo consecuencias, otras aconsejando y otras observando. Entre estos trabajos está presente siempre el trabajo interior de los protagonistas, el de Auristela (los ce-



*Les travaux de Persiles
et de Sigismonde, Stock,
Paris, 1947.*

los) manifestado en el exterior (la fábula de Pocris de los comediantes, el enigma que les pide resolver una pastora valenciana), y la demostración de las virtudes de Periandro (mediador, consejero). El Narrador permanece atento siempre a resaltar los trabajos y sus soluciones.

Francia es la magia reflexionada y develada no como encantamiento, sino en el poder que la ciencia, el estudio y la experiencia hacen verosímil; abriéndose la pregunta ¿deben enfrentarse mediante la racionalización los sucesos que no se comprenden? Si en España se racionaliza el hecho de que una puerta de hierro no arda, en Francia se incrementa esta clase de reflexión; así la falda de una mujer puede funcionar como paracaídas. En esta Francia, más liberal, donde las mujeres caminan para conseguir casarse con un duque, Periandro sufre una caída que lo lleva al umbral de la muerte.

Alzaron todos la vista y vieron bajar por el aire una figura que, antes que distinguiesen lo que era, ya estaba en el suelo, junto casi a los pies de



Sancha, Madrid, 1802.

Periandro. La cual figura era de una mujer hermosísima que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible, sin ser milagro. Dejóla el suceso atónita y espantada, como lo quedaron los que volar la habían visto (III, 14, p. 573).

Periandro, “impelido de la generosidad de su ánimo” sube a la torre donde otra mujer pide auxilio; lucha con el agresor y ambos caen: “Periandro, vertiendo por los ojos, narices y boca gran cantidad de sangre, que, como no tuvo vestidos anchos que lo sustentasen, hizo el golpe su efecto y dejóle casi sin vida” (III, 14, p. 574). Auristela, creyendo que había muerto, olvidándose de las apariencias se lanza sobre él y lo besa.

Si Periandro se debate entre la vida y la muerte, este es el momento más difícil para Auristela, el amor que debía permanecer oculto, como sus identidades, se desborda ante la posibilidad de

“Sigismunda dando lugar a la pasión
dio lastimeras voces”.

Viuda de Ibarra, Madrid, 1805. Tomo
III, p. 268. Dibujo de A. Rodríguez,
grabado por N. Cobo.



perderlo; el sentido de su viaje, todos los trabajos superados serían en vano; el amor que la ha movido, que la ha atormentado con celos yace tendido ante su impotencia; además le hace ser consciente de su soledad y de lo lejos que está de su tierra. No terminan aquí las dificultades, en ese momento llegan las tres damas francesas y en seguida los asaltan seis u ocho hombres armados, uno de ellos ataca a una de las damas, Felix Flora, y Antonio arco en mano le dispara una flecha. Averiguaciones, sobornos a la autoridad, la ayuda de la mujer que cayó en ‘paracaídas’ y su agradecimiento les permiten liberarse de los problemas con la justicia y que Periandro convalezca y se cure.

El sabio y visionario Soldino, a quien encuentran en otra posada, los protege de otro incendio llevándolos a un prado después de descender por una escalera de su aposento. Francia es, entonces, narrativamente el espacio meridional donde con más claridad observamos el arte narrativo cuya persuasión logra la verosimilitud.

Italia se toca en la última parte del libro tercero y los trabajos en Roma ocupan todo el libro cuarto (que es el menos extenso). El primer suceso en tierras italianas pertenece al ámbito académico; en Milán los Académicos Entronados debaten y se ocupan de un tema amoroso: la posibilidad de que exista amor sin celos. En una posada en Luca, una pareja utiliza estrategias para lograr estar juntos, ella se finge endemoniada. En Italia, el amor y sus trabajos ocupan la reflexión académica y el ingenio para consumarse. A la entrada de Roma, en el momento en que llegan a la meta geográfica, los protagonistas se enfrentan al dilema de cómo solucionar su situación como pareja. El impedimento que los hizo emprender el viaje no se ha resuelto; así como tampoco han terminado sus trabajos individuales.

En el ascenso desde la sima de la isla bárbara hasta la cumbre de la civilización cristiana representada por Roma, se cuestiona precisamente el concepto de civilización y se ataca la corrupción que habíamos observado desde Francia. La pasión que despierta Periandro en una mujer cortesana activa las intrigas que provocan la enfermedad de Auristela y sus celos, además de problemas con la justicia, donde observamos la corrupción individual y la corrupción social. Periandro supera la prueba de su fidelidad al seguir amando con la misma intensidad a Auristela, a pesar de que ha perdido la belleza externa por un hechizo. Pero falta una separación final, provocada por el conflicto interior de Auristela, quien lleva al límite sus celos y decide irse a un convento. Auristela recapacita y sale a buscar a Periandro, a quien encuentra herido.

Si bien en la novela greco bizantina los personajes se ocultan bajo una identidad falsa, en el *Persiles* la verdadera identidad de los protagonistas se recupera cuando ambos reconocen qué es lo que más valoran. Han llegado a Roma y han superado los últimos trabajos en ella, se han vencido a sí mismos, entonces llega el desenlace. El 'impedimento' que provocó su viaje-peregrinación, encarnado en Maximino, arriba moribundo a Roma, donde fallece. A partir de

este momento dejan de ser Periandro y Auristela para volver a ser Persiles y Sigismunda.

El desenlace abrupto cobra sentido si se interpreta desde dos perspectivas (excluyendo la explicación fácil de que Cervantes se estaba dando prisa por concluir la novela antes de morir); el primero, que la superación de los trabajos interiores de los personajes logra que los exteriores se resuelvan; y, el segundo, que Cervantes está parodiando al género, cuyo final se cerraba, después de numerosos trabajos y extensas dilaciones con la felicidad del encuentro de la pareja y su matrimonio cristiano. Si Cervantes construye el inicio *in medias res* de la novela llevando este recurso del género greco bizantino al “extremo de bondad posible”, ocupando para ello cuatro capítulos, ¿por qué pensar que no fue propositivo escribir el final en un párrafo, justamente para parodiar el desenlace del género?

En Roma, Antonio el bárbaro sintetiza la experiencia y el sentido de los trabajos: “Ayer salimos de la isla bárbara, los trabajos que has visto que hemos pasado han sido nuestros maestros en muchas cosas” (IV, 11, p. 695). De este modo, los trabajos logran la redención. Los trabajos, esas aflicciones de alma y cuerpo, los servicios que se realizan con humildad, con determinación voluntaria, representan una transformación cuya realización es bendecida y protegida por los dioses.

La experiencia de los trabajos y el sentido mismo de la escritura de una obra tan ambiciosa como esta, se refleja en que Cervantes, su narrador y el autor de esta peregrina historia dejan traslucir los trabajos de la escritura misma. Las zozobras, las dudas, la persuasión necesaria para construir mundos y trabajos posibles; la calculada reflexión sobre el arte de contar, sobre la verosimilitud y la ficción que se discute entre el narrador y entre las figuras a quienes se les ha dado la voz para contar y crear. Cervantes, con el trabajo de escribir el *Persiles*, nos entrega sus reflexiones sobre escribir literatura.

V. GÉNEROS, PERSONAJES Y MOTIVOS. OTRAS INTERTEXTUALIDADES EN EL *PERSILES*

Como afirma el Narrador del *Persiles*: “las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y la diversidad se compone de cosas diferentes” (III, 10, p. 526); la riqueza del *Persiles* también consiste, entre otras cosas, en que nos permite mirar el resto de la producción cervantina en perspectiva, y así, poder analizar algunos elementos temáticos, genéricos y constructivos de manera intertextual. Cervantes narrador, a pesar de la variedad de géneros empleados, nos ofrece, también, una continuidad y madurez de temas, motivos y, sobre todo, recursos narrativos probados por el autor que culminan con su obra final dedicada con un pie en el estribo. Por ejemplo, el mundo del teatro puesto al servicio no sólo de la prosa narrativa, sino de la novela misma y su modo de contarla; la evolución de tipos de personajes a lo largo de su obra que llegan a la última con mucho qué decir, ofreciéndonos con el poeta peregrino del *Persiles* esa síntesis de su experiencia como escritor.

Situar fuera de España algunas de sus historias, provee a Cervantes de un vasto terreno de exploración para el estudio de la concepción de ‘el otro’ y ‘lo otro’, preocupación cervantina y forma de entender ideológica y estéticamente lo que no es propio. El perspectivismo cervantino, su manera de concebir la verdad como múltiple y abierta, plasmado en otras de sus obras, llega en el *Persiles* a su expresión máxima al llevar a sus protagonistas a un viaje desde tierras septentrionales hasta mediterráneas, y al convertir estas ideas en estrategias narrativas al presentarnos a los ‘otros’ que encuentran: bárbaros, corsarios, extranjeros, al incluir contactos plurilingües y los intentos de comunicación, de darse a entender en la Babel humana mediante señas y traductores; encuentros con diferentes costumbres,

religiones, hábitos alimenticios y culturales que se cifran en la escritura de describir y puntualizar cómo uno ‘mira’ al otro, o presentar primero a los personajes bajo la mirada extraña de un observador del que el narrador asume el punto de vista y de lo ajeno: el bárbaro sin nombre ni historia, que poco a poco va describiendo y al que luego da la palabra para que se exprese por sí mismo, y simultáneamente cambie bajo la mirada del personaje que lo escucha y del receptor del texto; e incluso en el *Persiles* podemos observar el tratamiento de motivos relacionados al caballo, cuando el protagonista le deja la rienda suelta, cae de él o lo doma.

LA NARRACIÓN DEL GÉNERO DRAMÁTICO

Deje las novelas para Cervantes; las comedias a Lope, a Luis Vélez, a Pedro Calderón y otros.

Quevedo (*La perinola, Prosa*, p. 458)

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes integra en su narrativa el mundo, para él entrañable, del teatro. La lectura sobre la teatralidad en el *Persiles* puede realizarse desde múltiples perspectivas, ya sea en sus partes, ya en el todo; por ejemplo, las técnicas teatrales y visuales que se diseminan desde el inicio de la novela, con las voces que da el bárbaro Corsicurvo, el disfraz femenino de Periandro y masculino de Auristela, la utilización del diálogo, entre otros;¹ así como se pueden encontrar episodios que bien pudieron ser entremeses o piezas teatrales breves con existencia propia y que Cervantes

¹ Véase el estudio de Amélie Adde, “Teatro y novela cervantina: interferencias de los géneros en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en Héctor Brioso Santos (coord.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Reinchenberger, Kassel, 2007, pp. 119-136; en el que la autora analiza la intertextualidad genérica en el *Persiles* de géneros dramáticos tales como la comedia, el auto y el entremés, así como las relaciones que mantienen con el conjunto de la novela.

decide trasladar a su narrativa, como demuestra Zimic al analizar el episodio de la amante endemoniada;² e incluso, como ha propuesto Ana Suárez, todo el recorrido de la obra puede interpretarse como una alegoría escénica en donde participan todas las posibilidades de representación (desde el nivel inferior metaforizado en la cueva inicial hasta la cúspide más alta, cerca del cielo, en Roma), para expresar con ellos la metáfora de la existencia en términos teatrales.³

En estas páginas revisaremos cómo Cervantes hace narrativa del mundo teatral cuando sus peregrinos se encuentran con otros andantes: una compañía que se desplaza por los caminos españoles. Así como caballero y escudero se habían encontrado en el camino con los recitantes de las Cortes de la Muerte, o con Maese Pedro y su retablo, Periandro y Auristela, en su paso por España, coinciden en una posada en Badajoz con una compañía de “famosos recitantes”. En las obras narrativas cervantinas se privilegia, como vemos, el teatro peregrino, las compañías andantes; Cervantes no nos lleva al teatro de Corte o al de los corrales de las principales ciudades españolas, no es el teatro urbano el que le interesa describir, sino el de las aldeas y ciudades pequeñas, el de “las compañías de la legua”.⁴

² Stanislav Zimic, “Cervantes: entremés de la amante endemoniada (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro III, capítulos 20 y 21)”, en Héctor Brioso Santos (coord.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Reinchenberger, Kassel, 2007, pp. 145-172.

³ Ana Suárez Miramón, “Visualización teatral y alegórica en el *Persiles*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 1031-1032.

⁴ Llamadas así porque no les era permitido acercarse a los grandes núcleos urbanos más de una legua, a diferencia de las compañías profesionales que gozaban del reconocimiento por parte de la Corte Real que les otorgaba un título oficial y por ello las denominaban “compañías de título”. Estas compañías estaban integradas por actores que formaban pequeños grupos de estructuras variadas y que pasaban de un pueblo a otro dando representaciones espontáneas de calidad artística desigual, véase Josef Oehreil, “Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época”, Conferencia pronunciada el 31 de mayo de 1997 en el Coloquio “Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica”, en la Universidad de Münster. <http://www.bibliele.com/CILHT/oehrl00.html>.

Cervantes reúne en sus escritos, tanto los afanes y las penurias, consecuencia de la naturaleza itinerante de estas compañías, como la esencialidad de su existencia, por ejemplo, en este pasaje de *El licenciado Vidriera*:

También sé decir de ellos que en el sudor de su cara ganan su pan con inllevable trabajo, tomando continuo de memoria, hechos perpetuos gitanos, de lugar en lugar y de mesón en venta, desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio. Tienen más, que con su oficio no engañan a nadie, pues por momentos sacan su mercadería a pública plaza, al juicio y a la vista de todos. El trabajo de los autores es increíble, y su cuidado, extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados que les sea forzoso hacer pleito de acreedores. Y con todo esto, son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean (*Novelas*, I, p. 446).⁵

A lo largo de su obra, como puntualiza Díez Borque, Cervantes nos ha dejado información sobre diversos aspectos de la representación, útiles para la historia del teatro.⁶ En el *Persiles*, retoma y com-

⁵ Este tópico del trabajo del actor también lo vemos puesto en escena en la loa de Agustín de Rojas: “Pero estos representantes, / antes que Dios amanece, / escribiendo y estudiando / desde las cinco a las nueve. / Y de las nueve a las doce / se están ensayando siempre, / comen, vanse a la comedia / y salen de allí a las siete. / Y cuando han de descansar, / los llaman el presidente, / los oidores, los alcaldes, / los fiscales, los regentes, / y a todos van a servir, / a cualquier hora que quieren, / que eso es aire, yo me admiro, / ¿cómo es posible que pueden / estudiar toda su vida / y andar caminando siempre, / pues no hay trabajo en el mundo / que pueda igualarse a éste?”, COT, no. 192, p. 364, *apud* Héctor Brioso Santos, “Juegos metateatrales y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro: la loa”, en Isabel Ibáñez (coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, EUNSA, Navarra, 2005, pp. 75-76.

⁶ Informaciones diseminadas en su producción tanto dramática como narrativa: “añadiendo datos en algún aspecto, completando otros o sirviendo de contraste de lo

plementa estos temas, especialmente en lo relativo a las censuras, a la figura del poeta, la trama y las actrices en el teatro áureo.

Los peregrinos septentrionales, en su camino hacia Roma, en su primer contacto en tierras españolas: “entrando en la ciudad, acertaron a alojarse en un mesón do se alojaba una compañía de famosos recitantes, los cuales aquella misma noche habían de dar la muestra, para alcanzar la licencia de representar en público, en casa del corregidor” (*Persiles*, III, 2, p. 441). De modo que el pretexto narrativo del encuentro es esta práctica de censura.

La ‘muestra’ era el ensayo general que debían presentar las compañías ante la autoridad, como aclara el Narrador, para obtener el permiso de representar ante el público. Esta medida de censura surge cuando los responsables de cuidar los contenidos de las obras se dan cuenta de que, debido al carácter vivo de la representación, los actores podrían transformar dichos contenidos al representar.⁷ Así lo observa Juan Gaspar Ferrer, calificador del Santo Oficio, en su *Tratado de las comedias* (1618): “aquí en las comedias no se puede hacer eso, porque no se torna a representar lo que se representa como lo que mostraron escrito”.⁸ Por lo cual, como establecen los Reglamentos de teatros (1608, 1615, 1641), se exigía, por un lado, la obligación de enviar a la persona que el Consejo designaba para ello todos los elementos que integraban la representación (comedias, entremeses, bailes, danzas, cantares) antes de que comenzaran los

ya conocido, desde las premisas de la reelaboración literaria”, José María Díez Borque, “Cervantes y la vida teatral del Siglo de Oro”, en Héctor Brioso Santos (coord.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Reinchenberger, Kassel, 2007, p. 11.

⁷ Además, se consideraba que el carácter vivo de la representación ejercía mayor influencia en las almas de los espectadores que la lectura, véase Francisco Florit Durán, “Las censuras previas de representación en el teatro áureo”, en Aurelio González, Serafín González y Lillian Von der Walde Moheno (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México, 2010, p. 619.

⁸ *Apud* Florit, art. cit., p. 620.

ensayos; y, por otro, presentar la ‘muestra’ ante un grupo selecto de autoridades. Pero, esto sucede en Madrid y las grandes urbes, en los pueblos, donde, de vez en cuando, había representaciones teatrales, según Díez Borque, ha circulado la idea de una menor presencia del peso del control y la censura; pero, dice: “encontramos en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* interesantes referencias al papel de los corregidores —representantes del poder central— como censores teatrales”.⁹

En el *Quijote*, el cura expresa las bondades de la censura teatral como exigencia para la mejora de la calidad de las representaciones teatrales; al igual que Pedro de Urdemalas,¹⁰ quien propone al rey:

PEDRO: Preceda examen primero,
 o *muestra* de compañía,
 y no por su fantasía
 se haga autor un pandero.
 Con esto podrán la mira,
 a esmerarse en su ejercicio:

⁹ Díez Borque, art. cit., pp. 35-36. Las autoridades censoras reconocen también que la muestra no es suficiente para evitar que durante la representación ante el público sucedan cambios, por lo que se prevé que: “si, obtenida la licencia civil, hay denuncia por parte de una sola persona —sea o no familiar del Santo Oficio—, entonces se prohíbe la escenificación bajo amenaza de multa y excomunión, arrebatándose el texto al autor de comedias para proceder a un examen más minucioso por parte de los calificadores del Santo Oficio”, Agustín de la Granja, *apud* Florit, art. cit., p. 627. Un testimonio de estos castigos nos ofrece el cura amigo de don Quijote, afirmando que hay poetas teatrales que componen comedias: “tan sin mirar lo que hacen, que después de representadas tienen necesidad los recitantes de huirse y ausentarse, temerosos de ser castigados, como lo han sido muchas veces, por haber representado cosas en perjuicio de algunos reyes y en deshonor de algunos linajes” (*Quijote*, I, 48, p. 556). Con un doble objetivo, evitar estos inconvenientes y mejorar la calidad de las comedias, el cura propone que una persona inteligente y discreta examine las comedias antes de que se representen “(no solo aquellas que se hiciesen en la corte, sino todas las que se quisiesen representar en España)”, *idem*.

¹⁰ Para el estudio de este personaje y el teatro véase Valentín Núñez Rivera, “Metamorfosis cervantinas de la picaresca”, pp. 95-136.

que tanto es bueno el oficio,
 cuanto es el fin a que aspira
 (*Pedro de Urdemalas*,
 III, vv. 3080-3087).¹¹

En el *Persiles*, en cambio, la muestra no se juzga, sino que se utiliza como pretexto narrativo, pues, todo el episodio se estructura gracias a este deber que impone la censura; los protagonistas participan del ensayo general invitados por las autoridades censoras:

Aquella noche fueron a dar la muestra en casa del corregidor, el cual, como hubiese sabido que la hermosa junta peregrina estaba en la ciudad, los envió a buscar y a convidar viniesen a su casa a ver la comedia y a recibir en ella muestras del deseo que tenían de servirles, por las que de su valor le habían escrito de Lisboa. Acetólo Periandro, con parecer de Auristela y de Antonio el padre, a quien obedecían como a su mayor (*Persiles*, III, 2, pp. 445-446).

Cervantes recrea la representación de la muestra para centrarse en sus protagonistas. Cuando entran en casa del corregidor Auristela, Ricla y Constanza, con Periandro y los dos Antonios, se encuentran ya las autoridades civiles del lugar y muchas damas de la ciudad con la corregidora, de modo que esos espectadores participan primero del ‘espectáculo’ de ver llegar a los peregrinos septentrionales; quienes llaman más la atención que la representación teatral: “admirando, suspendiendo, alborotando la vista de los presentes, que a sentir tales efectos les forzaba la sin par bizarría de los nuevos peregrinos. Los cuales, acrecentando con su humildad y buen parecer la benevolencia de los que los recibieron, dieron lugar a que les diesen casi el más honrado en la fiesta” (III, 2, p. 446).

¹¹ Cursivas más.

La muestra se convierte en una fiesta y los agasajados forman parte del espectáculo; colocados así, casi en el lugar de honor, se lleva a cabo la representación: “de la fábula de Céfalo y de Pocris, cuando ella, celosa más de lo que debía, y él, con menos discurso que fuera necesario, disparó el dardo que a ella le quitó la vida y a él el gusto para siempre” (III, 2, p. 446). Con esta síntesis de la comedia, el narrador del *Persiles* da por contada la representación y sólo se detiene en comentar la versificación y el ingenio del poeta: “El verso tocó los extremos de bondad posibles, como compuesto, según se dijo, por Juan de Herrera de Gamboa, a quien por mal nombre llamaron “el Maganto”, cuyo ingenio tocó asimismo las más altas rayas de la poética esfera” (III, 2, p. 446).¹²

No sabemos nada de la actuación ni de la espectacularidad, pues la que importa es la que han provocado los protagonistas. El público no hace ningún comentario sobre la obra representada, la censura que deben realizar se ha desvanecido, pues el narrador sigue centrado en sus protagonistas septentrionales: “Acabada la comedia, desmenuzaron las damas la hermosura de Auristela parte por parte y hallaron todas un todo a quien dieron por nombre Perfección sin tacha, y los varones dijeron lo mismo de la gallardía de Periandro y, de recudida, se alabó también la belleza de Constanza y la bizarría de su hermano Antonio” (III, 2, p. 447).

¹² “El Maganto”, es decir: ‘triste, pensativo, macilento’ (*DRAE*), a quien se le da el crédito de la autoría, el altísimo ingenio Juan Antonio de Herrera Gamboa es desconocido, aunque la crítica ha especulado sobre quién pudo ser. Según Isabel Lozano Renieblas: Schevill, Avallé-Arce y Carlos Romero suponen que debió existir realmente. Elías Rivers identifica a un Juan Antonio de Herrera y Termino, sin conectarlo explícitamente con el poeta mencionado. E Carilla, en su edición del *Persiles* (1971) dice que parece tratarse de un cruce entre Juan A. de Herrera y Juan de Argote y de Gamboa, dos poetas mencionados por Cervantes en el *Viaje del Parnaso, Cervantes y el mundo del Persiles*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1988, p. 49. Aunque, Alberto Porqueras Mayo lo considera una posibilidad “un poco forzada”, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003, p. 145n.

El pretexto de la muestra permite a Cervantes, amén del testimonio sobre las prácticas teatrales de la época, colocar a sus personajes ante una representación no masiva, sino ante un público selecto para poder profundizar en sus reacciones y sus interrelaciones; recurso que también utiliza en su entremés *El Retablo de las Maravillas*. Pero, si en el entremés habíamos participado de la ridiculización de las autoridades ante las que la obra debía presentarse y existe un cuidado equilibrio de fuerzas y focalización entre los representantes, la representación y el público, en su última novela, Cervantes lo integra a la narrativa de sus personajes que son el centro de gravedad y quienes viven diversas experiencias en su camino. La función censora que representaba la muestra desaparece por completo y la función narrativa se potencia.

En el *Persiles* todo converge en sí mismo. La fábula que se representa, el mito de Céfalo y Pocris (tratado por varios poetas españoles),¹³ también se ajusta a la trama de la novela, los celos infundados, que se irá desarrollando más adelante, no sólo en el devenir de los protagonistas, sino en señales a lo largo de la novela (una prolija disertación del primer autor que el narrador decide omitir, tema de debate de los académicos de Milán, etcétera). Porque, en el *Persiles*, toda incursión dramática está en función de los protagonistas. Recordemos que, en el encuentro en el mesón entre los peregrinos y los recitantes, éstos: “apenas vieron el rostro de Auristela y el de Cons-

¹³ Véase el estudio citado de Porqueras, *op. cit.*, pp. 143-144. Años más tarde, Calderón lleva a escena su comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, “Fiesta que representó a Sus Majestades día de carnestolendas, en el Salón Real de Palacio”, *Novena parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Francisco Sanz, Madrid, 1691. Para el tratamiento que realiza Calderón del mito, véase a Miriam Peña-Pimentel, “Mitología ridiculizada: construcción de la burla en *Céfalo y Pocris* de Calderón”, en Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México, 2010, pp. 461-469.

tanza, cuando les sobresaltó lo que solía sobresaltar a todos aquellos que primeramente las veían, que era admiración y espanto” (III, 2, p. 441). Por lo que la visión de nuestras peregrinas cumple la función original de la tragedia según Aristóteles, en un juego sutil cervantino, pues si bien la protagonista de la novela bizantina sobresale siempre por su hermosura y su virtud, y a todos admira, provocar espanto en los recitantes rebasa los límites del género bizantino acercándolo a la fuerza catártica de la tragedia.

Volvamos a este encuentro con los recitantes. Entre toda la compañía teatral de andantes, el Narrador se centra en uno: el poeta: “pero ninguno puso tan en punto el maravillarse como fue el ingenio de un poeta que de propósito con los recitantes venía, así para enmendar y remendar comedias viejas como para hacerlas de nuevo: ejercicio más ingenioso que honrado y más de trabajo que de provecho” (III, 2, pp. 441-442). No ha pasado desapercibido por la crítica este pasaje sobre el trabajo de los poetas que remiendan el trabajo de otros poetas, pues suele citarse, como lo hace Díez Borque, para incentivar el estudio de: “una cuestión desatendida: la integración en la compañía —y por tanto bajo el control del autor de comedias— de poetas para rehacer comedias ya existentes o para componerlas de nuevo”.¹⁴ El Gobernador en el entremés de *El Retablo de las Maravillas* se enorgullece de su originalidad y de haber compuesto veintidós comedias “Todas nuevas, [...] que, puesto que los poetas son ladrones unos de otros, nunca me precié de hurtar nada a nadie: con mis versos me ayude Dios, y hurte el que quisiere” (*Entremeses*, pp. 223-224). El poeta del *Persiles*, sin embargo, no ha tenido suerte con sus obras propias; quizá le ha sucedido como a Miguel cuando de regreso de su viaje al Parnaso, responde a Pancracio (que le lleva una carta de Apolo), por qué no se representan sus comedias y entremeses:

¹⁴ Díez Borque, art. cit., pp. 27-28.

Porque ni los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos.

PANCRACIO: No deben de saber que vuestra merced las tiene.

MIGUEL: Sí saben; pero como tienen sus poetas pantiguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sazones y tiempos, como los cantares (*Adjunta al Parnaso*, pp. 201-202).

Las penurias de los poetas se ven reflejadas en el remendador de comedias del *Persiles*, a “quien la necesidad había hecho trocar los Parnasos con los mesones y las Castalias y las Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas” (III, 2, p. 442). Precisamente aquí en el mesón de Badajoz, no en el Parnaso, beberá nuestro poeta la inspiración, como profundizaremos al tratar el ingenio de los escritores cervantinos.

Dos temas teatrales más se abren para la reflexión sobre el teatro áureo a partir del encuentro del poeta con los peregrinos: la trama y las actrices. Cuando el nuevo poeta ve el lienzo que contiene dibujada la historia septentrional, según nos cuenta el omnisciente narrador, vive el momento de inspiración en el que desea escribir esos sucesos en forma de comedia, pero le preocupa cómo resolver, primero, la cuestión générica que la dirija:

Allí se vio él en el mayor [trabajo] que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia, pero no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia; porque, si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aún todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase (III, 2, p. 443).

El poeta tiene razón, aún no sabemos cómo acabarán sus vidas; el poeta está frente a una historia en curso, como los lectores, y la ma-

teria, en la genialidad cervantina, es la propia novela.¹⁵ Amén de este excepcional giro del teatro en la novela, se abre la reflexión sobre si los trabajos bizantinos del lienzo se pueden poner en escena. Aunque el teatro del Siglo de Oro, como afirma García Barrientos, “es una fábrica de dramatizar muy distintas y distantes materias, procedentes de la realidad, de la ficción o de ese híbrido que llamamos historia”,¹⁶ incluso de los géneros tradicionales, clásicos y de la narrativa, la trama bizantina es la más compleja. El género bizantino, aunque comparte, como la épica, algunos rasgos con la tragedia, como el comienzo *in medias res* y la anagnórisis, plantea problemas para las adaptaciones en una obra destinada a la representación, como, entre otros, el motivo fundamental del viaje y las numerosas intrigas secundarias que complican la acción principal; así como, a diferencia de la tragedia, el gran número de episodios. A pesar de ello, Pérez de Montalván y Calderón, años más tarde, utilizando como fuente directamente *Las etiópicas* de Heliodoro, escriben sus propias obras de tema bizantino, respectivamente: *Teágenes y Clariquea*, impresa en 1638, y *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Clariquea*, impresa en 1644.

A nuestro moderno poeta, que “se arroja a romper por mil imposibles y de flacos cimientos levanta grandes quimeras”, además del “nombre” (género) que le pondrá según el final, le preocupa un ingrediente fundamental en el teatro áureo:

Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podía encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuego y nieves; y, con todo esto, no se desesperó de hacer la comedia y de encajar el

¹⁵ Como observa Adde, “El poeta aspira a escribir una comedia que hemos de calificar de ‘bizantina’ inspirándose en las aventuras de nuestros protagonistas, una comedia en la que Auristela, como era de esperar, representaría su propio papel. El juego especular sobre lo espectacular es evidente”, art. cit., p. 127.

¹⁶ José-Luis García Barrientos, “De novela a comedia: *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla”, *Revista de Literatura*, LXIX: 137 (enero-junio 2007), p. 75.

tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico (*Persiles*, III, 2, p. 443).

En este sentido el poeta se encuentra ante el conflicto de lo que dicta la nueva poética del teatro áureo y la originalidad de una fábula inspiradora; se observa al poeta constreñido ante una fórmula impuesta por el gusto del público.

El reto de escribir la trama de los trabajos pintados en el lienzo lo asume, 16 años después, Francisco Rojas Zorrilla, quien el 23 de febrero de 1633 representa en el Pardo ante la Corte su adaptación de la obra cervantina, a la que titula: *Persiles y Segismunda*, a cargo de la compañía de Luis López de Sustaete.¹⁷ La obra de Rojas Zorrilla, de 2909 versos, sí ‘encaja’ al lacayo gracioso por las islas: Tarimón; personaje indispensable para el desarrollo de la trama y del sorprendente final en el que Rojas decide que mueran los protagonistas, determinando el género. De hecho, el gracioso desempeña un papel activo y es el causante del desenlace trágico; así este personaje afirma al cerrar la comedia:

Periandro y Auristela,
Persiles y Sigismunda,
que desde aquellas almenas,

¹⁷ Véase Rafael González Cañal, “Temas cervantinos en el teatro de Rojas Zorrilla”, *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), pp. 194-195. Esta obra se publica por primera vez en *Parte 29 de diferentes autores* (Valencia, S. Esparsa-J. Sonzoni, 1936). El mismo año se imprimió en Zaragoza en la *Parte 30* de esta misma colección. En 1640 se publica en la *Primera parte* de las comedias de Rojas Zorrilla, Imprenta de María de Quiñones, Madrid, y en la segunda edición de esta *Primera parte*, Madrid, 1680; existe también una edición suelta sin pie de imprenta y un manuscrito (BNM, ms. 17062), fechado 20 de noviembre de 1674 en una censura firmada por Francisco de Avellaneda. Se tiene noticias de una traducción al italiano a cargo de Marco Napolione, titulada *Persile e Segismunda*, hoy en paradero desconocido, *ibidem*, p. 194.

de enfermedad de albañiles,
acabaron en tragedia.¹⁸

Cervantes, tiene otro objetivo, y este es que el mundo del teatro esté en función de la narrativa; el poeta remendador de comedias, con esta historia que encuentra en la venta del camino, bebe en este arroyo y encuentra su musa.

A lo largo también de este episodio, que continúa en capítulos posteriores, Cervantes introduce la reflexión sobre otro tema: las actrices del teatro áureo. En este giro narrativo de la historia haciéndose, Auristela no sólo aporta la materia, sino que, en la imaginación del poeta, ella misma será la actriz que represente su propio papel. Cuando el poeta la mira por primera vez, el Narrador nos cuenta lo que imagina:

fue el que más se admiró de la belleza de Auristela y, al momento, la marcó en su imaginación y la tuvo por más que buena para ser comedianta, sin reparar si sabía o no la lengua castellana. Contentóle el talle, dióle gusto el brío y, en un instante, la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistióla de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad de que no la vistiese, y en todas se le representó grave, alegre, discreta, aguda y sobremanera honesta: estremos que se acomodan mal en una farsanta hermosa (III, 2, pp. 442-443).

Para el poeta, la peregrina no sólo es una mujer, sino que puede ser muchas, y pretende hacerla comedianta; con ello expresa la imitación del arte en su amplio sentido; pues, Cervantes lleva a su creación a ser, a su vez, en la imaginación del poeta, sujeto de la *mimesis*.¹⁹

¹⁸ Francisco de Rojas Zorrilla, *Persiles y Sigismunda*, en *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, María de Quiñones, Madrid, 1640, vv. 2879-2883.

¹⁹ También el licenciado Vidriera ha escuchado que en la naturaleza del oficio del actor está la capacidad de ser lo que se quiera ser: “el que servía a una comedianta, en sola una servía a muchas damas juntas, como era a una reina, a una ninfa, a una diosa, a

El poeta pasa de la imaginación a la acción cuando decide proponer a Auristela que se vuelva recitanta; profesión que, además de permitirle ser muchas mujeres por representarlas, acarrea muchos beneficios:

Y, en tanto que en esto iba y venía, tuvo lugar de hablar a Auristela y de proponerle su deseo y de aconsejarla cuán bien la estaría si se hiciese recitanta. Díjole que, a dos salidas al teatro, le lloverían minas de oro auestas, porque los príncipes de aquella edad eran como hechos de alquimia, que, llegada al oro, es oro y, llegada al cobre, es cobre; pero que, por la mayor parte, rendían su voluntad a las ninfas de los teatros, a las diosas enteras y a las semideas, a las reinas de estudio y a las fregonas de apariencia. Díjole que, si alguna fiesta real acertase a hacerse en su tiempo, que se diese por cubierta de faldellines de oro, porque todas o las más libreas de los caballeros habían de venir a su casa, rendidas, a besarle los pies; representóle el gusto de los viajes y el llevarse tras sí dos o tres disfrazados caballeros, que la servirían tan de criados como de amantes, y, sobre todo, encarecía y puso sobre las nubes la excelencia y la honra que le darían en encargarle las primeras figuras. En fin, le dijo que, si en alguna cosa se verificaba la verdad de un antiguo refrán castellano, era en las hermosas farsantas, donde la honra y provecho caían en un saco (III, 2, pp. 443-445).

El poeta le presenta a Auristela una visión idealizada; las apreciaciones de la época sobre las primeras actrices se polarizaban entre el denuesto en relación al escándalo y al lujo que las caracterizaba fuera y dentro de la escena y los elogios por su talento en el oficio. Así, muchas eran aduladas por su interpretación puntual en determinadas piezas teatrales, otras en general por su manera de representar o por algunas habilidades histriónicas, e incluso eran llamadas para los autos

una fregona, a una pastora, y muchas veces caía la suerte en que sirviese en ella a un paje y a un lacayo, que todas estas y más figuras suele hacer una farsanta” (*Novelas*, I, p. 447).

sacramentales y las representaciones ante la Corte;²⁰ pero, en cuanto a su modo de vida, se les acusaba de ser promiscuas, lujuriosas y sensibles a las joyas y los presentes que recibían de los poderosos que de ellas se encaprichaban y ante los que ellas solían ceder convirtiéndose en sus amantes o sus favoritas.²¹

A pesar del entusiasmo del poeta, la respuesta de Auristela no puede ser más cervantina:

Auristela le respondió que no había entendido palabra de cuantas le había dicho, porque bien se veía que ignoraba la lengua castellana y que, puesto que la supiera, sus pensamientos eran otros, que tenían puesta la mira en otros ejercicios, sino tan agradables, a lo menos más convenientes. Desesperóse el poeta con la resoluta respuesta de Auristela; miróse a los pies de su ignorancia y deshizo la rueda de su vanidad y locura (III, 2, p. 445).

Si Auristela no entendió ninguna palabra sobre las ventajas de convertirse en recitanta, el Narrador asume que esta respuesta hubiera dado si las entendiese, pues, Auristela, como Cervantes, se ocupan de otras cosas.²²

Tras asistir a la muestra en casa del Corregidor cierra, por ahora, el encuentro de los peregrinos con el teatro itinerante español, hasta que en su reencuentro con el príncipe Arnaldo al final de la novela,

²⁰ Véase Mimma de Salvo, “Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro”, *Atti delle Giornate di Studi sul teatro di Lope de Vega: testo, codice, contesto, ricezione (in Memoria di Stefano Arata)*, 2004. Midesa, 2008. <http://www.midesa.it/cgi-bin/show?art=De%20Salvo%20Primeras%20damas.htm>.

²¹ Véase Lola González, “Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 2 (2008), p. 153. Entre los casos más señalados se encuentra La Calderona, amante de Felipe IV y Micaela Luján, amante de Lope y madre de Marcela y Lope Felix. A algunas, por su fama y seguidores, se les otorgaban compensaciones económicas, privilegios y favores, *idem*.

²² Sobre la supuesta incompreensión lingüística, véase *infra*, p. 370.

en que se van cerrando, a través de su discurso, las historias que habían quedado abiertas, éste les cuenta:

cómo dejaba en el camino a un mancebo, peregrino poeta, que no quiso adelantarse con él por venirse despacio, componiendo una comedia de los sucesos de Periandro y Auristela, que los sabía de memoria por un lienzo que había visto en Portugal, donde se habían pintado, y que traía intención firmísima de casarse con Auristela, si ella quisiese (IV, 8, pp. 680-681).

El lienzo se había pintado en Portugal y el poeta lo había visto en Badajoz, pero lo que interesa es la razón por la que el poeta (contagiado por la novela ahora es un peregrino) viene determinado a casarse con Auristela: esta era una condición para que las mujeres pudieran ser actrices.

Cervantes nos lleva al camino que las mujeres recorrieron en España para llegar a la escena, camino que le tocó presenciar y del que, gracias a sus obras, tenemos testimonio. En la conformación de las compañías, la presencia de las mujeres fue variando.²³ En 1585, cuando escribe su tragedia *La destrucción de Numancia*, acota en el manuscrito que se conserva en la Hispanic Society of America, de Nueva York: “Pueden estas figuras hazellas hombres, pues llevan máscaras” (las figuras alegóricas de la Guerra, la Enfermedad y el Hambre), acotación tras el verso v. 1975, cuarta jornada.²⁴ En

²³ Hay constancia de la presencia de una actriz en las primeras agrupaciones, de tres a finales del siglo, de cuatro a partir de 1605 y, desde 1630, no son raras las que llevan cinco o seis mujeres, María del Valle Ojeda Calvo, “Antes del *Arte Nuevo*: el teatro de Cervantes”, en Juan Octavio Torija (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo y poeta*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2014, p. 67.

²⁴ Miguel de Cervantes, *La destrucción de Numancia*, [1585], ed. Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994, p. 183.

1615, pone una nota al final en su comedia *El rufián dichoso*: “Hase de advertir que todas las figuras de mujer desta comedia las pueden hacer solas dos mujeres” (*Comedias*, II, p. 319). Estas aclaraciones cervantinas dan cuenta de los reglamentos que fueron prohibiendo o aceptando la presencia de las mujeres en las representaciones teatrales.

La Junta de Reformación ordena el 6 de junio de 1586 que las compañías “no traigan en ellas, para representar ningún personaje, mujer alguna, so pena de cinco años de destierro del reino y de cada 100 000 maravedis para la Cámara de su Majestad”.²⁵ Las actrices españolas envían al Consejo, casi un año después, el 20 de marzo de 1587, un memorial en el que solicitan el levantamiento de la prohibición argumentando que “la separación de sus maridos propiciaba relaciones extramatrimoniales y el disfraz femenino les hacía transitar peligrosamente por el terreno del pecado nefando”.²⁶ Pero, lo que propició el levantamiento de la prohibición fue la petición que solicitó la compañía italiana de *Los Confidentes* ante el Consejo de Castilla en noviembre de ese mismo año, alegando que “las comedias que traen para representar no se podrán hacer sin que las mujeres que en su compañía traen las representen, y porque demás de que en tener esta licencia no se recibe daño de nadie antes mucho aumento de limosnas para los pobres”.²⁷

El Consejo decretó la licencia el 18 de noviembre, tras haber solicitado el día anterior que se comprobase que eran casadas y que iban acompañadas de sus maridos, así como se especificaba que no debían representar vestidas de varón. Se prohíbe también que los muchachos se vistan de mujer.

Estas son las dos condiciones que se pondrán en España para dar licencia a las mujeres para subir a las tablas: una, que estuviesen

²⁵ Véase Lola González, art. cit., p. 138.

²⁶ Véase Teresa Ferrer Valls, “La incorporación de la mujer a la empresa tetral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”. <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/la-rioja.pdf>, p. 5.

²⁷ *Ibidem*, p. 3.

casadas y que sus cónyuges las acompañaran, y otra, que siempre representaran en hábito de mujer. Sabemos que ninguna de las dos cosas se cumplieron cabalmente;²⁸ incluso el poeta peregrino, que quiere cumplir con el primer requisito ofreciéndole a Auristela casarse con ella para que pueda ser comedianta, lo primero que imagina es verla vestida como varón; pues el disfraz varonil fue sin duda uno de los atractivos más importantes de las representaciones teatrales porque ofrecía una fuerte dosis de erotismo.²⁹

La respuesta de Auristela es sorprendente: agradece el buen propósito del poeta y ofrece darle “para un vestido, si acaso llegase roto, que un deseo de un buen poeta toda buena paga merece” (IV, 8, p. 681).

Como hemos visto, Cervantes le da lugar al mundo del teatro también en su última novela, en un breve episodio del largo itinerario de los peregrinos septentrionales que se dirigen a Roma, en una ciudad española en el camino; y, con su gran capacidad narrativa, en esta brevedad condensa no sólo las penurias y esperanzas de las compañías itinerantes, sino que toca los aspectos concernientes al universo de la representación: los poetas, las tramas, las censuras y el papel que en ello jugaron las mujeres; sin hablar de una actriz en particular que viniera con la compañía, sino en la ilusión que su Sigismunda pudiera serlo al representar su propia historia. Cervantes,

²⁸ Sin embargo, las voces se siguen levantando y otras prohibiciones se decretarían para sancionar a la mujer ‘vestida de hombre’; en 1596 el Consejo de Castilla les vuelve a prohibir subir a las tablas, prohibición que se levanta hasta 1600 en que se reabren los teatros tras su cierre por el luto ocasionado por la muerte de Felipe II (1598), el Consejo volverá a insistir en que las mujeres podían representar “andando en las compañías de comedias con sus maridos o padres, como antes de ahora está ordenado, y no de otra manera”, Lola González, art. cit., pp. 138-139.

²⁹ *Ibidem*, p. 153. Por ejemplo, Francisca Baltasara consiguió sus grandes triunfos en la compañía de Juan de Heredia, en la que representó primeras damas “y otros papeles vestida de hombre, montando a caballo, haciendo de valiente en retos y desafíos, con los que tuvo mucho éxito, tanto que, gracias a ella, se pagaban las deudas del autor, como se afirma en la comedia *La Baltasara*, compuesta en su honor”, *ibidem*, p. 149.

con el pie en el estribo, se despide también del mundo del teatro desde la narrativa por la que apuesta y de la que, sin duda, ningún escritor lo superó; su hermosa creación, como su último personaje, decide ocuparse en ejercicios, sino tan agradables, a lo menos más convenientes, decide ser narrativa y no dramática. El encuentro con la compañía teatral andante le permite complejizar el mundo teatral al integrarlo a la narrativa y en función de la narrativa.

UN PERSONAJE A TRAVÉS DE LOS GÉNEROS.
LOS RÚSTICOS CERVANTINOS

Era Erastro un rústico ganadero, pero no le valió tanto su rústica y selvática suerte que defendiese que de su robusto pecho el blando amor no tomase entera posesión.

La Galatea, I, pp. 171-172.

Si el género teatral atraviesa la obra cervantina como tema constante, también lo hace un tipo o personaje: ‘el rústico’; pues, como afirma el Narrador del *Persiles*, la historia admite bajezas, la pintura hierbas y retamas en sus cuadros, y la poesía algunas veces se realiza cantando cosas humildes (III, 14, p. 571).³⁰

Las personas del campo y su mundo: labradores, pastores, cabreros, porqueros, muleros, que vivían en villas o aldeas, poblaron vigorosamente la literatura renacentista y barroca a través de varios cauces expresivos y fueron evolucionando según el género que los albergaba, convirtiéndose en personajes a quienes se les denominó

³⁰ Presento la ampliación de mi artículo: “Bartolomé Manchego: venturas y desdichas del último personaje rústico cervantino”, *Anuario de estudios cervantinos XI. El pensamiento literario del último Cervantes: del Parnaso al Persiles*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2015, pp. 329-342.

rústicos, pues “como tienen poco trato con la gente de la ciudad, son de su condición muy rústicos y desapacibles”,³¹ tosquedad que tiempo después se convertirá en su sinónimo. El adjetivo ‘rústico’ adquirió varios matices: por pertenecer al campo, en oposición a la complejidad cortesana, calificaba como sencillo y simple a una persona, un ambiente, un vestuario, un discurso, etcétera;³² y como sustantivo designaba al propio hombre del campo.

Este hombre llega a escena literaria en las representaciones breves de los entremeses, en los que se buscaba la comicidad a partir de tres elementos que el rústico podía aportar: su ingenuidad, sus vicios y su lenguaje. Gradualmente, el pensamiento renacentista, acentuó el valor de la vida sencilla y, por lo tanto, sus pobladores se cargaron de virtudes; así Fray Antonio de Guevara, en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), afirma que “es privilegio de aldea que allí sean los hombres más virtuosos y menos viciosos, lo cual no es así por cierto en la corte y en las grandes repúblicas, a do hay mil que os estorben el bien y cien mil que os inciten al mal. [...] No sólo es buena el aldea por el bien que tiene, mas aún por los males de que carece”;³³ considerando que mejor vida tiene en su casa el rústico que no tiene en la Corte ningún príncipe del mundo.³⁴ Este tópico resonará, especialmente, en la comedia nueva, a la que le interesa el mundo rural, no sólo en la reivindicación de la honra de los labradores ricos, sino también en apoyo de la jerarquización aristocrática, la cual es fundamentalmente una sociedad agraria;³⁵ de este modo, conviven

³¹ Covarrubias, *op. cit.*, s.v. *villa*.

³² El *Diccionario de Autoridades* cita, para la acepción: “cosa sencilla y simple”, el canto 1 de *San Isidro Labrador* de Lope de Vega: “Assí nuestro Isidro ha sido, / que imita el primero en quanto / fue humilde, perfecto y Santo: / mas con rústico vestido, / no puede imitarle tanto” (s.v. *rústico*).

³³ Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* [1539], Valladolid, edición digital preparada por Emilio Blanco, s/f, www.filosofia.org/cla/gue/gueca.htm, VII.

³⁴ *Ibidem*, XVII.

³⁵ Véase Spadaccini, en Cervantes, *Entremeses*, p. 59.

en el tratamiento del rústico la función de la idealización con la de la comicidad.

En la narrativa continúa este tratamiento contrastado. En su paso por los diferentes géneros lo encontramos albergado de distintas maneras: en la novela pastoril representa el prototipo idealizado del personaje cercano a la naturaleza, el pastor (idílico no real) ocupa un lugar privilegiado en este género esterilizado de la realidad que lleva su nombre, vive en un ambiente alejado de la ciudad, la Corte y sus exigencias, en donde el amor puede retornar al estado natural e idílico de la Edad dorada, en el espacio mítico del *locus amoenus*, y que, a través de la convención del ocio pastoril, se dedica exclusivamente al amor. En contraste, en las novelas de caballerías su tratamiento es muy distinto. Sales Dasí asegura que, a partir de Feliciano de Silva, la inclusión de personajes de extracción social inferior funciona con fines cómicos, pues provoca una ruptura de expectativas y se presenta como contraste: “así como la belleza de los protagonistas se da como un rasgo consabido, las deficiencias de los demás apuntalan la estratificación social de la época; un tratamiento idílico para unos, y cruel y morboso para otros”.³⁶ Su inclusión en las tramas propició el regocijo de los estamentos superiores (personajes caballerescos y receptores) al ser ridiculizado. De este modo, cada género impone al rústico un tratamiento particular según sus necesidades expresivas.

Desde que Cervantes pone su pluma en el universo pastoril con *La Galatea* hasta el *Persiles*, los personajes rústicos presentan la variación que tanto gusta a su autor: desde el personaje más fugaz y episódico hasta el de la talla de Sancho Panza. Para reflexionar sobre la configuración de los rústicos cervantinos nos preguntamos, al mejor estilo del *Persiles*, ¿quiénes son, de dónde vienen y hacia dónde van?

³⁶ Sales Dasí, “El humor en la narrativa”, p. 128. De este modo, “no suponen ninguna alteración del *status* establecido y satisfacen la lectura placentera de un destinatario mayormente nobiliario, Silva repetirá tales efectos en muchas ocasiones”, *idem*.

El primer rústico cervantino se encuentra en el ámbito pastoril; en este mundo de pastores idealizados y pseudopastores, Cervantes toma la iniciativa de introducir y darle existencia a un “pastor rústico”, en quien perfila el acento que colocará en la caracterización de los hombres del campo del resto de su producción; el narrador de *La Galatea* lo presenta así:

Era Erastro un rústico ganadero, pero no le valió tanto su rústica y selvática suerte que defendiese que de su robusto pecho el blando amor no tomase entera posesión, haciéndole querer más que a su vida a la hermosa Galatea, a la cual sus querellas, cuando ocasión se le ofrecía, declaraba. Y, aunque rústico, era, como verdadero enamorado, en las cosas del amor tan discreto que cuando en ellas hablaba, parecía que el mismo amor se las mostraba y por su lengua las profería (*Galatea*, I, pp. 171-172).

De modo que, a pesar de ser un auténtico personaje de libro de pastores, se distingue de los demás por su condición física: robusto; por su suerte: rústica y selvática; y por su discurso, también calificado como rústico (I, pp. 173-174). Especialmente es su lenguaje rústico el que le valdrá para asumir la paternidad del linaje de los “rústicos cervantinos”, porque la fascinación que logra en sus escuchas marca la pauta que seguirá en toda su descendencia.

El rústico ganadero Erastro es una compañía deseada debido a su conversación entretenida y gustosa: “Estaba Elicio en compañía de su amigo Erastro, de quien pocas veces se apartaba por el entretenimiento y gusto que de su buena conversación recibía” (I, p. 259); que es divertida por ingenua: “No pudo dejar de reírse Elicio de las razones de Erastro” (I, p. 175); y agradable por sus “verdaderas razones y no fingidas palabras” (I, p. 175), así como por la sinceridad de sus pensamientos. De este modo tenemos perfilada el habla rústica como: entretenida, gustosa, ingenua y sincera. También causan gracia sus momentos de enojo en que irrumpe su naturaleza tosca: “Grande fue

el gusto que todos recibieron de la graciosa pendencia de los pastores; y más de la cólera y enojo que Erastro mostraba” (I, p. 235). Erastro posee autoconocimiento pues es consciente de su origen y condición: “—¿Piensas, Lenio, por ventura, que siempre estás hablando con el simple Erastro, que no sabe contradecir tus opiniones ni responder a tus argumentos?” (IV, p. 414), y se atreve, incluso, a presentarse de igual a igual con las autoridades al amenazar al dios Amor. Tenemos esbozado a Sancho Panza; sin duda alguna, el rústico cervantino más logrado y el más estudiado por la crítica, por lo que sólo me detendré en él brevemente.

En el mundo caballeresco en el que pretende vivir don Quijote se requiere que el caballero cuente con un escudero, y don Quijote elige para ese papel a un hombre que contrasta con sus pretensiones: “un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera [...] tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero”, (*Quijote*, I, 7, p. 91); así presentado, el rústico, único componente de los instrumentos caballerescos no rebautizado por don Quijote, irá creciendo de tal manera que el autor del prólogo de la Primera parte afirma que le debemos agradecer el conocimiento del “famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas” (*Quijote*, I, Prólogo, pp. 18-19).³⁷

Si Erastro era un rústico ganadero en el mundo pastoril, Sancho, de labrador, será convertido en rústico escudero. En su caracterización y desarrollo se suma a su historia (sus antecedentes como labrador, su bagaje cultural conformado por lo que ha aprendido de la prédica

³⁷ “La ‘quijotización’ lo transformó de un rústico campesino al umbral de un gran hombre: un hombre que, a través de la locura ajena, descubre su propia realidad y sabe aceptar los errores que ha cometido en el pasado”, William A. Moyer, “Los principios de la ‘quijotización’ de Sancho Panza y sus pasos hacia el nuevo conocimiento”, www.dickinson.edu/academics/programs/spanish-and-portuguese/content/Los-princ, p. 3.

del cura y la tradición familiar) su experiencia de escudero andante y la conversación con su amo, la cual define el mismo Sancho en términos rústicos: “ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico” (*Quijote*, II, 12, p. 720). A través de esta experiencia, como afirman Enciso y Pérez: “su horizonte vital, hasta entonces transparente y lineal, empezó a nublarse y a complicarse; su rusticidad cotidiana comenzó a fluctuar ‘entre la realidad y el deseo’”;³⁸ para terminar aceptando que “Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos. [...] Mejor me está a mí una hoz en la mano que un cetro de gobernador” (*Quijote*, II, 53, p. 1065).

Sancho ha nacido y Sancho ha de morir, según afirma en un momento de decepción, pero él ha crecido para convertirse en “el personaje rústico” de toda la literatura, a la que su personalidad, sus acciones y su lenguaje rústicos aportaron tanto. Si Erastro despertaba gusto mediante su discurso, qué decir del de Sancho que aunque, como observa Finello, entronca con la atractiva tradición de mostrar “la espontánea y graciosa retórica de la llaneza villana”,³⁹ es capaz de interpretar la vida.

Tras la enorme figura de Sancho, en el resto de su producción, Cervantes se complace en introducir, aunque en forma esporádica,

³⁸ Julia Enciso y Miguel José Pérez, “Sancho Panza, ‘entre la realidad y el deseo’ (Una reflexión personal)”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17 (2005), p. 70.

³⁹ Dominick Finello, “Sobre la genealogía rústica de Sancho Panza”, *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthrophos, Madrid, 1990, p. 496. “El lenguaje rústico está enraizado en la ingenuidad y simplicidad, [...] el lenguaje de Sancho está entonado por esta misma credulidad, fe, sinceridad y naturalidad, cualidades provenientes del aspecto sentencioso de su habla y pensamiento”, *ibidem*, p. 494. Sancho, continua Finello: “encabeza el grupo que incluye a labradores, campesinos, pastores y cabreros, todos perdidos en el anonimato de la sociedad rural de la España del Siglo de Oro. Este pasado pastoril de Sancho surge para complementarse con su nueva circunstancia y es un ingrediente fundamental para su autoconocimiento”, *ibidem*, p. 496.

otros personajes rústicos; por ejemplo, Barrabás, mozo de mulas de *La ilustre fregona*, quien atento a la música, después de escuchar cantar, no puede dejar de comentar:

—¡Allá irás, mentecato, trovador de Judas, que pulgas te coman los ojos! Y ¿quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosas de esferas y de cielos, llamándola lunes y martes, y de ruedas de fortuna? Dijérasla, enhoramala para ti y para quien le hubiere parecido bien tu trova, que es tiesa como un espárrago, entonada como un plumaje, blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; que como esto le dijeras, ella lo entendiera y se holgara; pero llamarla embajador, y red, y moble, y alteza, y bajeza, más es para decirlo a un niño de la doctrina que a una fregona. Verdaderamente que hay poetas en el mundo que escriben trovas que no hay diablo que las entienda. Yo, lo menos, aunque soy Barrabás, éstas que ha cantado este músico de ninguna manera las entreno: ¡miren qué hará Costancia! (*Novelas*, II, p. 86).

De nuevo lo caracterizan la ingenuidad, al preferir la literalidad sobre la poesía, su espontaneidad sincera, y, por su puesto, el entretenimiento y gusto que provoca en los escuchas, pues la respuesta de los receptores no se hace esperar, con lo que el narrador de la *Novela ejemplar* cierra la participación del rústico: “Todos los que escucharon a Barrabás recibieron gran gusto, y tuvieron su censura y parecer por muy acertado” (*Novelas*, II, p. 86).

En los rústicos cervantinos de los géneros narrativos existe siempre un gran contraste entre el habla (rústica, sencilla, al parecer entreverada y con resultados cómicos) y los contenidos del discurso, y la tarea de los narradores consiste en acentuar este contraste. Veamos el caso del cabrero hacia el final de la Primera parte del *Quijote*. Mientras llevan ‘encantado’ a don Quijote de regreso a su aldea, durante una pausa en el camino para reposar y comer, los personajes oyen

un estruendo y ven salir una cabra; el Narrador presenta al rústico que aparece tras la cabra dando “voces y diciéndole palabras a su uso” (*Quijote*, I, 50, p. 574); luego, el Narrador continúa con juicios de valor comentando, antes de ceder la voz al cabrero, cómo habla con el animal como si fuera capaz de entendimiento; pasa entonces al estilo directo para que oigamos un discurso ingenuo, tierno y entendido, con sonoras repeticiones propias de la oralidad,⁴⁰ que no hace esperar la reacción de los espectadores: “Contento dieron las palabras del cabrero a los que las oyeron, especialmente al canónigo” (*Quijote*, I, 50, p. 574). El momento de agitación en que lo había presentado el narrador pasa, y tras ser convidado a comer, el cabrero mostrándose agradecido, se justifica a sí mismo, dando lugar a que dialogue con el cura acerca de la reflexión humanista sobre la sabiduría natural:

—No querría que por haber yo hablado con esta alimaña tan en seso me tuviesen vuestras mercedes por hombre simple, que en verdad que no carecen de misterio las palabras que le dije. Rústico soy, pero no tanto, que no entienda cómo se ha de tratar con los hombres y con las bestias.

—Eso creo yo muy bien —dijo el cura—, que ya yo sé de experiencia que los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos.

—A lo menos, señor —replicó el cabrero—, acogen hombres escarmentados; y para que creáis esta verdad y la toquéis con la mano, aunque parezca que sin ser rogado me convidado, si no os enfadáis dello y queréis, señores, un breve espacio prestarme oído atento, os contaré

⁴⁰ “—¡Ah, cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis vos estos días de pie cojo! ¿Qué lobos os espantan, hija? ¿No me diréis qué es esto, hermosa? Mas ¡qué puede ser sino que sois hembra y no podéis estar sosegada, que mal haya vuestra condición y la de todas aquellas a quien imitáis! Volved, volved, amiga, que, si no tan contenta, a lo menos estaréis más segura en vuestro aprisco o con vuestras compañeras: que si vos que las habéis de guiar y encaminar andáis tan sin guía y tan descaminada, ¿en qué podrán parar ellas?” (*Quijote*, I, 50, p. 574).

una verdad que acredite lo que ese señor —señalando al cura— ha dicho, y la mía (*Quijote*, I, 50, p. 575).

Para don Quijote, este caso tiene visos de aventura, por lo que responde que lo oirá de muy buena gana; Sancho prefiere retirarse a comer su empanada en el arroyo. El cabrero cuenta su cuento, el cual, a juicio del canónigo “que con estraña curiosidad notó la manera con que le había contado, tan lejos de parecer rústico cabrero cuan cerca de mostrarse discreto cortesano, y, así, dijo que había dicho muy bien el cura en decir que los montes criaban letrados” (I, 52, p. 582). El cabrero tiene ahora nombre: Eugenio; y no sólo es valorado el cuento por su contenido, sino, especialmente, por el modo de contarlo, comentario añadido por el omnisciente narrador que ha hilado toda la ‘rústica secuencia’.

No me detengo en las *Comedias*, donde Cervantes desarrolla, especialmente, al rústico de la tradición oral: Pedro de Urdemalas, sino, brevemente, en los entremeses, género de origen de la incursión de los personajes rústicos en la literatura. En los *Entremeses* cervantinos estos personajes siguen el patrón exigido por el género (como habíamos comentado: burla a la ingenuidad, comportamiento poco virtuoso y lenguaje); pero destaca su orgullo de ser iletrados (comportamiento que ya había caracterizado a Sancho), que simboliza, para Zimic, el deseo explícito de una sociedad que desea no saber y, de este modo, evita ambigüedades en cuanto a su linaje;⁴¹ así como el estar influidos por prejuicios, y, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, su pretensión de gobernar, reminiscencia erasmiana del apartado “De cómo los que se dan a pretender cargos y gobiernos son locos” de su *Elogio de la locura*. Así, dice Humillos: “Leer no sé, mas sé otras cosas tales, / que llevan a leer ventajas muchas [...] Y con ser yo cristiano

⁴¹ Véase Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1993, p. 328; para historia y contexto en los *Entremeses* véase Alfredo Alvar Ezquerro, “Los entremeses de Cervantes, leídos por un historiador”, *Torre de los Lujanes*, 29 (1995), pp. 137-157.

viejo, / me atrevo a ser un senador romano” (*Entremeses*, p. 155).⁴² La razón de ser de los rústicos, como afirma Pérez de León, se basa en la exposición de unas habilidades o facultades que pretenden servir para establecer distancias con cualquier sospecha de ser de origen converso; su confirmación como candidatos válidos para el gobierno se apoya en ridículas habilidades como la buena puntería en la caza, la capacidad de memorizar textos cristianos o la de catar vinos; “el proceso de la elección refleja la escala de valores de unos villanos que imitan a los cristianos ‘buenos’ y se intentan arrimar a ellos a través de la confesión de unas ‘virtudes’ que los desvinculan de una sabiduría natural asociada a la aldea”.⁴³ Estos son los rústicos menos queridos por Cervantes, por pretender reflejar lo que no son.

Cada rústico cervantino, entonces, está perfilado en su propio género y reelaborado en la pluma cervantina; faltaba la *Historia setentrional*, su competencia con Heliodoro. A pesar de que estos personajes están ausentes en la novela grecobizantina, el último personaje rústico cervantino está en ella y es Bartolomé, criado de casa y guiador del bagaje en el último tramo de la peregrinación a Roma, pues todos los rústicos cervantinos son españoles y así tenemos que esperar que el peregrinaje pase por España.

La primera mención del personaje se encuentra en el capítulo noveno del tercer libro, cuando los peregrinos parten de la casa de la familia de Antonio el bárbaro para seguir su camino: “Llevaron consigo a uno de los criados de casa, para que los sirviese en el camino, y, puestos en él, dejaron soledades en su casa y padres y en compañía entre alegre y triste siguieron su viaje” (*Persiles*, III, 9, p. 526). Este anónimo criado de casa los acompaña y sirve silenciosamente durante

⁴² Sancho había afirmado: “—Letras —respondió Sancho—, pocas tengo, porque aun no sé el abecé, pero básteme tener el *Christus* en la memoria para ser buen gobernador” (*Quijote*, II, 42, pp. 968-969).

⁴³ Vicente Pérez de León, “Rústico examen de ingenios en *La elección de los alcaldes de Daganzo*”, *Bulletin of the Comediantes*, 56: 2 (2004), pp. 448-449.

el encuentro con los falsos excautivos hasta que, en el camino de Valencia, ante la belleza de un amanecer, toma la voz por primera vez:

al salir de la aurora, que por los balcones del oriente se asomaba, bariendo el cielo de las estrellas y aderezando el camino por donde el sol había de hacer su acostumbrada carrera, Bartolomé (que así creo se llamaba el guiador del bagaje), viendo salir el sol tan alegre y regocijado, bordando las nubes de los cielos con diversas colores, de manera que no se podía ofrecer otra cosa más alegre y más hermosa a la vista, y con rústica discreción, dijo:

—Verdad debió de decir el predicador que predicaba los días pasados en nuestro pueblo cuando dijo que los cielos y la tierra anunciaban y declaraban las grandezas del Señor. Pardiez, que, si yo no conociera a Dios por lo que me han enseñado mis padres y los sacerdotes y ancianos de mi lugar, le viniera a rastrear y conocer viendo la inmensa grandeza destes cielos (que me dicen que son muchos o, a lo menos, que llegan a once), y por la grandeza deste sol que nos alumbra, que, con no parecer mayor que una rodela, es muchas veces mayor que toda la tierra, y más, que, con ser tan grande, afirman que es tan ligero que camina en venticuatro horas más de trecientas mil leguas. La verdad que sea, yo no creo nada desto, pero dícenlo tantos hombres de bien que, aunque hago fuerza al entendimiento, lo creo. Pero de lo que más me admiro es que, debajo de nosotros, hay otras gentes, a quien llaman antípodas, sobre cuyas cabezas los que andamos acá arriba traemos puestos los pies, cosa que me parece imposible, que, para tan gran carga como la nuestra, fuera menester que tuvieran ellos las cabezas de bronce.

Rióse Periandro de la rústica astrología del mozo (*Persiles*, III, 11, pp. 540-542).

Bartolomé, como más adelante le llama Periandro, confirmando su nombre (pues a los narradores y traductores cervantinos les suele gustar la ambigüedad de nombre y patria) es por su etimología, el “hijo de Ptolomeo”, y así su primera intervención verbal, conmovido

por la belleza del cielo, expresa su “rústica astrología” con “rústica discreción”. Su cultura, igual a la de Sancho, es la cultura que se adquiere por el oído, los saberes provenientes de sus fuentes de instrucción: la prédica y la familia, que aunque tienen valor de verdaderos, la propia experiencia y reflexión le dan derecho a dudar de los conceptos que por ellas recibe.⁴⁴

Si bien Sancho es un nombre proverbial,⁴⁵ Barrabás es el de quien ganó la mayor indulgencia en la historia, los de los aldeanos de entremés recuerdan a la tierra y los principios del teatro español, Bartolomé, amén de ser hijo de Ptolomeo, es el nombre de un apóstol.⁴⁶ San Bartolomé es descrito, en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (1230-1298), como santo que se mantuvo ajeno al

⁴⁴ La concepción geocéntrica seguía vigente, así el murmurador Clodio jura ‘por los once cielos que dicen que hay’, véase Teodosio Fernández Rodríguez, “Perfiles del realismo novelesco cervantino”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato, 2013, p. 116. Su “rústica astrología” nos ofrece otro punto de contacto con Sancho, pues durante el vuelo en Clavileño, éste asegura a la Duquesa que vio a la tierra “que es muy grande además” desde el cielo, donde están las siete cabrillas (*Quijote*, II, 41, p. 965).

⁴⁵ Aunque los nombres de los personajes cervantinos representan por sí mismos toda una veta de estudio, se debe considerar, como observa Reyre, el mismo texto, la intertextualidad y la percepción peculiar de la época, a lo que también podemos añadir la intertextualidad dentro de la obra de un autor. Los nombres “se inscriben en la constelación figurada por el conjunto de las voces que definen a un personaje, y entretienen con ellas relaciones de simpatía (por sinonimia o eufonía) o de antipatía (por antífrasis e ironía) la percepción peculiar que se tenía en la época. Por eso el análisis onomástico debe partir del texto y conducir a su explicación”, Dominique Reyre, “Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*”, *Príncipe Viana*, 66: 236 (2005), p. 729.

⁴⁶ Excepto en el *Evangelio* de Juan, quien le nombra Natanael. Discípulo quien antes de seguir a Jesús planteó el juicio: “¿De Nazaret puede haber cosa buena?” (*Juan*, 1, 46), después de seguirlo aseguró: “Rabí, tú eres el Hijo de Dios, tú eres el rey de Israel” (*Juan*, 1, 49), uniendo en Cristo los dos planos: divino y humano; fue testigo de la resurrección (*Juan*, 21, 2) y de la ascensión de Jesús (*Hechos*, 1, 13).

amor de las cosas de este mundo, viviendo pendiente de los amores celestiales; predicó en India y fue el fundador del cristianismo en Armenia, convirtiendo al rey Polimiro, resucitando a sus hijos y librando a la infanta de la posesión del demonio; y termina martirizado por el hermano del rey. Se le representa por lo común en el momento del martirio, siendo desollado, sobre un potro o atado a un árbol; o sujetando con una cadena a una diablesa, con un gran cuchillo o con la piel en el brazo.⁴⁷

Veremos cómo esta leyenda coincide con la historia de nuestro rústico. En el desarrollo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Bartolomé, al parecer ajeno al amor de las cosas de este mundo, va cumpliendo con sus actividades de buen criado; a veces con pesar: “Se salieron de la casa con todo lo que tenían. Bartolomé, que quisiera más descansar que mudar de posada, pesóle de la mudanza, pero, en efeto, obedeció a sus señores” (III, 11, p. 547); a veces con solicitud: “El solícito Bartolomé desembarazó el bagaje y, tendiendo un tapete en el suelo, se sentaron todos a la redonda y de los manjares, de quien tenía cuidado de hacer Bartolomé su repuesto, satisficieron la hambre, que ya comenzaba a fatigarles” (III, 14, p. 573). Incluso, Bartolomé llora cuando cree que Periandro (uno de sus amos) ha muerto tras caer de la torre: “Sólo Bartolomé fue el que mostró con los ojos el grave dolor que en el alma sentía, llorando amargamente” (III, 14, pp. 574-575).

Bartolomé ha sido impulsado a un peregrinaje involuntario y comienza a vivir la realidad del camino cuando, escondido con los demás mientras el conflicto en el pueblo morisco, le roban las provisiones a su cuidado (III, 11, p. 551); pero en momentos menos calamitosos, como en el camino a Francia, vuelve a hablar y ser

⁴⁷ En la época cervantina existen otros Bartolomé en la esfera histórica y artística, que se dedican, por cierto, a los estratos bajos de la sociedad, como Bartolomé de las Casas, defensor de los indios, Bartolomé Esteban Murillo, el pintor de las cosas bajas y Bartolomé Torres Naharro creador de introitos. En cuanto a la producción cervantina, existe otro Bartolomé, el padre de Sansón Carrasco (*Quijote*, II, 2, p. 645).

escuchado en la historia, previo comentario del Narrador sobre la naturaleza de la narración, sobre el arte de contar:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes. Esta verdad nos la muestra bien Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino: el tal tal vez habla y es escuchado en nuestra historia. Éste, revolviendo en su imaginación el cuento del que vendió su libertad por sustentar a sus hijos, una vez dijo, hablando con Periandro:

—Grande debe de ser, señor, la fuerza que obliga a los padres a sustentar a sus hijos; si no, dígalo aquel hombre que no quiso jugarse por no perderse, sino empeñarse por sustentar a su pobre familia. La libertad, según yo he oído decir, no debe de ser vendida por ningún dinero, y éste la vendió por tan poco que lo llevaba la mujer en la mano. Acuérdomme también de haber oído decir a mis mayores que, llevando a ahorcar a un hombre anciano, y ayudándole los sacerdotes a bien morir, les dijo: “Vuestas mercedes se sosieguen y déjeme morir de espacio, que, aunque es terrible este paso en que me veo, muchas veces me he visto en otros más terribles”. Preguntáronle cuáles eran. Respondióles que el amanecer Dios y el rodealle seis hijos pequeños pidiéndole pan y no teniéndolo para dárselo. “La cual necesidad me puso la ganzúa en la mano y fieltros en los pies, con que facilité mis hurtos, no viciosos, sino necesitados”. Estas razones llegaron a los oídos del señor que le había sentenciado al suplicio, que fueron parte para volver la justicia en misericordia y la culpa en gracia (*Persiles*, III, 14, pp. 570-572).

El más humilde de los personajes del *Persiles* será quien dé la voz por la defensa de la libertad, una de tantas genialidades cervantinas de su última obra, al tiempo que pone en la mesa la reflexión la necesidad

del pobre, verdad que argumenta con un cuento tradicional.⁴⁸ En esta ocasión le responde Periandro sin que se nos diga que el discurso del rústico suscite gracia o gusto, y ambos siguen conversando por el camino.

Las historias intercaladas en el *Persiles*, suelen relacionarse unas con otras; así, en el camino, los peregrinos encuentran a un polaco que busca venganza, pues su mujer lo dejó para irse con otro; esta mujer aparece más adelante en la historia, de nombre Luisa, oriunda de Talavera. El polaco, cuenta su historia y, aconsejado por Periandro, parece abandonar la sed de venganza; la talavertana, a la que encuentran también en el camino, cuenta su historia y también es aconsejada por Periandro, parece querer mejorar su vida disipada y pretende seguir la compañía de los peregrinos. Bartolomé, que será el tercero en esta historia, ni cuenta la suya ni recibirá consejos.⁴⁹

Si el camino de un peregrino es arduo, las posadas tampoco están exentas de peligro, bien lo había comprobado Sancho; Bartolomé pide a sus señores que acudan a ver “la más estraña visión que habréis visto en vuestra vida” (III, 16, p. 586). Se encontrarán con la descripción del extraño y macabro ritual de Ruperta contado por uno de sus servidores; en esta misma posada, apenas había entrado Soldino al

⁴⁸ Entre los procedimientos que analiza Isabel Lozano-Renieblas de que se sirve Cervantes para debilitar la fábula se encuentra el “inyectar elementos extraños al género para exponerlo a situaciones nuevas, con la interpolación de géneros didácticos [...] que se orientan no hacia la fábula sino hacia la formación de la conciencia del personaje”, “La apuesta novelística de Cervantes en el *Persiles*”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato, 2013, pp. 75-76.

⁴⁹ “De modo que el episodio se compone de tres encuentros de signo dispar y de tres narraciones intradieéticas a cargo de tres personajes-narradores diferentes; a lo que hay que sumar que cada parte se desarrolla en un espacio geográfico distinto; España, Francia e Italia, respectivamente”, Juan Ramón Muñoz Sánchez, “Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*”, *Criticón*, 99 (2007), p. 132.

mesón donde nuestros peregrinos se encontraban, Bartolomé, ahora nombrado: criado de Antonio, anuncia que las cocinas se abrasan, por lo que deben salir de ahí y Periandro pide a Soldino los lleve a su estancia. Si san Bartolomé había expulsado los demonios de la hija del rey armenio, el criado del bagaje cervantino no será capaz de hacerlo con Luisa, quien será quien lo sujete; ésta, literalmente, lo toma de la cintura: “la moza arrepentida de Talavera se asió del cinto de Bartolomé y, él, del cabestro de su bagaje” (III, 18, p. 599). Pero, ellos no son invitados a los aposentos de Soldino y, entonces, escapan con todo y bagaje. El narrador plantea la duda de los motivos de la nueva pareja: resentimiento o pasión:

Viéndose, pues, Bartolomé y la de Talavera no ser de los escogidos ni llamados de Soldino, o ya de despecho, o ya llevados de su ligera condición, se concertaron los dos, viendo ser tan para en uno, de dejar, Bartolomé, a sus amos y, la moza, a sus arrepentimientos y, así, aliviaron el bagaje de dos hábitos de peregrinos y, la moza a caballo y el galán a pie, dieron cantonada, ella, a sus compasivas señoras y, él, a sus honrados dueños, llevando en la intención de ir también a Roma, como iban todos (*Persiles*, III, 18, p. 600).

La moza abandona así su frágil arrepentimiento y el galán su condición de criado fiel, ganando el sentir que habían encontrado a un semejante; sin embargo, están dispuestos a peregrinar a Roma, convirtiéndose en el contrapeso de los amores sublimados de los príncipes septentrionales. Los peregrinos al reiniciar el camino echan de menos

a la moza castellana y a Bartolomé el del bagaje; cuya falta no dio poca pesadumbre a los cuatro, porque les faltaba el dinero y la repostería. Mostró congojarse Antonio y quiso adelantarse a buscarle, porque bien se imaginó que la moza le llevaba, o él llevaba a la moza, o, por mejor decir, el uno se llevaba al otro; pero Soldino le dijo que no tuviese pena

ni se moviese a buscarlos, porque otro día volvería su criado, arrepentido del hurto, y entregaría cuanto había llevado (*Persiles*, III, 19, p. 605).⁵⁰

En efecto, la conciencia y la honradez de Bartolomé lo hacen regresar, vestido ya de peregrino, para devolver lo que no es suyo: el bagaje, y vuelve a partir con lo que sí es suyo: su amor, su simpleza y su libertad, a pesar de que “muchas razones para estorbarle su mal propósito” le dijeron Periandro, Auristela, Constanca y Antonio, que fueron “dar voces al viento y predicar en desierto” (III, 19, p. 608).

Limpióse Bartolomé sus lágrimas, dejó su bagaje, volvió las espaldas y partió en un vuelo, dejando a todos admirados de su amor y de su simpleza. Antonio, viéndole partir tan de carrera, puso una flecha en su arco, que jamás la disparó en vano, con intención de atravesarle de parte a parte y sacarle del pecho el amor y la locura, mas Félix Flora, que pocas veces se le apartaba del lado, le trabó del arco, diciéndole:

—Déjale, Antonio, que harta mala ventura lleva en ir a poder y a sujetarse al yugo de una mujer loca (*Persiles*, III, 19, p. 608).

Mala ventura que no deja de estar presente para Bartolomé, pues, la siguiente noticia que tenemos de él y de Luisa es en casa del escritor de la *Flor de aforismos peregrinos*, quien como ejemplo de los textos que recopila lee los siguientes:

—Esta mañana —respondió el español— llegaron aquí, y pasaron de largo, un peregrino y una peregrina españoles, a los cuales, por ser españoles, declaré mi deseo, y ella me dijo que pusiese de mi mano (porque no sabía escribir) esta razón:

⁵⁰ Soldino había vaticinado la huida: “os podrán mover, si queréis, a creerme; y, más, cuando halléis ser verdad que vuestro mozo Bartolomé, con el bagaje y con la moza castellana, se ha ido y os ha dejado a pie. No le sigáis, porque no le alcanzaréis; la moza es más del suelo que del cielo y quiere seguir su inclinación, a despecho y pesar de vuestros consejos” (*Persiles*, III, 18, p. 604).

Más quiero ser mala con esperanza de ser buena, que buena con propósito de ser mala.

Y díjome que firmase: La peregrina de Talavera. Tampoco sabía escribir el peregrino, y me dijo que escribiese:

No hay carga más pesada que la mujer liviana.

Y firmé por él: Bartolomé el Manchego (*Persiles*, IV, 1, p. 632).

Tenemos entonces la autodenominación de nuestro rústico: Bartolomé el Manchego. Él y Luisa habían tomado el hábito de peregrinos, ella sí se identifica como tal, pero él, no cambia su ser a pesar de su traje, no firma como peregrino, sino como hombre arraigado a una patria. No quiere ser Bartolomé a secas, sino que, como don Quijote siguiendo a Amadís, quiso añadir al suyo el nombre de su patria, por hacerla famosa.⁵¹ El último rústico es también el último manchego cervantino.

El refrán que comparte con el poeta recopilador corresponde a la situación del manchego; se verifica entonces su verdad en la propia experiencia. No sabremos más de ellos hasta Roma, cuando un hombre español entrega a Periandro una carta de Bartolomé, confundiéndolo con Antonio, cuyo sobreescrito decía: “Al ilustre señor Antonio de Villaseñor, por otro nombre llamado el bárbaro”. La carta que dicta comienza también con refranes: “Quien en mal anda, en mal para; de dos pies, aunque el uno esté sano, si el otro está cojo, tal vez cojea, que las malas compañías no pueden enseñar buenas costumbres [...]” (IV, 5, p. 652).⁵² En ella Bartolomé da cuenta de que están en la cárcel porque han asesinado al exmarido (el polaco) y al examante

⁵¹ “[...] así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse ‘don Quijote de la Mancha’, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della” (*Quijote*, I, 1, p. 43).

⁵² Sobre la carta de Bartolomé, dice Muñoz: “su tono es decoroso, por cuanto refleja la condición social del escribiente, más bien dictante [...]. Por el mundo que refleja, se aproxima bastante al orbe de la picaresca y del hampa rufanesco, que en la Roma del *Persiles* cobra una importancia decisiva. De hecho, la carta de Bartolomé, escrita desde la

de la peregrina talavertana (con quien primero había huído). Bartolomé ruega la intervención de Antonio, Periandro y Auristela para no ser ejecutados o, por lo menos, para que lo hagan en España, cuyas ejecuciones son más vistosas; firmando: “El desdichado Bartolomé Manchego” (IV, 5, p. 655). Uniéndose así la historia del manchego, el polaco y la talavertana, quienes no siguieron los consejos de Periandro.

El comentario sobre la reacción de los lectores de la carta no se hace esperar, privilegiándose, antes de la compasión, el gusto: “En extremo dio la carta gusto a los dos que la habían leído, y en extremo les fatigó su aflicción” (IV, 5, p. 655). Gracias a la intervención de los poderosos (pues, como esperaba Bartolomé, en todos los países el dinero vence la justicia), “en seis días ya estaban en la calle Bartolomé y la Talaverana: que, adonde interviene el favor y las dádivas, se allanan los riscos y se deshacen las dificultades” (IV, 5, p. 656). Capítulos después sabemos que se han casado (objetivo también de los protagonistas al llegar a Roma):

Bartolomé y la Talaverana fueron a visitar a sus señores, no libres, aunque ya lo estaban de la cárcel, sino atados con más duros grillos, que eran los del matrimonio, pues se habían casado, que la muerte del polaco puso en libertad a Luisa (*Persiles*, IV, 8, p. 679).

Finalmente, nos dice el narrador: “Bartolomé el Manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles, donde se dice que acabaron mal, porque no vivieron bien” (IV, 14, p. 713); ¿será que se cumple en ellos la reflexión de Soldino: “No la entrada, sino la salida, hace a los hombres venturosos” (III, 18, p. 598).

En el bizantino y épico mundo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, entre los múltiples encuentros de los protagonistas con mundos y personajes desconocidos, con el otro que es bárbaro,

cárcel, manifiesta no pocos puntos de contacto con las epístolas de jaques que se habían puesto de moda a principios del siglo XVII”, “Ortel Banadre”, pp. 149-150.

príncipe nórdico, pirata, licántropo, ermitaño, pescador, maldiciente, falso cautivo, también figura un rústico manchego, que, como su compatriota y compañero de origen, es impulsado a salir de su terruño para experimentar el camino, para encontrarse con otra vida y otros seres humanos. Bartolomé tiene un final que ya pronostica en la firma de su carta: desdichado. ¿Qué impulsó a Cervantes a dar este final a su último rústico?

Esta figura episódica, aparentemente sin importancia, evoluciona también, en el poco espacio de “bajeza que admite la historia”. El último rústico cervantino, un rústico desollado, que conservaba las virtudes impuestas por la ideología de la sociedad: obediente, solícito, honrado, de conversación que da gusto a sus oyentes, iletrado y, probablemente, cristiano viejo; elegido quizá también como “hombre de bien” para servir en el camino a los peregrinos, en ese camino rompe con su deber ser por seguir a una mujer, viviendo el deseo que incluso lo lleva al asesinato (circunstancial, hoy diríamos, con atenuantes); rumbo que lo conduce a padecer, purgando su culpa, no con el castigo de los cánones civiles: la cárcel o la muerte, sino con el castigo del matrimonio; él, que había oído decir que la libertad no debe perderse por ningún precio, opta por liberarse de sus deberes de criado y termina por perderla gracias a la mala compañía de una mujer liviana; muy distinta compañía de la que se le concedió a Sancho.⁵³ Si la firmeza en la virtud recibe la recompensa de un final dichoso en la novela bizantina, lo no virtuoso no puede menos que “acabar mal”, pero es un acabar mal juzgado así por el Narrador atento a la voz popular. Una voz popular que juzga negativamente el hecho de que el rústico se libere de sus deberes de criado.

⁵³ Parece que Cervantes, dice Stephen Harrison, “habiendo creado a Sancho, no se podía resistir al impulso de permitir que un personaje parecido entrase brevemente en una novela de tipo muy diferente”, *La composición de ‘Los trabajos de Persiles y Sigismunda’*, Pliegos, Madrid, 1993, pp. 170-171. Para este autor, Cervantes no podría permitir que un bagajero tuviese un papel importante en un romance mayoritariamente serio; creo, por el contrario, que cada personaje ocupa un lugar fundamental en la historia.

El habla rústica y sus razonamientos no dejaban de parecerle a Cervantes un ingrediente necesario para construir sus mundos polifónicos y su perspectivismo, en el cual tenía siempre cabida la mirada y la voz de la sociedad rural de la España del Siglo de Oro;⁵⁴ y en el “ingenuo” parecer de los rústicos, colocar críticas y altos discursos sobre la poesía y la libertad, dar voz a necesidades y deseos, todo aunado a la gracia en el contar y la evolución del carácter, que se topa, en su último rústico manchego andante con la realidad rústica de la desdicha.

LOS PERSONAJES ESCRITORES EN LA PLUMA DE CERVANTES

¡Con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles!

Persiles, III, 2, p. 443.

Del hombre del campo y su oralidad pasemos ahora a otro tipo de personaje, cuya relevancia consiste en que su labor emula a la de su autor, pues entre los múltiples personajes que creó el ingenio de Cervantes se encuentran varios escritores; personajes cuyos libros están en proceso de elaboración cuando sus vidas se cruzan con las de los protagonistas andantes, tanto caballero y escudero en el *Quijote*, como peregrinos en el *Persiles*, e incluso en las andanzas que cuenta de su vida el perro Berganza.

Sólo a aquéllos de ingenio “caprichoso” se les debería permitir escribir libros, afirmó Huarte de san Juan en su *Examen de ingenios*

⁵⁴ Bartolomé es un miembro de la capa más pobre de los muleros o arrieros que se reclutan entre el campesinado, convertido en itinerante por la miseria, que vende sus servicios en España y más allá de las fronteras españolas, Michael Nerlich, “El homenaje de Cervantes al pueblo español, o Bartolomé ‘el Manchego’ y Cenotia ‘arrancada de su patria’. Sobre el ‘realismo’ de ‘*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*’”, *Clásicos mínimos*, Archivo de la Frontera, Banco de recursos históricos, 2007, p. 7.

para las ciencias. Para Huarte existen seres humanos parecidos a las ovejas, cuyo ingenio consiste en contemplar, y otros que se parecen más a las cabras, a éstos les llama ingenios caprichosos: “conviene que haya [decía] en las letras humanas algunos ingenios caprichosos que descubran a los entendimientos oviles nuevos secretos de naturaleza y les den contemplaciones, nunca oídas, en que ejercitarse. Porque de esta manera van creciendo las artes, y los hombres saben más cada día”.⁵⁵ Cervantes tuvo, sin duda, esta clase de ingenio, el caprichoso, compartiendo con las cabras la asunción de riesgos, los senderos escabrosos y no transitados para ascender a las cumbres.⁵⁶

A lo largo de su obra, Cervantes no sólo reflexiona y propone una nueva forma de hacer literatura, sino que la figura misma del escritor es perfilada por su pluma, así como los procesos creativos que atraviesa en la composición de su obra. Los personajes escritores en la obra cervantina, cuyos libros están terminados o en proceso, en manuscrito o en la imprenta, son, además de las figuras autorales, como Cide Hamete: un delincuente reincidente condenado a galeras, un poeta enfermo internado en el Hospital de la Resurrección de Sevilla, un joven dramaturgo que comparte sus migajas con Berganza en el jardín de un morisco, un alférez convalescente, un traductor ambicioso, un humanista que guía a don Quijote a la cueva de Montesinos, un poeta remendador de comedias que coincide con los peregrinos septentrionales en una venta en Badajoz y un poeta peregrino. Algunos de ellos, como afirma Jorge Edwards, “son literarios extravagantes, suavemente obsesivos, agobiados por fijaciones

⁵⁵ Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1976, p. 132.

⁵⁶ Presento la versión ampliada de mi artículo: “Ingenio y frenesí creativo en los personajes escritores cervantinos”, *La palabra y el hombre*, 37 (julio-septiembre, 2016), pp. 19-24. Con una parte de este análisis participé en las *Jornadas Cervantinas de Montevideo: “Desde el Quijote. 400 años de cervantismo”* (15-17 de noviembre de 2016), con el título: “El escritor en la pluma de Cervantes”.

mentales y propósitos absurdos”,⁵⁷ otros nos van mostrando la experiencia del mismo Cervantes como escritor, en especial el último de ellos, el poeta peregrino del *Persiles*.

Además de sus intereses, obras y géneros a los que se dedican estos escritores, de los que trataremos más adelante: autobiografía picaresca, épica, comedia, coloquio, traducción, metamorfosis españolas, suplemento a la invención de las cosas, tragicomedias o libro de aforismos, Cervantes se detiene en sus procesos creativos, los momentos en que contemplan la hoja en blanco, los borradores que elaboran y los instantes de la inspiración donde todos los imposibles se allanan.

En el Prólogo de la Primera parte del *Quijote*, el autor se presenta a sí mismo en el momento de la incertidumbre, el momento en que debe prologar su creación; incluso describe la postura corporal:

Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero (*Quijote*, I, Prólogo, pp. 10-11).

Este momento se conceptualiza como ‘imaginativo’. Ponerse imaginativo, diría Huarte, equivale a la capacidad de abstraerse y liberarse del referente real, es decir, ser capaz de emanciparse de la realidad y de la mimesis;⁵⁸ pues a la potencia de la imaginativa per-

⁵⁷ Jorge Edwards, “Lectores leídos, escritores contados”, *Estudios públicos*, 100 (primavera 2005), p. 56.

⁵⁸ Véase Christine Orobitg, “Del *Examen de ingenios* de Huarte a la ficción cervantina, o cómo se forja una revolución literaria”, *Critición*, 120-121 (2014), p. 28.

tenece el arte de componer y la facultad de crear y es una facultad interpretativa, por lo que permite entender e interpretar el mundo. La misma percepción tiene Berganza del mancebo que encuentra en la huerta del morisco, quien:

Ocupábase en escribir en un cartapacio, y de cuando en cuando se daba palmadas en la frente y se mordía las uñas, estando mirando al cielo; y otras veces se ponía tan imaginativo, que no movía ni pie ni mano, ni aun las pestañas; tal era su embelesamiento (*Novelas*, II, p. 310).

La imaginativa requiere del embeleso para esperar el momento del hallazgo creativo, es decir, hallarse en arrebatado o con los sentidos cautivos.⁵⁹ Estos escritores transitan entre momentos de agitación desesperada y momentos de quietud, de abstracción para poder crear.

Hacia el final de su producción, Cervantes nos habla de otro proceso creativo que atraviesa al escritor, el de los borradores, ese crear versiones, o empezar a llenar la página en blanco, que no conducen a nada y se desechan. El autor primero del *Persiles*, es criticado en ocasiones por el Narrador que nos está contando la historia; una de esas veces, nos ha descrito un naufragio terrible, como comentamos al analizar el tratamiento de la historia en el *Persiles*, en el que la propia Auristela se olvida de Periandro, nos deja sin saber qué ocurre al final del primer capítulo del Segundo libro y comienza el siguiente con este comentario:

Parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría. En fin, se resolvió diciendo que [...] (*Persiles*, II, 2, p. 282).

⁵⁹ *embelesar*: ‘arrebatar o cautivar los sentidos’, *DRAE*.

Este es un autor que planea los episodios de su fábula y, no sólo duda cómo desatar los nudos que crea, sino que escribe opciones antes de resolverse por una. Además, el juego se multiplica cuando el Narrador llega a tal omnisciencia que, incluso de la obra que traduce, sabe sus avatares y sus borradores.

La escritura no es sólo prerrogativa de los poetas, el deseo de escribir, de poner por escrito el entendimiento, de encauzar la imaginativa, de desahogar el corazón y dar coherencia a las ideas, también Cervantes lo coloca en voz del protagonista del *Persiles*, y los lectores somos testigos, gracias de nuevo al Narrador, de los borradores que elabora. Periandro, aunque no es un escritor, decide que para ordenar sus pensamientos y poder expresarle a Auristela lo que siente es mejor hacerlo por escrito, pues así podrá decir lo que quiere sin turbarse y porque en la escritura las razones son siempre unas y claras; está tratando de sobreponerse con el entendimiento a la destemplanza que acaba de sufrir en su ser, pues ya en Roma Auristela decide que se separen; así se dice a sí mismo:

Todo esto que estoy diciendo entre mí quisiera decírtelo a ti por los mismos términos con que lo voy fraguando en mi imaginación, pero no será posible, porque la luz de tus ojos, y más si me miran airados, ha de turbar mi vista y enmudecer mi lengua. Mejor será escribírtelo en un papel, porque las razones serán siempre unas y las podrás ver muchas veces, viendo siempre en ellas una verdad misma, una fe confirmada y un deseo loable y digno de ser creído; y, así, determino de escribirle.

Quietóse con esto algún tanto, pareciéndole que con más advertido discurso pondría su alma en la pluma que en la lengua. Dejemos escribiendo a Periandro y vamos a oír lo que dice Sinforosa a Auristela (*Persiles*, II, 6, p. 313).

El Narrador nos cuenta cómo, encerrado en su aposento, al igual que el autor de su historia: “había tomado la pluma y, de muchos principios que en un papel borró y tornó a escribir, quitó y añadió,

en fin salió con uno que se dice decía desta manera” (II, 6, p. 315). A Periandro le lleva la realización de la carta seis borradores; el Narrador nos transcribe el limpio de la carta que, doblada, lleva para entregársela a Auristela. Pero, en cuanto la ve se olvida del papel e irrumpe la voz; pues la trama que fabrica Cervantes requiere que el protagonista interactúe y no sólo escriba sus pensamientos, pues esta conversación provoca su salida a los alrededores de Roma donde se lleva a cabo la narración de lo que ha empezado *in medias res*. Persiles no está escribiendo una ficción, sino que está viviendo, sintiendo y actuando gracias a otro escritor y sus borradores.

Para ser un escritor de ficción o un poeta, se requiere una capacidad que en la Antigüedad se creyó que provenía del exterior: la inspiración, esa “luz celeste, impulso divino o movimiento sobrenatural, que excita al hombre a alguna acción buena” (*DA*), ese “estímulo que anima a labor creadora en el arte o en la ciencia” (*DRAE*). En el siglo XVI, Huarte le dio una explicación fisiológica: cuando el cerebro se destempla se entra en un frenesí creativo: “cuando el cerebro se pone caliente en el primer grado, se hace el hombre elocuente, y se le ofrecen muchas cosas que decir.”⁶⁰

⁶⁰ Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 107. Algunos grandes escritores recientes nos han dejado su testimonio sobre su experiencia ante este proceso. Borges, en el Prólogo de *La rosa profunda* (1975), nos describe su momento de inspiración de esta manera: “En lo que me concierne, el proceso es más o menos invariable. Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de la sombra”, Jorge Luis Borges, *La rosa profunda*, en *Obras Completas*, vol. 3, Emecé, Barcelona, 1989, p. 77. Para García Márquez, el punto de partida de un libro es una imagen visual: “En otros escritores, creo, un libro nace de una idea, de un concepto. Yo siempre parto de una imagen”, Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, La oveja negra, Bogotá, 1982, p. 26; al preguntarle qué es para él la inspiración, responde: “Yo no la concibo como un estado de gracia ni como un soplo divino, sino como una reconciliación con el tema a fuerza de tenacidad y dominio”, *ibidem*, p. 34.

Desconocemos el proceso creativo de Cervantes, pero nos ha dejado, a través de sus personajes escritores algunas luces, por ejemplo, cuando somos testigos de la inspiración, del instante en que el poeta que viaja con la compañía de recitantes ve descorrer el lienzo en que vienen pintados los trabajos de Periandro y Auristela por las tierras septentrionales; así el Narrador exclama:

¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras! Todo se lo halla hecho, todo fácil, todo llano y, esto, de manera que las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta, como lo mostró este nuestro moderno poeta cuando vio descoger acaso el lienzo donde venían pintados los trabajos de Periandro (*Persiles*, III, 2, p. 443).

Esta experiencia visual hace surgir en el poeta el deseo de la composición, momento en que todo parece fácil; así, en el presente de la narración, vemos cómo nace una idea: “Allí se vio él en el mayor [trabajo] que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia” (*Persiles*, III, 2, p. 443).

En el estudiante que comparte sus migajas con Berganza vemos cómo los procesos antes vistos: inspiración e incerdidumbre, pueden encontrarse juntos; cómo la inspiración que causa tanto gozo puede ser seguida de incertidumbre sobre cómo proseguir:

Una vez me llegué junto a él sin que me echase de ver; oíle murmurar entre dientes, y al cabo de un buen espacio dio una gran voz, diciendo: “¡Vive el Señor que es la mejor octava que he hecho en todos los días de mi vida!” Y escribiendo aprisa en su cartapacio, daba muestras de gran contento; todo lo cual me dio a entender que el desdichado era poeta. Hícele mis acostumbradas caricias, por asegurarle de mi man-

sedumbre; écheme a sus pies, y él, con esta seguridad, prosiguió en sus pensamientos y tornó a rascarse la cabeza, y a sus arrobos, y a volver a escribir lo que había pensado (*Novelas*, II, p. 310).

Veamos a continuación a los escritores y sus obras. La crítica se ha ocupado de establecer la relación entre estos personajes escritores y personas reales, amigos o enemigos de Cervantes; seguramente ha acertado, pero, como nuestro autor trasciende los retratos, analizaremos, no sólo las figuras que pueden estar detrás de ellos, sino, sobre todo, cómo construye perfiles de escritores, de escritura y cómo éstos se integran en la narración. Los reuno y presento aquí según el orden en que a su vez salieron de la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta, pues con ello vemos la evolución que Cervantes desarrolla; y, para intemar desentrañarlos, los analizo desde el ingenio y frenesí creativo, según propone el médico navarro Huarte de san Juan, para observar la aportación cervantina.

En su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), Huarte explica que cuando el cerebro se destempla se entra en un frenesí creativo; pues observa que si por alguna enfermedad el cerebro muda su temperatura el prudente pierde lo que sabe y el necio adquiere más ingenio y habilidad que antes no tenía. Cervantes, lector de Huarte, dota a sus personajes escritores del ingenio caprichoso, o, por lo menos, los personajes afirman que lo poseen; sus obras parecen arrebatadas del frenesí creativo, pero, además, añade al ingenio la experiencia vital de sus personajes, la experiencia vital del escritor.

En la Primera parte del *Quijote*, durante la aventura de los galeotes, encontramos al primer escritor cervantino; se trata de uno de ellos: Ginés de Pasamonte, un peligroso bellaco que tenía más delitos que todos los otros juntos. Personaje que cumple varias funciones en la obra, pero que se presenta también como escritor de su propia vida. Esto, por supuesto, en seguida mueve la curiosidad de don Quijote, que abandona el tema de los delitos y pregunta por la bondad del libro:

—Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para el *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.

—¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote.

—*La vida de Ginés de Pasamonte* —respondió el mismo (*Quijote*, I, 22, p. 243).

Según su autor, su obra es una autobiografía “escrita por sus mismos pulgares” (que ahora vienen encadenados) y pertenece al género del *Lazarillo*, en cuyas verdades o ficciones no encontramos precisamente lindeza ni donaire en el contenido, aunque sí en el modo de contar las ‘verdades’. Martín de Riquer supuso que Cervantes había tenido noticia de un manuscrito que en 1593 circulaba en Madrid titulado *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*;⁶¹ su autor se proponía con él exponer sus méritos a fin de obtener recompensas por ellos, es decir, un extenso memorial; el aragonés Jerónimo de Pasamonte había sido cautivo y exponía sus penalidades desde su juventud hasta el momento de su liberación y vuelta a España. Cervantes parece convertir al pobre excautivo en un galeote cuyos méritos son delitos. El delincuente Ginés, orgulloso de su vida y que quiere ser personaje de novela picaresca se decide por la autobiografía y, como afirma, quiere seguir escribiendo, por ello no le pesa ir a galeras pues con el sosiego que hay en ellas tendrá lugar de acabar su libro, pues le quedan muchas cosas por decir, aunque lo que le falta lo sabe de corro. Es, entonces, el apasionamiento por su propia vida el que le brinda el calor suficiente para que surja el

⁶¹ Véase Alfonso Martín Jiménez, art. cit., p. 2. Marcelino Menéndez Pelayo fue el primero en notificar la existencia de este manuscrito, que encontró en un viaje a Nápoles en 1877; permaneció inédito en los archivos de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles hasta 1922, año en que Raymund Foulché-Delbosc lo editó en la *Revue Hispanique*, y en 1956 José María de Cossío realizó una nueva versión de la obra con grafía modernizada en la Biblioteca de Autores Españoles, *ibidem*, p. 12.

frenesí. Don Quijote nota la habilidad que este galeote parece tener, y Ginés añade que no sólo es hábil sino desdichado, “porque siempre las desdichas persiguen al buen ingenio” (I, 22, p. 243). Ginés muestra su ingenio para superar desdichas y de su libro no sabemos más hasta la Segunda Parte. Mientras tanto, a comienzos de 1605, Jerónimo de Pasamonte amplía su autobiografía, añadiendo una segunda parte en que relata sus múltiples penalidades tras sus intentos frustrados de hallar sustento en España. Cervantes no desperdicia tampoco esta segunda parte; si bien Ginés, su personaje, continúa exitosamente su desarrollo: lo vemos convertido en Maese Pedro, autor y director de un retablo, con gran habilidad en el arte de contar historias, el narrador nos cuenta que sigue escribiendo:

Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales, que él mismo compuso un gran volúmen contándolos, determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero, que esto y el jugar de manos lo sabía hacer por estremo (*Quijote*, II, 27, pp. 855-856);⁶²

sus bellaquerías y delitos se han convertido en materia narrable capaces de llenar un gran volumen. De este modo, este personaje ingenioso en las desdichas no deja de continuar su autobiografía picaresca, mientras prueba con otros géneros, como la adaptación

⁶² En la Segunda parte del libro de Jerónimo de Pasamonte en que amplía su autobiografía cuenta su forzosos regreso a Italia, donde, al no poder obtener un beneficio que le permitiera ser sacerdote, sirvió como soldado en el reino de Nápoles, las persecuciones y envenenamientos de que se cree ser objeto por parte de las patronas de las casas en las que se aloja, a las que considera brujas, algunas visiones de seres infernales que experimenta, los enfrentamientos con sus suegros tras contraer matrimonio y *que perdió la visión de un ojo*; detalla su vida espiritual, retratándose a sí mismo como un hombre fervientemente cristiano y devoto, y realiza algunas consideraciones de índole teológica sobre las ‘tentaciones del demonio’ y sus tipos, Martín Jiménez, *ibidem*, p. 3. *Cursivas mías.*

del romance de Melisenda para un espectáculo de títeres, en el que, por cierto, se discute el arte de contar historias. Para Huarte el ingenio estaba determinado, ni la experiencia ni el estudio podían modificarlo, para Cervantes, en cambio, las experiencias, incluidas las desdichas, podían avivarlo.

Antes de continuar con la Segunda parte del *Quijote*, debemos ir un momento a 1613, a las *Novelas ejemplares*, pues en *La de los perros*, Berganza le cuenta a Cipión su encuentro con dos escritores, (según el manuscrito que el alférez escribe y está leyendo el licenciado). El primero de estos relatos narra que en el hospital de la Resurrección coinciden cuatro enfermos “todos cuatro juntos en cuatro camas apareadas”: un poeta, un alquimista, un matemático y un arbitrista. El poeta enfermo se queja de su suerte, pues, habiendo guardado lo que Horacio manda en su *Poética*, no ha podido salir a la luz su obra que tiene ya 10 años de compuesta, él 20 años de ocupación y doce de pasante. La obra la define su autor, alabándola él mismo, como ha hecho Ginés:

grande en el sujeto, admirable y nueva en la invención, grave en el verso, entretenida en los episodios, maravillosa en la división, porque el principio responde al medio y al fin, de manera que constituyen el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso, y que, con todo esto, ¿no hallo príncipe a quien dirigirle? Príncipe, digo, que sea inteligente, liberal y magnánimo. ¡Mísera edad y depravado siglo nuestro! (*Novelas*, II, pp. 316-317).

Si la novela picaresca es un género reciente, español y en construcción, este poeta convalesciente apuesta por la imitación de preceptivas clásicas con “nueva invención”, grande, grave, entretenida, siguiendo las unidades y con sustancia. La obra está terminada y espera los apoyos que la lleven a la imprenta. Desconocemos el título del libro que contiene tan heroico poema, pero gracias al alquimista que lo pregunta sabemos de qué se trata, ‘el grande sujeto’ (“lo que dejó de escribir el Arzobispo Turpín del Rey Artús de Inglaterra, con

otro suplemento de la *Historia de la demanda del Santo Brial*) y la disparatada versificación: “todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno” (*Novelas*, II, p. 317). No sabemos si el poeta encontró su príncipe inteligente, liberal y magnánimo que le ayude a imprimir su novedoso poema. Darle forma a la tradición de la leyenda artúrica en verso heroico recuerda lo que magistralmente realizó Ariosto con su *Orlando furioso*; el poeta enfermo le añade dificultad, “todo esdrújulamente” y “sin admitir verbo alguno”, además de que experimentó añadir a las octavas versos sueltos. La enfermedad, el deseo de proseguir una historia y la decepción de la espera por ver su obra publicada son suficientes motivos para que su temperamento alcance el frenesí. Su ingenio, sin embargo, no se ha visto recompensado.

Más adelante, Berganza relata su encuentro con el poeta compositor de comedias en la huerta del morisco, de quien describe sus procesos de inspiración, como vimos. Inspiración que se ve interrumpida cuando se le acerca otro mancebo leyendo unos papeles, es un autor de comedias, para el cual nuestro poeta escribe. El autor pregunta si ha acabado la primera jornada:

“Ahora le di fin —respondió el poeta—, la más gallardamente que imaginarse puede.” “¿De qué manera?”, preguntó el segundo. “de ésta —respondió el primero—: sale Su Santidad el Papa vestido de pontifical, con doce cardenales, todos vestidos de morado, porque cuando sucedió el caso que cuenta la historia de mi comedia era tiempo de *mutatio caparum*, en el cual los cardenales no se visten de rojo, sino de morado; y así, en todas maneras conviene, para guardar la propiedad, que estos mis cardenales salgan de morado; y éste es un punto que hace mucho al caso para la comedia, y a buen seguro dieran en él, y así hacen a cada paso mil impertinencias y disparates. Yo no he podido errar en esto, porque he leído todo el ceremonial romano, por sólo acertar en estos vestidos” (*Novelas*, II, p. 311).

El ‘autor’ se exaspera por los gastos que representará esta escena y le aconseja cercenar algo de los cardenales, y el poeta, de quien habíamos presenciado cómo se encontraba gozando de sus hallazgos en el metro correcto, no quiere renunciar a su obra y pide se le agradezca no haber puesto todo el cónclave que se halló presente en el momento que reproduce:

“Pues si me quita uno tan sólo —respondió el poeta—, así le daré yo mi comedia como volar. ¡Cuerpo de tal! ¿Esta apariencia tan grandiosa se ha de perder? Imaginad vos desde aquí lo que parecerá en un teatro un Sumo Pontífice con doce graves cardenales y con otros ministros de acompañamiento que forzosamente han de traer consigo. ¡Vive el cielo que sea uno de los mayores y más altos espectáculos que se haya visto en comedia, aunque sea la del *Ramillete de Daraja!* (*Novelas*, II, pp. 311-312).

El poeta es joven y su ingenio no alcanza que la realidad no necesariamente debe plasmarse como es, sino a través de la mimesis; por lo que vemos que su potencia imaginativa es impuesta y, por lo tanto, su ingenio creativo no se ha desarrollado. El autor de comedias riéndose se retira, dejándole en su ocupación por irse a la suya, pues además es recitante y debe estudiar un papel de una comedia nueva. Nuestro poeta es pobre y sin embargo comparte con Berganza sus migajas, lo que hace concluir a nuestro perro que grande es la miseria de los poetas. Claro que estas narraciones las realiza un perro, según lo lee el licenciado de lo que un alférez convalesciente (y por lo tanto con avivado ingenio) escribe reproduciendo este coloquio. El licenciado da su visto bueno a la escritura de la segunda parte, por lo bien compuesto: “aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo”. Con este parecer se anima el alférez y promete disponerse a escribirlo sin que le estorbe el entendimiento: “sin ponerme más en dispu-

tas con vuesa merced si hablaron los perros o no” (*Novelas*, II, p. 321), pues el entendimiento no es compatible con la imaginativa. De modo que, dentro del *Coloquio*, encontramos contrastados a tres escritores: el que compuso una obra épica de fábula conocida con metrificacón disparatada, el que compone una comedia con pretensiones hiperrealistas y el que reproduce la conversacón entre dos perros; ensayos cervantinos sobre la labor de un escritor y las posibilidades de imitacón y verosimilitud.

Dejemos la narracón de Berganza y pasemos a la de Cide Hamete. En la Segunda parte del *Quijote*, un humanista sin nombre propio, conocido como el Primo, sirve a don Quijote de guía hacia la Cueva de Montesinos; posee los siguientes atributos: famoso estudiante, aficionado a leer libros de caballerías y que además lo entretendría en el camino porque era mozo “que sabía hacer libros para imprimir y para dirigirlos a príncipes” (*Quijote*, II, 22, p. 811). Puestos en camino, don Quijote le pregunta “de qué genero y calidad eran sus ejercicios, profesón y estudios, a lo que él respondiÓ que su profesón era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república” (II, 22, p. 811). Tenemos con este personaje a un escritor profesional y experimentado, consciente de las dos calidades de la escritura señalada por los preceptistas: enseñar y deleitar. Como observa Vidal, en toda su obra, Cervantes sólo emplea dos veces el término ‘humanista’; lo ha hecho un año antes, en el *Viaje del Parnaso*:⁶³

⁶³ Para Vidal, es posible que Cervantes haya conocido a este sacerdote granadino que contribuyÓ con sus poemas a la *Poética da silva* y a la celebracón de las exequias de doña Margarita de Austria —mujer de Felipe III— en 1612. “Lo interesante es que el uso elogioso de ‘humanista’ viene asociado a la figura del poeta, en el sentido amplio de amante de la cultura clásica, de quien es ‘bien querido por Apolo y las Musas’”, Silvana Paula Vidal, “Cervantes y el humanismo: del elogio a la parodía”, *Cuadernos de Historia de España*, 82 (ene/dic 2008), p. 170.

Aquel que de rigor fiero de olvido
 libra su nombre con eterno gozo
 y es de Apolo y las Musas bien querido,
 anciano en el ingenio y nunca mozo,
 humanista divino, es, según pienso,
 el insigne doctor Andrés del Pozo
 (*Viaje del Parnaso*, IV, vv. 304-309).

Cita de autoridad que aparece como tal en el *Diccionario de Autoridades* (Tomo IV, 1734): que lo define como: “El que professa la erudición, buenas letras o humanidad”. La palabra *umanista*, documentada en Italia a partir de 1512, tenía dos acepciones: una técnica, derivada de la tradición de los colegios escolásticos, con la que se designaba al capacitado “para dictar la cátedra de *humanitas* o *umanità* (con su currículo específico de materias: gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral) y otra general que englobaba a toda persona conocedora y amante de las lenguas clásicas y de la cultura greco-latina”.⁶⁴ Si con el real Andrés del Pozo, Cervantes utiliza el término con el sentido amplio de amante de la cultura clásica, el Primo, a pesar de su entusiasmo, parece de poco ingenio y que Cervantes con él ironiza y ridiculiza la erudición inútil de este humanista que no tiene nombre, ya sea, como se ha propuesto, porque representa “un tipo”,⁶⁵ ya porque se le designa en relación con el licenciado diestro. En esta ocasión no es necesario que don Quijote le pregunte sobre sus libros, pues el Narrador se apresura a describirlos y luego le da la voz al mismo Primo para que dé cuenta de ellos, casi sin respirar.⁶⁶

⁶⁴ *Ibidem*, p. 169.

⁶⁵ El anonimato es poco frecuente en los personajes del *Quijote*, por lo que se “imponen la necesidad de concebirlo como un tipo social —propio de la España del siglo XVII— que Cervantes recrea y satiriza a través de rasgos específicos relacionados con su forma de vestir y sus preferencias literarias”, *ibidem*, p. 178.

⁶⁶ Para Edwards, la tendencia enumerativa y la radical y burlesca inutilidad de las enumeraciones son propias de los escritores de la familia cervantina y borgeana; y el

Veamos los tres libros en proceso de elaboración: el primero se intitula: *De las libreas*, en que pinta nada menos que 703 vestuarios que utilizan los caballeros en festejos públicos,⁶⁷ y las ofrece clasificadas para ayudar a los caballeros cortesanos a elegir el traje correcto, pero, no por el tipo de evento, sino según su estado de ánimo y su calidad de amante: “celoso, desdenado, olvidado y ausente” (II, 22, p. 812), de aquí la originalidad de la absurda enumeración del libro que anuncia con orgullo.

Continúa con otros dos libros eruditos que cumplen la función de enseñar y entretener. De su segunda obra, el Primo afirma que es de “invención rara y nueva”, en el que imita a Ovidio a lo burlesco, explicando, por ejemplo, quiénes fueron la Giralda de Sevilla o la Sierra Morena, acompañadas de “sus alegorías, metáforas y transacciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto” (II, 22, p. 812), y se ha de llamar *Metamorfóseos, o Ovidio español*.⁶⁸ El Primo sigue empeñado en la función que debe cumplir

primo pertenece a la categoría del escritor mediocre y vanidoso, como Carlos Argentino, perseguidor y gestor de pequeñas glorias literarias”, art. cit., p. 57.

⁶⁷ *librea*: “El vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Titulos y Caballeros dán respectivamente a sus Guardias, Pages, y a los criados de escalera abaxo, el qual debe ser de los colores de las armas de quien le da. Suelese hacer bordada, o guarnecida con franjas de varias labores. Covarrubias dice se llamó Librea, por los muchos privilegios y libertades que gozan los que sirven a los Reyes”, *DA*. “La *librea* no era un traje festivo cualquiera: se componía de una figura emblemática y una frase alusiva, que daba cuenta de alguna cualidad física, moral o incluso hasta del linaje, es decir, del escudo de armas, de la persona que la portaba”, Vidal, art. cit., p. 179n.

⁶⁸ Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, había llamado al autor de Sancho Panza, “nuestro español Ovidio”; como apunta Rico “quizá por narrar la metamorfosis de Sancho, de labrador en escudero” (I, Versos preliminares, p. 28n.). Juan Antonio Pellicer (1797) comenta: “Calíficase a sí mismo Cervantes de Ovidio Español, aludiendo a las metamorfosis o transformaciones que hace en su obra, convirtiendo en caballero a un hidalgo, en princesa a una labradora, en gobernador a un rústico, en gigantes a unos molinos de viento, en ejércitos a unos rebaños de carneros, en escudero al río Guadiana, y en dueñas a las lagunas de Ruidera”, *apud* José Montero Reguera, “Miguel de Cervantes: el Ovidio español”, en I. Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia*

una obra literaria, no en su estética y menos en la originalidad; y no es el único, a los humanistas españoles, contemporáneos de Cervantes, no les bastaron las traducciones de Ovidio, que, según los estudios de Theodore Beardsley, entre 1520 y 1611, por lo menos hubieron diez, y alcanzaron cerca de treinta ediciones, sino que, algunos se propusieron, imitándolo, explicar, para deleitar e instruir, el origen de los accidentes geográficos, colocando a España en sintonía con la Antigüedad clásica. Entre ellos se encuentra el de Diego Rosel y Fuenllana titulado *Parte primera de varias explicaciones y transformaciones, las quales tractan, términos cortesanos, práctica militar, casos de estado, en prosa y verso con nuevos hieroglíficos, y algunos puntos morales* (Nápoles, Juan Domingo Roncallolo, 1613), “para el que curiosamente Cervantes compuso un soneto laudatorio”⁶⁹ incluido en los preliminares.

Con toda seriedad, el Primo asegura que imitará a Ovidio “a lo burlesco”, en lo que Núñez expresa como “una clara definición de lo que es la parodia literaria, agregando en el texto mencionado, los tropos que utiliza a tal fin, acudiendo además al cumplimiento de la función didáctica, ya que mediante estos tropos es que se entretiene y se enseña al mismo tiempo”.⁷⁰ Entretenerse por el camino con el guía ha sido la promesa del diestro y, como ya ha señalado la crítica, qué mejor forma de ser acompañado a la Cueva de Montesinos, donde, no sólo se explican transformaciones ovidianas,⁷¹ sino cervantinas del

Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, GRISO-Lemso, Navarra, 1996, p. 329.

⁶⁹ *Idem*. “Se trata de una extensa miscelánea donde Rosel se ocupa de asuntos diversos, muy en la línea del segundo de los libros que el primo quería componer”, José Montero Reguera, “Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*”, *Edad de Oro*, XV (1996), p. 95.

⁷⁰ María Gracia Núñez, “Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del *Quijote*”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 24 (jul-oct 2003), año VIII, p. 13.

⁷¹ Para Avalle-Arce, el libro del Primo sirve como puente de unión entre las transformaciones que produce el sueño quijotesco en la cueva y la realidad físico-geográfica de las lagunas de Ruidera, *apud* Montero, “Humanismo”, p. 89.

romance de Durandarte y Belerma. Hay en los caminos manchegos material suficiente para escribir un libro de transformaciones, hay en los géneros romancísticos y caballerescos material suficiente para que Cervantes, como Ovidio español, transforme la literatura anterior en nueva.

El tercer libro se llama *Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas*, libro de investigación que requiere erudición y estudio, y que se propone contestar a la pregunta ¿quién fue el primero? con respuestas edificantes; libro que el autor valora por el esfuerzo invertido y también por su utilidad: “lo autorizo con más de veinte y cinco autores, porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo” (II, 22, p. 813). Efectivamente, Virgilio Polidoro escribió en 1499: *De rerum inventoribus*, un éxito editorial, ya en vida de Polidoro contaba con treinta ediciones completas (en ocho libros), continuó imprimiéndose hasta el siglo XVIII y llegó a traducirse a siete lenguas, incluido el ruso.⁷² Los tres primeros libros ofrecen un vasto repertorio de textos clásicos, pero en los cinco restantes (agregados a la edición de 1521) relata los comienzos de las instituciones cristianas, en ellos censura la conducta de los clérigos y las prerrogativas papales, por lo cual, entre 1561 y 1564, este libro apareció en sucesivos *Indices Librorum Prohibitorum*.⁷³ Tuvo, desde luego, sus continuadores antes del Primo, Villén de Biedma publica el *Suplemento a Virgilio Polidoro en la invención de las antigüedades*, autor contemporáneo de Cervantes y de quien, según A. Marasso, éste se burla. Y es pro-

⁷² Vidal, art., cit., p. 180. “Para los lectores contemporáneos a Cervantes, Polidoro Virgilio (1470-1555) debió ser un nombre reconocible y fácilmente ubicable dentro del canon de la época. La influencia que tuvieron sus tres obras más importantes: la *Angélica Historia* (1534) en la historiografía inglesa y el drama shakesperiano; el *Liber Proverbiorum* (1498) o antología de *Adagia* que anticipó la erasmiana; y el *De Inventoribus Rerum* (1499) son prueba de ello. El Primo elige hacer un suplemento del último texto, el de mayor fortuna editorial”, *ibidem*, pp. 179-180.

⁷³ *Ibidem*, p. 180.

bable, pues, Biedma se adjudica el descubrimiento de la invención de la antigüedad de los naipes.⁷⁴ Si Biedma afirma que Pallamedes, estando ocioso en los reales griegos contra los troyanos inventó el juego de naipes,⁷⁵ el Primo descubre una autoridad aún mejor, Durandarte, por lo que ya se usaban en tiempos de Carlomagno, “poniendo en tela de juicio la utilidad artística de los recopiladores de antiguallas y la utilidad artística de los clásicos libros pertenecientes a su tradición literaria”.⁷⁶ También se estudian como posibles fuentes a parodiar con este libro del Primo *Los cuatro libros de los inventores de las cosas*, Juan de la Cueva, 1604, e incluso la *Silva de varia lección* de Pero Mexía.⁷⁷

En esta parodia del escritor humanista, el ingenio no aparece por ninguna parte, el entusiasta escritor ofrece libros de utilidad para nobles enamorados y un público amplio que se instruirá deleitándose con la explicación simbólica de las transformaciones y el origen de las cosas. Tras la exposición de los libros que está elaborando en forma simultánea, Sancho, que había estado muy atento a la narración del Primo, le pregunta “quién fue el primero que se rascó la cabeza” y

⁷⁴ M. G. Núñez, art. cit., p. 7.

⁷⁵ “El juego de los naipes — escribe en la Declaración de las Odas de Horacio, folio 106— inventó Pallamedes, estando ocioso en los reales griegos, contra los troyanos, porque se confirme que la ociosidad es la madre de todos los vicios”, Marasso, 1944, p. 108, *apud* M. G. Núñez, art. cit., p. 7.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 12. Hay otros textos sobre los naipes, como *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos. Utilísimo a los confesores y penitentes, justicias y los demás, a cuyo cargo está limpiar de vagabundos, tahúres y fulleros la República Cristiana* de Francisco de Luque Fajardo, Miguel Serrano de Vargas, Madrid, 1603. Se trata de otra obra erudita “que pretende averiguar, siguiendo en la línea de Polidoro Virgilio, a quien cita alguna vez, los más diversos aspectos relacionados con el mundo del juego”, Montero, “Humanismo”, p. 93. “Es una enciclopedia del juego de la época, en la que Luque Fajardo nos informa de los juegos que existen y sus variedades, la jerga de los jugadores, la procedencia de tales juegos, sus etimologías posibles”, *ibidem*, p. 94.

⁷⁷ “El primer modelo literario que se ha señalado con respecto nuestro primo es el escritor sevillano Juan de la Cueva, que debió ser muy aficionado a las polianteads, calepinos, etc.”, *ibidem*, p. 91.

él mismo se responde que seguro fue Adán; el Primo, tras una breve deducción, lo da por seguro; también pregunta Sancho quién sería el primer volteador, el primo pide tiempo para consultar sus libros para encontrar la respuesta, Sancho, vuelve a responderse que seguro fue Lucifer al ser expulsado (II, 22, p. 813), demostrando nuestro rústico más ingenio que el humanista. El Primo nos muestra su profesión y estudio, sus procedimientos: deducción argumentativa y consulta de fuentes escritas. Don Quijote, por su parte, de lo que se sorprende es de la lucidez de Sancho; lo cual da pie a que oigamos la opinión que los protagonistas se han formado sobre las iniciativas librescas del Primo; así Sancho afirma que para “preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos” (II, 22, p. 813); don Quijote, por su parte, más lúcido que el Primo, también opina sobre los libros: “que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria” (II, 22, p. 814). El narrador es el único que no censura al humanista.

Huarte había clasificado en tres las facultades: la imaginativa, la del entendimiento y la memoria; y había observado que los que escribían libros de caballerías poseían imaginativa pero no entendimiento; sin embargo, en el Primo no observamos ninguna de estas dos facultades. El Primo aún debe cumplir otras funciones narrativas, como la de ser testigo, pluma en mano, del relato de la experiencia de don Quijote en la Cueva, tercer punto necesario para su composición enciclopédica y erudita: la labor de campo. El Primo agradece y da por bien empleada la jornada, como buen escritor obsesivo, puntualizando cuatro causas: haber conocido a don Quijote, haber sabido lo que encierra la Cueva de Montesinos con sus mutaciones, que le servirán para el *Ovidio español*, aprender la antigüedad de los naipes para su *Suplemento*, “que será de mucha importancia, y más alegando autor tan grave y tan verdadero como es el señor Durandarte” (II, 24, p. 830); y la cuarta, de índole científica, saber con certidumbre el nacimiento del río Guadiana. El Primo permanecerá con don Quijote

y Sancho hasta después del episodio de Maese Pedro (II, 26), por lo que los dos escritores se conocen.

Ni siquiera don Quijote, el gran lector cervantino, para quien lo que se dice en los libros de caballerías es verdad porque están editados con las autorizaciones civiles y religiosas, y que ha sido el que ha vivido la experiencia de los sucesos de la Cueva, puede creer que los libros del Primo salgan impresos: “pero querría yo saber, ya que Dios le haga merced de que se le dé licencia para imprimir esos sus libros, *que lo dudo*, a quién piensa dirigirlos” (II, 24, p. 830);⁷⁸ comprobando nuevamente que, para Cervantes, el escritor carente de la experiencia personal, apegado a la utilidad de las obras de arte y con propósitos absurdos, en donde no se vislumbran indicios de creatividad, no se le puede considerar que posea ingenio caprichoso.

Hacia el final de *El ingenioso hidalgo*, don Quijote, caminando por Barcelona “vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: ‘Aquí se imprimen libros’, de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna y deseaba saber cómo fuese” (II, 62, p. 1142); por supuesto, entra en ella y va preguntando a los oficiales qué hacen. Uno de ellos responde, señalando a un caballero presente, de buen talle, parecer y alguna gravedad, que está componiendo el libro de ese autor que es una traducción de otro italiano:

—¿Qué título tiene el libro? —preguntó don Quijote.

A lo que el autor respondió:

—Señor, el libro, en toscano, se llama *Le bagatele*.

—¿Y qué responde *le bagatele* en nuestro castellano? —preguntó don Quijote.

—*Le bagatele* —dijo el autor— es como si en castellano dijésemos ‘los juguetes’; y aunque este libro es en el nombre humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales (II, 62, p. 1143).

⁷⁸ Cursivas más.

Este escritor que se gana la vida traduciendo libros ya tiene el suyo en la imprenta. Don Quijote cuestiona el ingenio que puede haber en traducir lenguas fáciles:

como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujese (II, 62, p. 1144).

Don Quijote que, aunque es la primera vez que está en una imprenta, sabe mucho de edición de libros, como hemos visto, pregunta si lo está imprimiendo por su cuenta o ya vendió el privilegio a algún librero. El traductor lo está imprimiendo por su cuenta, pues, dice: “Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama” (II, 62, p. 1145). *Los juguetes*, entonces, se están imprimiendo porque el traductor decidió invertir dinero para obtener ganancia económica. No es una obra propia, y no es casualidad que en esta misma imprenta están trabajando, en el cajón contiguo, en el *Quijote* apócrifo.⁷⁹

Hasta aquí los personajes escritores y los géneros particulares que imitan han formado parte episódica de la narrativa, pero cuando Cervantes los introduce en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* crea un nuevo y genial procedimiento; los dos escritores que aparecen en

⁷⁹ Como afirma Enrique Suárez Figaredo: “Cervantes satiriza a los traductores, personificados en un traductor de italiano y editor de sus libros, que prefiere el dinero al prestigio y que recibe sin rechistar el varapalo de don Quijote; sucede que se habla de las ‘entradas y salidas’ de los impresores —¿qué podía saber de ello quien ‘hasta entonces no había visto emprenta alguna?’—. Sucede que precisamente en esa imprenta se está imprimiendo... ¡el *Quijote* apócrifo! ¿Es casual todo esto? ¿Por qué Sancho no dice ni palabra, cuando debiera maravillarse ante ‘toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra?’”, “Cervantes, Avellaneda y Barcelona: la ‘venganza de los ofendidos’”, *Lemir*, 11 (2007), p. 18.

la novela y sus obras en elaboración tienen a la propia historia de los protagonistas como centro o a éstos como partícipes, dichas obras proponen a su vez una síntesis de la novela de la que forman parte; un gran hallazgo narrativo, sin duda.

El primer escritor del *Persiles* es, como hemos mencionado, un poeta al que la necesidad lo ha convertido en remendador de comedias; en él se muestra que no son sólo las desdichas, sino la necesidad la que aviva el ingenio. En este poeta el frenesí creativo se produce porque ha sido estimulado por el calor del amor, del deseo; ha encontrado sobre quién escribir y una gran historia. El poeta, como afirma Torre, por su naturaleza y temperamento es capaz de salir fuera de sí, enajenarse, presentir, adivinar, profetizar, decir muchos indecibles y asombrosos; el calor y el furor son los elementos de que se vale la facultad imaginativa para la realización de la poesía; no sólo la enfermedad, sino el amor o la ira constituyen estímulos para el poeta.⁸⁰ Desea, como hemos visto, componer una comedia de los trabajos del lienzo.

Finalmente llegamos al último personaje escritor cervantino y al más interesante de todos, éste se encuentra con los peregrinos en una venta “una jornada antes de Roma”, vestido también como peregrino, cuyo libro es de composición compartida. Dejémosle presentarse a sí mismo:

—[...] Yo, señores, soy un hombre curioso: sobre la mitad de mi alma predomina Marte y, sobre la otra mitad, Mercurio y Apolo; algunos años me he dado al ejercicio de la guerra y, algunos otros, y los más maduros, en el de las letras; en los de la guerra he alcanzado algún buen nombre y, por los de las letras, he sido algún tanto estimado; algunos libros he impreso, de los ignorantes no condenados por malos, ni de los discretos han dejado de ser tenidos por buenos. Y como la necesidad,

⁸⁰ Véase Esteban Torre, *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1984.

según se dice, es maestra de avivar los ingenios, este mío, que tiene un no sé qué de fantástico e inventivo, ha dado en una imaginación algo peregrina y nueva y es que, a costa ajena, quiero sacar un libro a luz, cuyo trabajo sea, como he dicho, ajeno y, el provecho mío. El libro se ha de llamar *Flor de aforismos peregrinos*; conviene a saber, sentencias sacadas de la misma verdad, en esta forma: cuando, en el camino o en otra parte, topo alguna persona cuya presencia muestre ser de ingenio y de prendas, le pido me escriba en este cartapacio algún dicho agudo, si es que le sabe, o alguna sentencia que lo parezca, y, de esta manera, tengo apuntados más de treientos aforismos, todos dignos de saberse y de imprimirse, y no en nombre mío, sino de su mismo autor, que lo firmó de su nombre después de haberlo dicho. Ésta es la limosna que pido y la que estimaré sobre todo el oro del mundo (*Persiles*, IV, 1, pp. 631-632).

Ahora, con este último escritor, tenemos con claridad la definición cervantina del ingenio: curioso, con equilibrio entre Marte y Apolo-Mercurio, es decir, entre la pasión y el intelecto, la acción y la voluntad, la experiencia de vida como guerrero y la sublimación mediante la escritura, que se aviva por la necesidad; un ingenio caprichoso que ofrece a los oviles nuevos secretos de naturaleza y les da contemplaciones nunca oídas en que ejercitarse: invenciones “peregrinas y nuevas”, a costa de la experiencia vital de los mismos personajes que participan en la novela. Unión de las tres facultades: imaginativa, entendimiento y memoria; y en quien vemos desarrolladas, no sólo la facultad imaginativa y la de la memoria, sino la del entendimiento en sus tres formas, como nos dice Huarte: “es de saber que hay tres obras principales del entendimiento: la primera es *inferir*, la segunda *distinguir*, y la tercera *elegir*; de donde se constituyen tres diferencias de entendimiento”.⁸¹ El poeta peregrino infiere con su curiosidad que ha dado en una imaginación peregrina y nueva,

⁸¹ Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 129.

distingue los colaboradores que muestren ser de ingenio y prendas y ha elegido esta forma de componer a costa ajena. Para ello pide una limosna especial; como el término aforismo es confuso, Periandro solicita ejemplos; el poeta peregrino les cuenta que dos peregrinos españoles pasaron hace poco por ahí y, aunque no sabían escribir, dejaron sus aforismos, como vimos en el apartado anterior. Estos no son aforismos a secas, son aforismos ‘peregrinos’, que son producto de la experiencia vital de los personajes. A la talaverana y el manchego los habíamos dejado atrás en la historia y gracias a que dejaron este testimonio escrito, los personajes y nosotros sabemos que siguieron con su intención de ir a Roma.

El ejemplo ha quedado claro, cada uno irá escribiendo de su puño y letra y firmando (pues saben escribir y toman la pluma) la síntesis de su experiencia a lo largo de su historia en la novela. Doce son los aforismos que leemos, dos de los personajes anteriores, el de Periandro, el de Auristela y de sus acompañantes que se han unido al peregrinaje en diferentes momentos. Pero, como es Cervantes, aparecerá uno más del que no sabemos nada, como un rompimiento cómico de la solemnidad de su genial hallazgo narrativo; en el que, sin embargo, retoma la teoría del deseo:

Y, preguntándole Periandro, si sabía algún aforismo de memoria de los que tenía allí escritos, le dijese, a lo que respondió que sólo uno diría, que le había dado gran gusto por la firma del que lo había escrito, que decía:

No desees y serás el más rico hombre del mundo.

Y la firma decía: “Diego de Ratos, corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas, lugar en Castilla la Vieja, junto a Valladolid” (*Persiles*, IV, 1, p. 634).

En la última posada antes de Roma, entonces, les sucede esta maravilla. En este juego compositivo, como lo define Egido, de la obra haciéndose, Cervantes representa el proceso de la escritura

misma, el acceso creativo del arte de novelar, mediante la producción instantánea de una suerte de máximas filosóficas que van arguyendo los personajes a solicitud del peregrino español. “El aforismo constituye, desde luego, la reducción de los trabajos de los protagonistas a esquemas mnemotécnicos que resumen éticamente y con sentenciosidad el valor de su peregrinar y de sus hazañas”.⁸² Añade Brito:

La escritura de la novela tiene lugar en el mismo palpitar sincrónico que la comedia o la selva de aforismos, en un efecto calidoscópico que multiplica el número de escritores de la escritura [...] La audacia del escritor (Cervantes) que escribe la escritura de autores secundarios (poeta, peregrino), a su vez inductores de la escritura de otros escritores (los personajes) que escriben y son escritos, nos devuelven a la infinita cadena de escribas [...] como metáfora de la vida.⁸³

El Narrador se suma al proponer un segundo título, que según él es más acorde: *Historia peregrina sacada de diversos autores*, con lo que el mismo Narrador es copartípe también del libro en construcción del poeta.

La crítica se ha ocupado de este poeta peregrino y ha propuesto posibles fuentes; Agustín Redondo presenta la hipótesis de que este poeta es una evocación literaria de Antonio Pérez, secretario de Felipe II (de ahí las escribanías y el cartapacio), quien fue el primero en dar a la imprenta una colección de aforismos en lengua castellana: *Pedaços de historia o Relaciones assy llamadas por sus auctores los peregrinos* (Pau, 1591), quien toma en ella el nombre de Rafael Peregrino y el pseudónimo “El Curioso”.⁸⁴ Ehrlicher por su parte cree

⁸² Egido, “La memoria y el arte narrativo”, p. 635.

⁸³ Brito Díaz, art. cit., p. 158.

⁸⁴ Agustín Redondo, “El episodio del libro *Flor de aforismos peregrinos* en el *Persiles* (IV, L): tradiciones culturales, contexto histórico y carácter lúdico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LX: 1 (2012), pp. 127-128. “Cuando Cervantes está escribiendo este trozo, probablemente después de 1613, el aforismo, unido tanto al arte verbal como

que Cervantes contrasta a los dos escritores de esta obra, el ‘moderno poeta’ y el peregrino, representando en ellos a Lope de Vega y a él mismo. En el moderno poeta, que quiere mostrar su ingenio al instante adaptando como materia teatral las aventuras que han vivido hasta el momento Auristela y Periandro y que considera el teatro un negocio provechoso y lucrativo, ve la alusión a Lope de Vega; en contraste, el último escritor, quien califica su propio proyecto literario como un caso único, fruto de una “imaginación peregrina y nueva”, representaría a Cervantes mismo.⁸⁵ Aunque, sigue este crítico, puedan identificarse estos dos autores, “lo que le interesa a Cervantes principalmente no es dar informaciones biográficas sobre la persona sino perfilar la autoría literaria”.⁸⁶

Creo, como observó Aurora Egido, que *La flor de aforismos peregrinos* o la *Historia peregrina sacada de diversos autores* es “un ejercicio máximo de lo que hoy se entiende por intertextualidad [...], con aforismos emanados del ingenio y de la experiencia de los demás personajes, convertidos así en inusitados *autores* que vivían además literariamente”.⁸⁷

De esta reunión de los personajes escritores cervantinos: un delincuente, un poeta enfermo, un joven dramaturgo, un alférez convalesciente, un traductor ambicioso, un humanista, un poeta remendador de comedias y un peregrino, todos con sus libros en elaboración, a los que añadimos del *Persiles*: el primer autor (del que no sabemos más que escribió en otra lengua la *Historia setentrional*),

a la emblemática al modo de Alciato, está irrumpiendo en el espacio político, unido al tacitismo, y ello gracias a Baltasar Álamos de Barrientos [*Tácito español ilustrado con aforismos*, Madrid, 1614]”, *ibidem*, p. 117.

⁸⁵ Hanno Ehrlicher, “Poetas peregrinos: autoconfiguraciones autoriales en las novelas de aventuras de Lope de Vega y Miguel de Cervantes”, *eHumanista/Cervantes* 1 (2012), p. 221.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 222n.

⁸⁷ Aurora Egido, “Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes”, *Parole Rubate, Revista Internazionale di Studi Sulla Citazione*, 8 (diciembre 2013), p. 27.

y, por su puesto, el mismo protagonista, podemos llegar a la conclusión de que escribir requiere cierto grado de insanidad, de frenesí, para “arrojarse a mil imposibles”, y levantar quimeras sobre débiles cimientos. Además de que se escribe desde la experiencia, la vida de Ginés, la investigación libresca y de campo del Primo, o trabajos que se padecen por caminos y ventas.

Pero que el ingenio creativo requiere algo más que la experiencia y que el deseo o pasión por la propia historia, la erudición o el amor, requiere que en el escritor se reunan las tres facultades, el frenesí de la imaginativa, la calidad del entendimiento y el poder de la memoria, como en el último de los escritores cervantinos que se parece tanto a su creador. Cervantes, como poeta peregrino, en su última obra nos muestra la síntesis de su experiencia como escritor, al permitir a sus personajes no sólo que tomen la voz para contar, crear e inventar, sino también les da la pluma para dejarse a sí mismos por escrito. Quién mejor que Cervantes, el padre de la narrativa, para mostrarnos sutilmente los devenires de un escritor, sus procesos internos, develándonos quién es el escritor y cómo se enfrenta a su tarea; compartiendo su invención “peregrina y nueva”, de aquel que tuvo un ingenio “fantástico e inventivo”, que fue un ingenio caprichoso que nos dejó tantas contemplaciones.

LENGUAS Y MECANISMOS DE COMUNICACIÓN

Hame enseñado su lengua, y yo a él la mía, y en
ella ansimismo me enseñó la ley católica cristiana.

Persiles, I, 6, p. 176.

De la narrativa del género dramático, de los personajes, ya rústicos, ya escritores, con su oralidad y su escritura, pasemos a otro componente de la poética: el lenguaje, en esta ocasión abordando el problema lingüístico que pone Cervantes en la mesa de la reflexión. Plantear una novela en un lugar remoto permite, como hemos visto, la distancia

suficiente para que lo maravilloso pueda ser verosímil, pero también propicia el encuentro con unos otros y sus propias formas de expresar el mundo y comunicarse, con la diversidad de lenguas.

En la producción cervantina pocas son las novelas que se desarrollan fuera de España; en las orillas del Tajo cantan los pastores de *La Galatea* y las aventuras de don Quijote no rebasan los límites de la Península, aunque esté presente la lengua de Vizcaya o de Barcelona; sólo tres de las *Novelas ejemplares* suceden fuera de España: *El amante liberal*, *La señora Cornelia* y parte de *La española inglesa*; de cualquier modo, los espacios que recrea en estas novelas son relativamente cercanos a su lector (Inglaterra y el Mediterráneo con sus conflictos). Pero, es en su última novela en donde se enfrenta al reto de hacer coherentes espacios desconocidos y una pluralidad de lenguas en busca de denominadores comunes, que le devuelvan al hombre, dividido por el lenguaje, su humanidad.

Como ya analizamos en la materia del cautiverio, el tratamiento de la diversidad de lenguas ya lo había propuesto en su *Novela ejemplar* bizantina *El amante liberal*, pero ahora observaremos cómo la incomunicación lingüística y su resolución se potencian en el viaje que Cervantes propone del Septentrión al Mediodía en el *Persiles*, especialmente por los mares del norte, donde extiende el panorama de las lenguas dentro del engranaje complejo de la poética con que construye su última obra, de la cual se sentía orgulloso.

Una pluralidad de lenguas se encuentra en el camino de los peregrinos *Persiles* y *Sigismunda*, desde las que son incomprensibles hasta las que comprenden de manera cabal; pluralidad de lenguas que, como toda la obra, alegorizan el camino del ser humano y su relación con los otros. Si el ideal del humanismo, como afirma Gagliardi, consistía en la unidad intelectual de una Europa que habla muchas lenguas pero piensa según un mismo fundamento,⁸⁸ Cervan-

⁸⁸ Véase Antonio Gagliardi, "Humanismo laico y humanismo cristiano en el *Persiles*", en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso*

tes va más allá al devolver la utopía de la trascendencia del hombre en la que el encuentro con el otro puede ser posible si se le mira, escucha y ama, si existe una intención comunicativa que le permita reflejar su propia humanidad.

Desde el inicio del *Persiles*, en la cima de una isla bárbara, hasta las colinas de Roma, Cervantes nos presenta una Babel estallada, que se derrumba y que, paradójicamente, resultará en una construcción que, a diferencia de la torre, podrá ser terminada y que cuenta con la venia divina, pues su aspiración es la superación de la barbarie, del desorden que, aunque parezca externo, está en el corazón del hombre y “sanando el corazón del hombre también el mundo se cura”.⁸⁹ Desde el el Primer Libro, Cervantes va tejiendo un entramado de lenguas, de incomunicaciones y de búsqueda de denominadores mentales y culturales comunes, como las señas y los traductores.⁹⁰

Comienza el último legado de la producción cervantina con unas voces que son dichas en lengua “bárbara”:

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, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada (*Persiles*, I, 1, pp. 127-128).

El narrador pasa enseguida al estilo directo y con ello a ser el mediador para que nosotros entendamos las razones de las voces que daba

Internacional de la Asociación de Cervantistas, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 399.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ Presento la reelaboración de mi artículo: “Voces daba el bárbaro Corsicurvo”. Lenguas y mecanismos de comunicación en el *Persiles*”, *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, XXIII (2013), pp. 117-127.

el bárbaro.⁹¹ El bárbaro pide que salga un mancebo encerrado allí, quien al salir pronuncia no con terrible y espantoso estruendo, sino “con voz clara y no turbada lengua” (I, 1, p. 128) un agradecimiento al cielo por permitirle salir a morir a la luz, pero: “Ninguna destas razones fue entendida de los bárbaros, por ser dichas en diferente lenguaje que el suyo” (I, 1, p. 129). Queda establecida la incomunicación en la que no son entendidas ni voces ni razones, excepto por el privilegiado lector que gracias a la intervención del narrador es partícipe de ambos mundos. A partir de esa salida de las tinieblas a la luz, nos dice Egido, el choque entre civilización y barbarie, cristianismo y paganismo, va a ir unido en el *Persiles* a una concepción de la palabra que supone un claro exponente de la problemática sobre las lenguas en el Siglo de Oro y los afanes del narrador a la hora de transcribirlas.⁹²

Los mitos han querido dar cuenta de la causa por la cual los hombres, teniendo la capacidad del lenguaje, facultad de simbolizar que nos humaniza, no hablamos la misma lengua. El punto de partida común es la creencia de que, en un principio, existía una sola lengua y, con ella, una unidad donde se era capaz de condolerse y alegrarse con el otro por un sentido de afinidad, como afirma Cenotia: “Mira que te hablo español, que es la lengua que tú sabes, cuya conformidad suele engendrar amistad entre los que no se conocen” (II, 8, pp. 329-330).

El mito hebreo explica que la capacidad del lenguaje es sólo propia del hombre: “lo cierto y sin contradicción [afirma Covarrubias] es que la primera lengua que se habló en el mundo fue la lengua hebrea, infundida por Dios a nuestro primero padre”.⁹³ Sin

⁹¹ Aurora Egido llama a esta estrategia una “tutela narrativa permanente” que procura la verosimilitud a la hora de enunciar o transcribir las lenguas”, “Las voces del *Persiles*”, en ¿“¡Bon compañero, jura Di!”? *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid, 1998, p. 107.

⁹² *Idem.*

⁹³ Covarrubias, *op. cit.*, s.v. *lengua*. “Formado, pues, que hubo de la tierra el Señor Dios todos los animales terrestres y todas las aves del cielo, los trajo al hombre, para que

embargo, el hablar sólo una lengua no fue suficiente para que el hombre no cometiera errores, y dejara de condolerse y alegrarse en unísono como especie. Una sola lengua sale con Adán fuera del Paraíso y desciende de la barca de Noé tras el Diluvio; sin embargo, nos cuenta el *Génesis*:

al desplazarse los pueblos hacia oriente hallaron una vega en tierra de Sennaar, donde hicieron asiento. [...] Y dijeron: “Vamos a edificar una ciudad y una torre, cuya cima llegue hasta el cielo; y hagamos célebre nuestro nombre antes de esparcirnos por toda la faz de la tierra”. Y descendió el Señor a ver la ciudad y la torre que edificaban los hijos de Adán. Y dijo: “He aquí, que el pueblo es uno solo, y todos tienen un mismo lenguaje; y han empezado esta fábrica, ni desistirán de su idea hasta llevarla al cabo. Ea, pues, descendamos y confundamos allí mismo su lengua, de manera que el uno no entienda el habla del otro”. Y de esta suerte los esparció el Señor desde aquel lugar por todas las tierras y cesaron de edificar la ciudad. De donde se le dio a ésta el nombre Babel, porque allí fue confundido el lenguaje de toda la tierra; y desde allí los esparció el Señor por todas las regiones;⁹⁴

que, como dice Sor Juana en voz de Eco: “es justo castigo / al que necio piensa / que lo entiende todo, / que a ninguno entienda”.⁹⁵

En el mito hebreo, como vemos, una torre se fabrica para acceder al cielo⁹⁶ y conseguir un nombre por el cual ser recordado,

viese cómo los había de llamar; y, en efecto, todos los nombres puestos por el hombre a los animales vivientes, éstos son sus nombres propios. Llamó, pues, Adán por sus nombres propios a todos los animales, a todas las aves del cielo y a todas las bestias de la tierra”, *Génesis*, 2, 19-20.

⁹⁴ *Génesis*, 11-1-9.

⁹⁵ Sor Juana, *El divino Narciso*, ed. Robin Ann Rice, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005, vv. 505-508.

⁹⁶ En la *Odisea* nos cuenta Homero que los hijos de Alceo apilan montañas para subir al cielo con la esperanza de que, elevadas hasta la altura del éter, constituirían un fácil camino para ir hacia lo alto: “amenazaron a los inmortales con establecer en el

inmortalidad que es más explícita en el mito que nos cuenta Filón de Alejandría, cuando realiza la exégesis a este pasaje de Babel:⁹⁷

Cuéntase, en efecto, que antiguamente todos los animales terrestres, acuáticos y aéreos hablaban un mismo idioma y que, así como entre los hombres de nuestros días los helenos se entienden con los helenos y los bárbaros con los bárbaros, si éstos son de la misma lengua, del mismo modo, cada creatura conversaba con todas las otras respecto de aquellas cosas que normalmente se hacen o se experimentan, de modo que dolíanse en común ante las desgracias y compartían la alegría si algo provechoso les ocurría. Es que gracias al común lenguaje se comunicaban unos con otros los placeres y sinsabores, y eran comunes sus complacencias y sus disgustos, y de ellos resultaba la similitud de temperamentos y sentimientos. Pero al cabo, hastiados de la abundancia de los bienes a su alcance, cosa que suele suceder a menudo, lanzáronse en pos del amor por lo inalcanzable y enviaron una embajada en demanda de la inmortalidad pidiendo ser liberados de la vejez y gozar de la plenitud de la juventud por siempre. Alegaban que entre ellos uno solo de los animales, el reptante, es decir, la serpiente, había hasta entonces alcanzado ese don. Ella, en efecto, despójase de su vejez y toma de nuevo la juventud primera, y es absurdo, decían, que los seres superiores queden relegados con respecto a los inferiores y que todos lo estén con respecto a uno. Ese atrevimiento tuvo, sin embargo, el consigno castigo. Al punto, en efecto, su hablar tornóse diverso, de

Olimpo la discordia de una impetuosa guerra; intentaron colocar a Osa sobre Olimpo y sobre Osa al boscoso Pelión, para que el cielo les fuera escalable”, Homero, *Odisea*, ed. José Luis Calvo, 18ª ed., Cátedra, Madrid, 2009, XI, vv. 310-320; pero aquí, Apolo directamente los aniquila.

⁹⁷ Filón de Alejandría es uno de los filósofos más renombrados del judaísmo helénico. A partir del siglo III a.C., tuvo lugar el encuentro de la fe judía con la filosofía griega en el contexto de la comunidad judía de Alejandría. Allí los intelectuales hebreos concibieron una forma de profundizar en su fe bíblica con los instrumentos de la razón griega.

modo que a partir de ese momento ya no pudieron entenderse unos a otros en virtud de la diferencia que mediaba entre los lenguajes en que la única y común lengua de todos había sido dividida.⁹⁸

Los acontecimientos que definen, entonces, las relaciones problemáticas entre la humanidad y el lenguaje son La Caída y Babel, pues, después del pecado original, se debilita el don que le fue concedido a Adán de nombrar las cosas por lo que son, imagen fiel del objeto que designan, y este don se pierde completamente con el episodio de Babel,⁹⁹ en el que los hombres se dividen y las lenguas se confunden; distinguiéndose lo sucedido a los hombres y lo ocurrido en el lenguaje, una *divisio populorum* y una *confusio linguarum*.¹⁰⁰ De esta confusión, dice Covarrubias, “resultaron las setenta y dos lenguas, en que se dividieron a poblar diversas provincias”.¹⁰¹

La causa que explica la tragedia de que los signos de las palabras no pudieron ser comunes a todos los pueblos es para San Agustín “aquel pecado de soberbia que movió a la disensión entre los hombres queriendo cada uno usurpar para sí el dominio”; donde la torre es signo de la soberbia, y los hombres merecieron no sólo tener voluntades opuestas, sino también diferentes palabras.¹⁰² Sin embargo, esto no remedió ni enseñó a los hombres, como reflexiona Filón de Alejandría:

⁹⁸ Filón de Alejandría, *Obras completas* [s. I], tr. directa del griego, introducción y notas de José María Triviño, Buenos Aires, 1976, p. 176.

⁹⁹ Véase Jorge Checa, “*El divino Narciso* y la Redención del lenguaje”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII: 1 (1990), p. 202.

¹⁰⁰ Véase Simone Pinet, “Babel historiada, traducida: un episodio del *Libro de Alexandre*”, en Lillian von del Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2003, p. 374.

¹⁰¹ Covarrubias, *op. cit.*, s.v.

¹⁰² San Agustín, “Sobre la doctrina cristiana”, en *Obras*, t. 15, ed. bilingüe de Balbino Martín, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1957, II, p. 45.

Más no sé qué ventaja ha venido a resultar de esto. Porque después que hubieron sido separados en naciones y dejaron de hablar la lengua única, lo mismo que antes se han llenado muchas veces tierra y mar de iniquidades sin número, ya que las causas del común mal proceder no reside en la comunidad de lengua sino en los comunes deseos de delinquir que abriga el alma.¹⁰³

El cristianismo, sin embargo, da un giro benevolente al problema lingüístico cuando en Pentecostés, el Dios del Amor hace descender al Espíritu Santo, y a los apóstoles “les aparecieron lenguas como de fuego, que se dividían, y se posaron sobre cada uno de ellos. Entonces fueron llenados todos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les daba palabras”.¹⁰⁴ Ahora, deben esparcirse pero con otro sentido, el de llevar el mensaje en y para todas las lenguas. Cerrándose el círculo división-confusión, cuando el cristianismo permite recuperar el sentido de hombre como ser social. Umberto Eco, en *La búsqueda de la lengua perfecta*, señala que el episodio de la confusión se contempla no sólo como ejemplo de un acto de orgullo castigado por la justicia divina, sino como el inicio de una herida histórica (o metahistórica) que de algún modo debe ser sanada.¹⁰⁵ La torre y la unidad lingüística pertenecen a la serie de hechos que anteceden a la historia y la anticipan. Historia entendida como el principio de una gran herida.¹⁰⁶

Con esta herida comienza la narración del *Persiles*, cuando Periandro sale de la profundidad de la sima y se encuentra con el mundo bárbaro cuya lengua es ininteligible. Cierran la mazmorra y lo conducen a unas balsas. Frente a frente, prisionero y bárbaros en

¹⁰³ Filón de Alejandría, *op. cit.*, p. 176.

¹⁰⁴ *Hechos de los apóstoles*, 2, 3-4.

¹⁰⁵ Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Crítica, Barcelona, 1994, pp. 26-27.

¹⁰⁶ Véase Pinet, *op. cit.*, p. 388.

igualdad de incompreensión lingüística utilizan lo más primitivo de la comunicación: las señas. Un bárbaro “le señaló por su blanco, dando señas y muestras de que ya le quería pasar el pecho” (I, 1, p. 130), luego, el bárbaro flechero movido de piedad, “arrojó de sí el arco y, llegándose a él, por señas, como mejor pudo, le dio a entender que no quería matarle” (I, 1, p. 131). Así, sin necesidad de palabras, las señas pueden expresar mensajes y sentimientos para hacerse entender entre estos mundos lejanos: bárbaro y civilizado, categorías que serán cuestionadas a lo largo de toda la novela.¹⁰⁷

Estando prisionero y bárbaros en las balsas, se produce el primer naufragio y Periandro es rescatado por Arnaldo, príncipe de Dinamarca. Ambos interesados en saber si Auristela está prisionera en la isla bárbara planean una estrategia de espionaje (se entienden perfectamente en un idioma que no se explicita). Periandro, disfrazado de mujer, será vendido por Arnaldo a los bárbaros. Después de varias señas militares entre el barco y la isla, señas universales en que se expresa y se reconoce que los extranjeros vienen en paz,¹⁰⁸ los bárbaros llegan a la playa trayendo en hombros a una mujer bárbara, pero de mucha hermosura, la cual, antes que otro alguno

¹⁰⁷ En el discurso cultural de la Edad Media, los hombres se dividían en tres categorías: civilizados (quienes ocupaban el centro y seguían la ley), los salvajes (que vivían en la civilización, en espacios aislados y no seguían la ley) y los bárbaros (que vivían fuera de la civilización, en su propio espacio, y seguían otra ley), Cristina González, “Alfonso X y la conquista de la otredad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI: 1 (2003), p. 205. Sin olvidar que etimológicamente, según Covarrubias, el nombre ‘bárbaro’ “figuraron los griegos de la grosera pronunciación de los extranjeros, que procurando hablar la lengua griega la estregaban, estropeándola con los labios, con el sonido βαρ-βαρ, barbar. De aquí nació el llamar bárbaros a todos los extranjeros de la Grecia, adonde residía la monarquía y el imperio”, *op. cit.*, s.v.

¹⁰⁸ “[...] pusieron en una lanza un lienzo blanco, señal de que venían de paz como es costumbre en casi todas las naciones de la tierra” (I, 2, p. 145); “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 a otras” (I, 3, p. 146), etcétera.

hablase, se expresó en lengua polaca, la cual sólo ella y Arnaldo entienden.¹⁰⁹

Si los intérpretes son, por definición, quienes tienen la capacidad de rebasar fronteras lingüísticas y culturales, es indudable que hay perfiles que parecen, a primera vista, especialmente dotados para esta función.¹¹⁰ Es una mujer en el texto de Cervantes quien tiene la capacidad de la comunicación entre lenguas; la mujer como portadora y transmisora del lenguaje y con él la cultura. Periandro no entiende el bárbaro ni el polaco; tras la transacción, la bárbara “con palabras y en lenguaje que él no entendía, le consolaba” (I, 4, p. 151), por lo que la comunicación continúa llevándose a cabo mediante señas. El gobernador bárbaro “comenzó a comer y a convidar por señas a Periandro que lo mismo hiciese” (I, 4, p. 151). Los bárbaros, dejados llevar por la lujuria que provoca la doncella que es Periandro, pelean entre ellos y forman un caos durante el cual un bárbaro mancebo se llegó a Periandro y, en lengua castellana, que, por fin, de él fue bien entendida, le dijo que lo siguieran. Cuando están a salvo, “Periandro, que, aunque no muy despiertamente, sabía hablar la lengua castellana, le dijo: —El cielo te pague, ¡oh ángel humano, o quienquiera que seas!” (I, 4, p. 158). El Narrador resuelve la extrañeza de que en la isla bárbara existan hispanohablantes al poner este interrogante en voz de la intérprete, que había huido con ellos a la parte de la isla donde encuentran a la familia del bárbaro que los interpeló en español:

¹⁰⁹ Según Romero, Olao Magno no menciona el polaco entre los idiomas de la gente del norte; sin embargo, de 1592 a 1599, en la persona de Sigismundo III Vasa, se unen la corona de Suecia y Polonia, quien alcanza una notable fuerza en toda la región báltica. Además, Polonia fue vista por los españoles, no sólo como algo misterioso y lejano, sino como paladina del catolicismo por derrotar a los protestantes, *Persiles*, p. 146, nota 3.

¹¹⁰ Véase Iciar Alonso Araguás, “Figuras mediadoras y espacios fronterizos. Algunos lugares comunes”, en *Los límites de Babel. Ensayos sobre la comunicación entre lenguas y culturas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, p. 56.

La intérprete estaba admirada de oír hablar en aquella parte, y a mujeres que parecían bárbaras, otra lengua de aquella que en la isla se acostumbraba; y cuando les iba a preguntar qué misterio tenía saber ellas aquel lenguaje, lo estorbó mandar el padre a su esposa y a su hija que aderezasen con lanudas pieles el suelo de la inculta cueva (I, 4, p. 159).

De este modo, con una breve aclaración de la capacidad lingüística de Periandro, y poniendo la extrañeza del caso en el pensamiento de un personaje, Cervantes logra la verosimilitud y da una vía de escape a los protagonistas del caos generado en la isla; el lenguaje compartido los salva. Más tarde en la novela se explica, sin explicarse, cómo esta mujer llega a dominar varias lenguas, su nombre es Transila:

De cómo llegué, del recibimiento que los bárbaros me hicieron, de cómo aprendí su lengua en este tiempo que ha que falté de vuestra presencia, de sus ritos y ceremonias y costumbres, del vano asunto de sus profecías y del hallazgo destes señores con quien vengo y del incendio de la isla, que ya queda abrasada, y de nuestra libertad diré otra vez, que, por agora, basta lo dicho y quiero dar lugar a que mi padre me diga qué ventura le ha traído a dármele tan buena cuando menos la esperaba (I, 13, p. 218).

Decir que explicará después cómo aprendió la lengua (lo que nunca ocurre) es suficiente para que su proceder sea verosímil. No nos quedaremos con la duda, ni la traductora, de cómo es posible que se hable español en la isla bárbara, pues más adelante, después de la cena, en el sosiego que surge por primera vez desde el inicio de la novela, el padre del joven bárbaro, el español Antonio cuenta su historia, en ella los avatares que lo llevaron a esa isla, tras lo cual nos describe cómo es posible comunicarse, primero por señas, que poco a poco dan paso al conocimiento del otro y con él de su lengua:

volví a la entrada que aquí me había conducido, por ver si oía voz humana o descubría quien me dijese en qué parte estaba, y la buena suerte y los piadosos cielos, [...] me depararon una muchacha bárbara, de hasta edad de quince años, [...] Pasmóse, viéndome; pegáronsele los pies en la arena; soltó las cogidas conchuelas y derramósele el marisco; y, cogiéndola entre mis brazos, sin decirle palabra ni ella a mí tampoco, me entré por la cueva adelante y la truje a este mismo lugar donde agora estamos. Púsela en el suelo, beséle las manos, halaguéle el rostro con las mías, y hice todas las señas y demostraciones que pude para mostrarme blando y amoroso con ella. Ella, pasado aquel primer espanto, con atentísimos ojos me estuvo mirando, y con las manos me tocaba todo el cuerpo y, de cuando en cuando, ya perdido el miedo, se reía y me abrazaba, y, sacando del seno una manera de pan hecho a su modo, que no era de trigo, me lo puso en la boca, y en su lengua me habló, y, a lo que después acá he sabido, en lo que decía me rogaba que comiese. Yo lo hice así, porque lo había bien menester; ella me asió por la mano y me llevó a aquel arroyo que allí está, donde, ansimismo por señas, me rogó que bebiese. Yo no me hartaba de mirarla, pareciéndome antes ángel del cielo que bárbara de la tierra. Volví a la entrada de la cueva y, allí, con señas y con palabras que ella no entendía, le supliqué, como si ella las entendiera, que volviese a verme. Con esto la abracé de nuevo y ella, simple y piadosa, me besó en la frente y me hizo claras y ciertas señas de que volvería a verme (I, 6, p. 174).

Ella concluye el relato: “[...] Hame enseñado su lengua, y yo a él la mía, y en ella ansimismo me enseñó la ley católica cristiana” (I, 6, p. 176).¹¹¹ Antonio y Ricla dejan de ser dos extraños, y así puede suceder el encuentro y el aprendizaje de la lengua, pues media entre

¹¹¹ Como habíamos apuntado, para que pueda existir la comunicación, ha de haber intención comunicativa y un código que permita acercar posiciones entre las dos partes. El aprendizaje de la lengua del otro se ha de apoyar en una motivación suficiente, véase Jesús Baigorri Jalón, “Trasnacionalidad, lengua y comunicación: hacia unos modelos de diálogo intercultural”, en *Los límites de Babel. Ensayos sobre la comunicación entre lenguas*

ellos la ética que da un lugar prioritario a la relación con el otro, como señala Gagliardi: “esta es la moral cristiana, con el amor hacia el prójimo”.¹¹² Cervantes enseña que no son tan nítidos los límites existentes entre civilización y barbarie, como afirma Aurora Egido: “es en ese contexto en el que la lucha entre palabras y voces alcanza su verdadero sentido al mezclarse, sin que de ello resulte necesariamente una Babel de lenguas, sino una sinfonía que va desde el grado cero del lenguaje y de las voces, al deseable diálogo y entendimiento entre personas a través de la palabra”.¹¹³

Vendrán, a partir de aquí, los sucesivos contactos con personajes y lenguas que representan a los cuatro países católicos: España, Italia, Portugal y Francia.¹¹⁴ Con la entrada de estas lenguas encabezadas por el español, la necesidad de un traductor se diluye paulatinamente, pues Periandro y Auristela reconocen y se reconocen en las lenguas de la civilización católica cristiana. Los jóvenes mestizos hispanohablantes, Antonio hijo (nombrado el resto de la novela: Antonio el bárbaro) y su hermana Constanza acompañan a nuestros peregrinos durante todo el peregrinaje. Lo mismo ocurrirá (excepto por algunos capítulos) con el siguiente personaje, el italiano Rutilio.

La lengua toscana aparece cuando están por salir de la isla abraçada en las barcas, lengua en la que un “bárbaro gallardo” afirmán-

y *culturas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, p. 20; aquí, además, se subraya cómo el español estaba siendo vehículo de evangelización.

¹¹² Gagliardi, *op. cit.* p. 406.

¹¹³ Egido, “Las voces del *Persiles*”, p. 116.

¹¹⁴ Para Antonio Garrosa Resina y Manuel José Perucho Díaz, este orden corresponde a la importancia que da Cervantes a los países por su catolicismo: “[...] the presence of the Spaniard Antonio, with his mature Catholicism that Cervantes describes so warmly, is much more important and he persist throughout the entire novel. He and his two sons, Constanza and Antonio, accompany the protagonists to Rome. In this and other ways, Cervantes signals his belief that his country represents the purest expression of Christianity, even though the pilgrimage must end in Rome”, “Leadership by Example. Cervantes’s Deathbed Novel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, tr. Henry T. Edmondson III, en *Perspectives on Political Science*, 37: 2, (2008), p. 84.

dose como cristiano, apela a que, si ellos los son también, lo lleven consigo, y así lo suplica por el verdadero Dios. Lengua y religión hermanadas no necesitan traducción. Más tarde, en la barca, como no podían dormir, “el bárbaro italiano” cuenta los sucesos de su vida. Todos escuchan atentos y no vuelve a haber referencia a la lengua, todos entienden.¹¹⁵ El bárbaro italiano, como antes lo había hecho el español, narra su historia. Él también, se encuentra en una situación desesperada; tras matar a la mujer que lo llevó volando, convertida en loba, encuentra a unas personas a las que, en su lengua toscana pregunta qué tierra es aquella, y, en su lengua, se le explica la extrañeza de esa tierra: “Esta tierra es Noruega; pero ¿quién eres tú que lo preguntas, y en lengua que en estas partes hay muy pocos que la entiendan?” (I, 8, p. 189). A su vez, el noruego que habla italiano aclara la razón: uno de sus antepasados había ido a Noruega por negocios y se había casado ahí y a los hijos que tuvo les enseñó su lengua, y de uno en otro se extendió por todo su linaje, hasta llegar a él, que era uno de sus cuartos nietos. Así, salvado por el lenguaje, permanece en Noruega hasta que el clima es propicio para embarcarse e ir a vender los productos que había aprendido a elaborar en esa tierra; pero un naufragio lo conduce a la isla bárbara. Como en ella no sólo no encuentra una lengua que entienda, sino que los códigos culturales que lee son tan amenazadores, decide, para sobrevivir, fingirse mudo:

Para disimular la lengua, y que por ella no fuese conocido por extranjero, me fingí mudo y sordo y, con esta industria, me entré por la isla adentro, saltando y haciendo cabriolas en el aire.

¹¹⁵ Como afirma Michel Nerlich, “la cortesía revela toda su importancia como instrumento de comunicación”, pues “la alteridad de la cual se quiere tener noticias (presentación del individuo —viajero, extranjero— y cuento de su destino) se hace enriquecimiento del individuo que se añade a su estado de extranjero”, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: proyecto histórico-iluminado de una cultura europea”, en ¿“*Bon compañero, jura Di!*”? *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid, 1998, p. 132.

A poco trecho descubrí una gran cantidad de bárbaros, los cuales me rodearon y, en su lengua, unos y otros con gran priesa me preguntaron (a lo que después acá he entendido) quién era, cómo me llamaba, adónde venía y adónde iba. Respondíles con callar y hacer todas las señales de mudo más aparentes que pude, y luego reiteraba los saltos y menudeaba las cabriolas. [...] Con esta industria pasé por bárbaro y por mudo, [...]. Desta manera he pasado tres años entre ellos, y aun pasara todos los de mi vida sin ser conocido. Con la atención y curiosidad, noté su lengua y aprendí mucha parte de ella (I, 9, pp. 193-194).

En este caso, el hacerse el mudo para no ser reconocido como extranjero es lo que lo salva. Así, en la isla bárbara se encuentran los peregrinos septentrionales con la lengua española y con la italiana en la playa. Ya embarcados escuchan desde una de las otras dos barcas que habían salido con ellos “una voz blanda, suave”. “Notaron, especialmente el bárbaro Antonio el padre, que notó que lo que se cantaba era en lengua portuguesa, que él sabía muy bien. Calló la voz y, de allí a poco, volvió a cantar en castellano” (I, 9, p. 195). Como el canto insinúa penas de amor, piden al cantor que pase a su barca; al llegar a otra isla quieren saber su historia, la cual cuenta “el músico, en medio portugués y en medio castellano” (I, 9, p. 197).

La lengua de los protagonistas no se ha develado aún (tenemos que esperar hasta el final del libro IV), sin embargo, en el tejido cervantino, los personajes son capaces de entender varias lenguas: Perianthro sabe español, se entiende con Arnaldo, príncipe de Dinamarca, en una lengua que no se especifica; Antonio el padre, español, bárbaro y portugués; Transila la traductora, inglés, bárbaro y polaco; Cloelia, ama de Auristela, noruego y sin explicarnos cómo, en el principio de la novela, sabemos que era la única que en la sima entiende las voces de Corsicurvo; Rutilio, además de italiano, aprende bárbaro y señas de mudo; el enamorado Sosa Coutiño puede intercambiar, en su canto y su discurso, portugués y español; el Narrador fluidamente domina todos los idiomas; y Auristela, que ha entendido a la perfección todo

lo que se habla en español, cuando el poeta remendador de comedias le habla de la gran oportunidad que le brindaría convertirse en comediante, no entiende una sólo palabra de lo que se le dice. ¿Será que se entiende cuando y lo que se quiere entender?

Tanto Auristela como Rutilio utilizan la incomprensión del lenguaje como pretexto para evitar comprometerse en situaciones inconvenientes; de modo que, la lengua puede proveer el encuentro y con él la comunicación: cuando se requieren conocer las intenciones del otro si corre peligro la vida y la integridad, cuando se desea escuchar la historia del otro para condolerse o alegrarse con él, aconsejarle o consolarle, cuando se desea compartir y conocer a profundidad a quien se ama, cuando se peregrina y se desea aprender la diversidad humana y su forma de interpretar la vida; pero, también la lengua puede crear barreras y permitir la libertad de no desear comunicarse. Por lo que, además de los componentes de verosimilitud tan logrados en el tratamiento cervantino para la diversidad de lenguas en espacios ajenos y con multiplicidad de culturas conviviendo, Cervantes va más allá al profundizar en la naturaleza humana que tiene la capacidad de interesarse por el otro o de evitarlo, y, a través de su narrativa nos da cuenta de nuestra humanidad, que nos da la capacidad de comunicarnos y la libertad de no hacerlo.

Para complejizar la narración, como hemos visto, la obra es una traducción de un original en otra lengua; nunca sabemos cuál es la lengua primigenia de esta historia, ni las circunstancias de su hallazgo, ni de su traducción, y poco importa. Tenemos pues establecido en este inicio del *Persiles*, la pluralidad de lenguas con que inicia el viaje-peregrinaje, una Babel que llegará de nuevo al lenguaje común, el de la dignidad humana, aunque se exprese con distintos signos.

Si la confusión de las lenguas es el castigo, también es la clave de la redención; el arte en general, y la literatura en particular, logra la misión de llevar la buena noticia de que el amor nos humaniza y, con la misión, recibir el don de lenguas. El *Persiles* recorre un viaje desde las señas primitivas, pasando por la necesidad de traductores

hasta el reconocer una lengua intelectual y una ética-moral común y, con ella, la identidad del otro y el enriquecimiento con la diversidad y con la diferencia; atravesado por la eterna pregunta de ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos? y ¿hacia dónde vamos?

EL CABALLO, EL CAER DE LA MONTURA Y SU DOMA
EN LA LITERATURA Y COMO LITERATURA

—La grandeza, la ferocidad y la hermosura del caballo que os he descrito tenían tan enamorado a Cratilo y tan deseoso de verle manso como a mí de mostrar que deseaba servirle.

Persiles, II, 20, pp. 414-415.

Un personaje más que adquiere relevancia en la narrativa cervantina es el caballo; tanto el rocín, compañero fiel de don Quijote, como el grande, fiero y hermoso caballo de Cratilo que es domado por Periandro. Incluso, en el Prólogo que dedica “puesto ya el pie en el estribo”, Miguel de Cervantes se encuentra montando un rocín pasilargo por el camino, cuando un estudiante, al reconocerle, se apea de su propia cabalgadura y pronuncia el famoso encomio: “—¡Sí, sí, éste, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las musas!” (*Persiles*, Prólogo, p. 121).

Tres motivos ecuestres analizaremos en las obras cervantinas relacionados con la figura del protagonista: dejarle la rienda suelta para que guíe el viaje y caer de la montura, como parte de la caracterización del caballero, y la acción de la doma que se observa en la tradición como atributo de semidioses, héroes y personajes históricos. Dos de estos motivos, dejarle rienda la suelta al caballo y domarlo representan, además, dos maneras de entender la literatura cervantina, como apunta Baena, “el criterio hacedor de ficción es el criterio del caballo”:

Rocinante con las riendas sueltas, tomando el camino que quiere es homólogo al escritor intransitivo. El caballo de Cratilo, domado, se homologa a la doma general del devenir característica de la *écriture* clásica. El novelista (el autor del *Quijote*) deja las riendas del relato sueltas, de forma que tal relato obedezca sólo a Natura, a lo que entienden los realistas por real. El autor del *Persiles*, en cambio, doma su narración en una forma totalmente análoga a la empleada por Periandro en su doma: mezclando elementos naturales con sobrenaturales, e interrumpiendo una historia con otra que aparentemente no tiene sentido. [...] En la discusión que los personajes del *Persiles* tienen sobre la vida retirada, a propósito de la ejemplaridad de la vida de Renato y Eusebia falta un elemento, que Periandro nota. Este elemento es el de lo sobrenatural coadyuvando a lo natural para hacer posible la redención, el re-nacimiento espiritual del hombre.¹¹⁶

Teoría que parece acorde con el planteamiento del *Persiles* y sobre la cual estudio a continuación la figura del caballo en la literatura y como literatura. Desde el arte rupestre, el caballo con bridas representa la atracción irresistible que este animal despertó en el ser humano, así como el deseo y el logro de dominarlo para adquirir su fuerza y velocidad. La domesticación del caballo permitió al hombre recorrer distancias y ser poderoso, pero además, como se dice de los primeros jinetes de fama, los scitas: “este animal no sólo les dio su insólita movilidad, sino también su impetuosa concepción del mundo”;¹¹⁷ el caballo amplió el horizonte humano de tal manera que en la imaginación también ha acompañado al hombre en la metáfora, el mito y la fantasía.

¹¹⁶ Julio Baena, “Trabajo y aventura: El criterio del caballo”, p. 57.

¹¹⁷ Véase Frank Trippet, *Los primeros jinetes*, Folio, Barcelona, 1994, t. I, p. 41, *apud* María Mercedes Delgado Pérez, “Poética en el caballo árabe: de la tradición mítica a la razón estética”, *Revista de poética medieval*, 19 (2007), p. 23. “En cuanto perfeccionaron la técnica de montar, dejaron de ser los lentos pastores nómadas que habían sido para convertirse en una hueste notable y audaz”, *idem*.

La fama de algunos caballos, reales o literarios, ha pasado a la historia (incluso los inmóviles y de madera como el de Troya y Clavileño el Alígero), como nos recuerda la dueña Dolorida cuando describe a Clavileño:

No es como el caballo de Belerofonte, que se llamaba Pegaso, ni como el del Magno Alejandro, llamado Bucéfalo, ni como el del furioso Orlando, cuyo nombre fue Brilladoro, ni menos Bayarte, que fue el de Reinaldos de Montalbán, ni Frontino, como el de Rugero, ni Bootes, ni Pirítoos, como dicen que se llaman los del Sol, ni tampoco se llama Orelia, como el caballo en que el desdichado Rodrigo, último rey de los godos, entró en la batalla donde perdió la vida y el reino (*Quijote*, II, 40, p. 952).

Caballos que, sin lugar a duda, adquirieron una notable importancia en la conciencia colectiva. Las novelas de caballerías recuperan los códigos caballerescos medievales, en donde el caballo era un símbolo de riqueza y categoría social, y compañero fiel del guerrero. Como apunta Cirlot, “el caballero es el dominador, el logos, el espíritu que prevalece sobre la cabalgadura (la materia)”.¹¹⁸ Los elementos que posibilitaron que el caballero se mantuviera estable mientras cabalgaba fueron evolucionando; desde finales del siglo XI, el uso de estribos y de una silla de montar con respaldo rígido que se sujetaba al caballo con una cincha doble permitieron que el jinete se mantuviera estable y pudiera cargar una lanza bajo el brazo, combinando el peso del caballo y el jinete.¹¹⁹ Caballo y montura se codificaron y se cargaron de significados; así, el caballo, dice Llull, “se le da al caballero

¹¹⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 10 ed., Siruela, Madrid, 2006, s.v.

¹¹⁹ Andrew Ayton, “Armas, armaduras y caballos”, en Maurice Keen (ed.), *Historia de la guerra en la Edad Media*, trad. Asunción Rodríguez Guzmán, Machado Libros-Océano, Madrid, 2005, p. 242. Esta figura del noble como guerrero montado “demostró ser una figura irresistible para los ilustradores de manuscritos y para los autores de un mundo idealizado y novelesco”, *idem*.

en significación de la nobleza del corazón, y para que a caballo esté más alto que cualquier otro hombre, y sea visto de lejos, y tenga más cosas debajo de sí, y antes que nadie cumpla con todo lo que conviene al honor de la caballería”.¹²⁰

Llull desglosa el significado de cada elemento de la montura y el porqué se le dá al caballero:

Pues así como por la silla está seguro el caballero sobre su caballo, así la seguridad de corazón hace estar de frente al caballero en la batalla, por cuya seguridad la ventura se hace amiga de la caballería. Y por seguridad son despreciadas muchas cobardes jactancias y muchas vanas apariencias, y son frenados muchos hombres que no se atreven a pasar adelante en el lugar en que un corazón noble hace que esté seguro el cuerpo del caballero; y es tan grande la carga de la caballería que por cosas ligeras no se deben mover los caballeros;¹²¹

el freno del caballo y las riendas en manos del caballero se le otorgaban para que se refrenara de hablar mal y fuera liberal, y “por las riendas entienda que él debe dejarse llevar a cualquier parte donde la orden de caballería lo quiera emplear o enviar”.¹²² Pues si el caballero no hiciera con valentía estos esfuerzos: “su caballo, que es bestia que carece de razón, sigue mejor la regla y el oficio de caballería que el caballero”.¹²³ Durante los torneos los caballeros se entrenaban en las habilidades individuales con la lanza y la espada, para las maniobras en equipo y contendían sobre quién era el más hábil en regir un caballo.¹²⁴ El

¹²⁰ Ramón Llull, *Libro de la orden de caballería* (1275), Alianza, Madrid, 2000, p. 75.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 74-75.

¹²² *Ibidem* p. 75.

¹²³ *Ibidem*, pp. 75-76.

¹²⁴ Según Juan de Mariana se competía sobre quién era: “más hábil en regir un caballo, echándole a correr agora derechamente, agora a vueltas y revueltas”, *Del rey y de la instrucción real* (1598), trad. Crelión Acívaro, La Selecta, Barcelona, 1880, pp. 273-

caballero debía ser maduro, responsable y diestro, tener experiencia y carácter para utilizar tanto caballo como armas;¹²⁵ pues no regir correctamente su montura, además de poner en riesgo su vida, impedía considerarse un digno caballero. De modo que, por un lado, el caballero debía ser sumamente hábil para conducir el caballo y pelear sobre él, y, por otro, debía cumplir con los atributos interiores que se simbolizaban en los elementos de la montura.

El caballero en su caballo debía tomar las riendas para ir donde la orden de caballería lo quisiera llevar, pero, en los libros de caballerías, a partir del *Amadís*, se añade un significado en la guía del caballo: dejarle la rienda suelta para que él sea el que guíe y decida el camino; con esta acción se representan los momentos de intimidad del caballero enamorado y se utiliza como recurso cuando el caballero está solo, triste por mal de amores o penitente; así Lisuarte de Grecia a imitación de su abuelo:

Él se apartava quanto podía de los caminos, iva tan pensativo y tan desacordado que no iva sino donde el cavallo levar lo quería. [...] Ya que el sol salía subió a un camino que por una floresta iva y el cavallo començó a andar por él, que no iva sino por donde quería. Lisuarte

274. En el siglo XVI, se seguían editando libros a este respecto, entre otros: *Doctrina del arte de la cavallería* de Juan Quixada de Reayo, Pedro Castro, Medina del Campo, 1548; *Libro de Albeyteria, en el qual se trata del cavallo, y mulo, y iumento...*, de Fernando Calvo, Juan Fernández, Salamanca, 1587.

¹²⁵ Como señala Alfonso de Cartagena en el *Doctrinal de los cavalleros*: “deben ser sabidores de conocer bien los cavallos e las armas que tovieren”, ed. J. M. Viña Liste, Universidade, Santiago de Compostela, 1995, p. 28. Beatriz Mariscal al estudiar a Gaiferos afirma que “la inmadurez e irresponsabilidad del caballero es reiterada en el relato por medio de una secuencia que narra la dificultad que tiene Gaiferos para que Roldán, su primo, le proporcione las armas y montura necesarias para lograr el rescate de su esposa. Roldán se niega inicialmente a prestarle su caballo y su espada declarando que Gaiferos carece de la experiencia y carácter que debía tener para utilizarlos, una marca del verdadero caballero”, “Gaiferos y su caballo. Avatares de un romance, del *Quijote* a la tradición moderna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII: 1 (2009), p. 226.

iva tan metido en pensamiento que ni sabía si iba por camino, si fuera d'el, o si andava o si estava quedo. El cavallo, como sintió que no hazía sino lo que él quería, parose en medio del camino a roer de las hojas de los árboles.¹²⁶

También imitando a Amadís y a su descendencia, don Quijote deja la rienda suelta a Rocinante, como hemos visto.

El segundo aspecto que cobra relevancia en la narrativa cervantina es el hecho de no poderse mantener sobre el caballo, el riesgo de caer y la caída misma. Elementos que también han alcanzado significados profundos desde la Antigüedad. Faetonte encabeza el simbolismo de la caída, cuando, pretendiendo conducir el carro del Sol, pierde el dominio de los caballos que lo tiran y se precipita al río Po. Para Platón en *Fedro*:

el alma se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva una yunta alada y a su auriga. Pues bien, los caballos y los aurigas de los dioses son todos ellos buenos, y buena su casta, la de los otros es mezclada, por lo que a nosotros se refiere, hay en primer lugar, un conductor que guía un tronco de los caballos, y después, estos caballos, de los cuales uno es bueno y hermoso y está hecho de esos mismos elementos, y el otro, de todo lo contrario, como también su origen. Necesariamente, pues, nos resultará difícil y duro su manejo.¹²⁷

Si el auriga no logra regirlos, seremos arrastrados a caer, “porque el caballo entreverado de maldad gravita y tira hacia la tierra, forzando al auriga que no lo haya domesticado con esmero”.¹²⁸ La caída más ruidosa que el cristianismo aporta a la conciencia co-

¹²⁶ Feliciano de Silva, *op. cit.*, LIII, p. 114. En adelante, en el texto se indica el capítulo y el número de página.

¹²⁷ Platón, *Diálogos*, pr. Carlos García Dual, intr. Antonio Alegre Gorri, Gredos, Madrid, 2010, pp. 793-794.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 795.

lectiva es la de san Pablo en el camino de Damasco, quien monta perseguidor, cae por intervención divina y se levanta apóstol. De tal forma que la caída implica la pérdida del dominio de la razón y la voluntad, ya sea por una vana pretensión, ya por un desorden pasional, ya por un arrebató místico; en cualquier caso, deriva en una transformación del jinete.

Los libros de caballerías hicieron eco de la caída del caballo como un motivo en el desarrollo de las aventuras, especialmente, en el enfrentamiento entre dos caballeros, en torneos o en lides.¹²⁹ Feliciano de Silva, por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia*, da realce a la descripción de las batallas con el recurso del riesgo de las caídas; en su narración es una constante que los caballeros pierdan los estribos y deban entonces abrazar al caballo. Si el héroe es quien titubea, aunque deba sostenerse como pueda del caballo, no suelta las armas y, a pesar del momento de suspenso, triunfa. Durante la batalla, si un caballero logra tirar a otro de su caballo, se presentan dos opciones: que el caballero muera instantáneamente al caer o que el caballero sea tan esforzado que se levante y siga luchando, porque ser buen caballero implica que la fortaleza del corazón supere a la física.¹³⁰

El caballo es uno de los instrumentos más valiosos en batalla. En el código caballeresco, cuando al vencedor le matan al caballo se

¹²⁹ Una parte de este análisis se publicó con el título: “El caer de la montura: antes y después de Feliciano de Silva”, en Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, El Colegio de México, México, 2017, pp. 17-32.

¹³⁰ “A esta sazón se començaban a levantar el emperador y el rey Armato que, como más viejos, fueron más quebrantados de la caída; e aunque no sobran las fuerças, no faltando sus coraçones, se acometen de los más fuertes golpes que ellos podían dar” (XLII, p. 83) En esta obra, Feliciano de Silva incluso imagina una escena donde la única que no cae del caballo durante la batalla es una mujer: “Todos seis se juntaron de los cuerpos de los cavallos e escudos y yelmos, que de todos seis, si la reina Califa no, sin ningún acuerdo cayeron en el suelo, pero la reina, aunque a caballo quedó, iva tan desacordada que por poco su caballo la sacara del campo” (XLII, p. 82).

queda con el del vencido.¹³¹ Feliciano de Silva lleva al extremo las caídas y el tomar el caballo del vencido cuando nos cuenta que en el encuentro entre cristianos y turcos “más de xxx mil cavalleros fueron por el suelo, otros los llevaban los cavallos arrastrando” (XLVIII, p. 96); y, en el capítulo L del *Lisuarte de Grecia*: “De cómo los reys e cavalleros que ivan con la reina Mabilia ovieron justa con dos cavalleros de armas negras,” en un frenesí narrativo, en tropel, en una narración desbocada hace lo que pudiera parecer una parodia del caer del caballo y perderlo. Lisuarte y Perión, con un gran séquito de caballeros, se detienen ante un puente que custodian dos cuyas armas son negras, una doncella les sale al paso y les explica que dichos caballeros deben permanecer un año ahí, por mandato de sus damas, y lidiar con cuanto caballero pase, en una justa codificada bajo estas reglas: los caballeros retadores caídos no están obligados a luchar con los otros si quedan a caballo, los que caigan deben dejar sus caballos y escudos (que el vencedor enviará a su dama), si los de las armas negras caen dejarán sus caballos y escudos y ya no guardarán más el paso, si los cuatro caen pueden luchar a pie, si no cae ninguno volverán a la justa las veces necesarias hasta que uno caiga (L, p. 104). Damas lo han mandado, es batalla justa, así que comienza el desfile de caballeros que se enfrentan de dos en dos a los dos de las armas negras, y van cayendo: el narrador presenta a los caballeros, acometen, vuelan las lanzas en pedazos, caen, y les quitan caballos y escudos. La variante es mínima, algunos pierden las estriberas, algunos caen directamente,

¹³¹ Pocos años después de impreso el *Lisuarte*, Gonzalo Fernández de Oviedo, en *Claribalte*, describe que el Rey, el gran sacerdote y todos aquellos príncipes y señores y muy gran caballería van a recibir al Caballero de la Rosa fuera de la ciudad: “Y entró por la misma puerta que hauía salido, el qual venía encima del cauallo del Cauallero Brauo porque el suyo quedaua muerto en el campo. Y así como auía hecho las armas, así venía armado de todas ellas y traía en la mano la espada quebrada del cauallero vencido y así lo estaua la suya propia, avnque en la vayna la traía”, ed. María José Rodilla León, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, XX, p. 148.

la mayoría al primer encuentro, algunos, los menos, aguantan dos y al tercero caen. Mientras tanto, la reina Mabilia va intercalando comentarios, siempre preocupada por la pérdida de las monturas: “Paréceme que ya tenemos necesidad de buscar cavallos” (L, p. 105). Para el rey don Brián, esto no puede ser más que encantamiento de Urganda, y Galaor hace el recuento de los caballos perdidos: “que 48 tienen ya ganados de los mejores cavalleros del mundo, pero si yo puedo no cavalgarán ellos en el mío” (L, p. 107). Todos los caballeros caídos se sienten avergonzados. Los caballeros de las armas negras, siguen venciendo sin hablar palabra, en un momento, les cambian los caballos que ya se habían cansado. Finalmente toca el turno de combate a Lisuarte y Perión:

Los cavalleros negros les dixeron, que fasta aí ninguna palabra avían fablado:

—Por cierto, cavalleros, más holgaremos de llevar vuestros escudos e cavallos a aquellas por quien aquí somos venidos que vuestras personas, porque más peligro esperaríamos de vuestra vista que de vuestra batalla.

Lisuarte les dixo:

—Por cierto, cavalleros, más querríamos ganar esos vuestros cavallos para aquellos dos reyes que a la postre cayeron que vuestros escudos ni yelmos, aunque os preciamos mucho.

E sin más hablar, arredraronse los unos de los otros, cubriéndose de sus escudos, abaxando sus lanças, a todo correr de los cavallos se vinieron a juntar. Assí se encontraron todos cuatro, que falsando los escudos las lanças bolaron en pieças. Ellos se juntaron de los cuerpos de los cavallos y escudos e yelmos con tanta fuerça que parecían hazerse pedaços. El encuentro fue atal que, assí los negros como los colorados con sus cavallos, todos cuatro vinieron al suelo; mas como eran bivos e ligeros, metiendo mano a las espadas se acometen de tantos e tan duros golpes por todas partes que fuego sacavan las espadas doquiera que llegavan (L, pp. 107-108).

Así combaten hora y media, dos horas, descansan, vuelven a combatir, hasta que descende una nube que los cubre y, al disiparse, nuestros héroes están abrazados con Amadís y Esplandián; todo trazado por el sabio Alquife.

La narración repetitiva de caídas y pérdidas, en la que circulan caballeros, príncipes y gigantes, para lograr el efecto de que los héroes sean los únicos capaces de derribar caballeros de su linaje, hace que el destino de los otros caballeros sea común y caer de la montura va perdiendo la significación que implicaba tradicionalmente: el dominio de las pasiones, la voluntad del espíritu o la posibilidad de transformación del jinete. Feliciano de Silva llevará al extremo el tema del caballo y el honor caballeresco con su creación de Fraudador de los Ardides, cuya faceta más característica es la de ser un ladrón de caballos,¹³² su único empeño es reírse de los caballeros y doncellas y robarles las monturas, sin batalla, sino con ardides. Para Sales Dasí, Fraudador inicia la crítica desde dentro de la caballería literaria, pues parodia y desmitifica la vida andantesca de los caballeros.¹³³

Después de Feliciano de Silva, veamos qué ocurre con el caballero manchego que enloquece leyéndolo y su caballo. A don Quijote su rocín “le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babioca el del Cid con él se igualaban” (*Quijote*, I, 1, p. 42), y cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría, pues caballo de caballero tan famoso no era razón que no tuviera nombre conocido.¹³⁴

¹³² La única mención a este personaje en la obra cervantina aparece en la comedia *Pedro de Urdemalas*: “Con tan grande industria mides / lo que tu ingenio trabaja, / que te ha de dar la ventaja, / Fraudador de los ardides” (*Comedias*, II, vv. 1783-1786).

¹³³ Sales Dasí, “Don Quijote de la Mancha, p. 96. Así en la Cuarta parte del *Florisel de Niquea*, Fraudador afirma: “Qué cosa es ver un caballero andante caminar con el resistero del sol, no teniendo casa, ni choça donde reclinar su cabeza, y en nombre de aventuras buscae las desventuras, muerto de hambre, sin tener con qué comprallo, especialmente en invierno aforrado para el frío de un escudo y una lança en las manos, con más calor para buscar el fuego que busca las aventuras” (2ª, xx, f. 40), *apud ibidem*, p. 96.

¹³⁴ Más adelante, en el cartapacio que tiene pintada la batalla de don Quijote con el vizcaíno: “Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado

En su primera salida ruega al sabio encantador a quien toque ser su cronista que no se olvide de su buen Rocinante “compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras” (I, 2, p. 47). Y tendrá razón, pues Rocinante le acompañará incluso en las caídas, no dejando que su jinete caiga sólo, siempre caerá también haciendo rodar a don Quijote; así, cuando arremete contra el mercader:

con tanta furia y enojo, que si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader. Cayó Rocinante, y fue rodando su amo una buena pieza por el campo; y, queriéndose levantar, jamás pudo: tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas. Y, entre tanto que pugnaba por levantarse y no podía, estaba diciendo:

—Non fuyáis, gente cobarde; gente cautiva, atended que no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido (I, 4, pp. 69-70).

“Todo la atribuía a la falta de su caballo” (I, 4, p. 70), y no es tampoco el único caballero andante de libros de caballerías que lo hace. Cuando arremete contra los gigantes a todo galope, al embestir con el primer molino “dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo” (I, 8, p. 96); en este momento la culpa no es de Rocinante, sino del sabio Frestón, por quitarle la gloria del vencimiento, tal es la enemistad que le tiene. Tras estos molimientos, Rocinante seguirá siendo para

y flaco, con tanto espinazo, tan héctico confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de ‘Rocinante’” (I, 9, p. 109). Reyre afirma que el retruécano basado en el doble sentido del adverbio “ante(s)” remite a la vez al concepto de anterioridad y al de preeminencia: ‘antes’, es decir, “al pobre caballo de trabajo ‘de mala raza y flaco’, y que, por la magia de la escritura cervantina, queda convertido en la famosa montura del más ilustre de los caballeros y va ‘antes’ de los demás rocines del mundo. Este nuevo estado queda subrayado por la afinidad sonora entre Rocin/ante y and/ante que ya une caballo y caballero”, art. cit., p. 731.

su amo: “¡oh caballo tan estremado por tus obras cuan desdichado por tu suerte! Vete por do quisieres, que en la frente llevas escrito que no te igualó en ligereza el Hipogrifo de Astolfo, ni el nombrado Frontino, que tan caro le costó a Bradamante” (I, 25, p. 279).

Dos caídas de la montura enmarcan la tercera salida en la Segunda parte. En la primera, quien cae del caballo es el Caballero de los Espejos; el cual

volvió las riendas de su caballo, que no era más ligero ni de mejor parecer que Rocinante, y a todo su correr, que era un mediano trote, iba a encontrar a su enemigo; pero, viéndole ocupado en la subida de Sancho, detuvo las riendas y paróse en la mitad de la carrera, de lo que el caballo quedó agradecidísimo, a causa que ya no podía moverse. Don Quijote, que le pareció que ya su enemigo venía volando, arrimó reciamente las espuelas a las trasijadas ijadas de Rocinante y le hizo aguijar de manera, que cuenta la historia que esta sola vez se conoció haber corrido algo, porque todas las demás siempre fueron trotes declarados, y con esta no vista furia llegó donde el de los Espejos estaba hincando a su caballo las espuelas hasta los botones, sin que le pudiese mover un solo dedo del lugar donde había hecho estanco de su carrera.

En esta buena sazón y coyuntura halló don Quijote a su contrario, embarazado con su caballo y ocupado con su lanza, que nunca o no acertó o no tuvo lugar de ponerla en ristre. Don Quijote, que no miraba en estos inconvenientes, a salvamano y sin peligro alguno encontró al de los Espejos, con tanta fuerza, que mal de su grado le hizo venir al suelo por las ancas del caballo, dando tal caída, que sin mover pie ni mano dio señales de que estaba muerto (II, 14, p. 743).

Descubrimos que los encantadores han puesto en él la misma fisonomía de Sansón Carrasco. La caída del Caballero de los Espejos,¹³⁵

¹³⁵ Así lo afirma Sansón Carrasco: “Pero la suerte lo ordenó de otra manera, porque él me venció a mí y me derribó del caballo, y, así, no tuvo efecto mi pensamiento: él

hará a don Quijote vencedor y tendremos caballero andante hasta que Sansón, ahora el Caballero de la Blanca Luna, lo derribe, por supuesto, con todo y Rocinante:

sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico que les diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mismo punto las riendas a sus caballos, y como era más ligero el de la Blanca Luna, llegó a don Quijote a dos tercios andados de la carrera, y allí le encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle con la lanza (que la levantó, al parecer, de propósito), que dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída (II, 64, pp. 1159-1160).

Ésta sí será una caída que determine un nuevo rumbo para el protagonista, no podrá volver a tomar las armas ni ejercer la caballería por un año, y no lo hará más, precipitándose a su fin. En su lecho de muerte, Sancho, consolándolo, le recueda que las caídas y los vencimientos son comunes en los caballeros andantes:

Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana (II, 74, pp. 1219-1220).

No sólo en los libros de caballerías pudo leer don Quijote lo ordinario de derribarse unos caballeros a otros. En *El Abencerraje*, la caída del caballo supone que el moro se quede prisionero y así comience la trama. Cuando el Abencerraje va en camino para reunirse con su amada se encuentra con un grupo de cristianos con quien

prosiguió su camino, y yo me volví vencido, corrido y molido de la caída, que fue además peligrosa; pero no por esto se me quitó el deseo de volver a buscarle y a vencerle, como hoy se ha visto" (II, 65, p. 1162).

traba batalla, después que vencer a varios toca el turno de Rodrigo de Narváez, quien logra derribarlo:

[...] mas como el alcaide venía de refresco, y el moro y su caballo estaban heridos, dábale tanta priesa que no podían mantenerse; mas viendo que en sola esta batalla le iba la vida y contentamiento, dio una lanzada a Rodrigo de Narváez que, a no tomar el golpe en su darga, le hubiera muerto. Él, en rescibiendo el golpe, arremetió a él y dióle una herida en el brazo derecho, y cerrando luego con él, *le trabó a brazos y, sacándole de la silla, dio con él en el suelo.*¹³⁶

El vencedor le exige que se dé por vencido, pero, como estamos en terrenos de la novela morisca, le ayuda a levantar, le trata la herida y lo hace montar de nuevo “en un caballo de un escudero, porque el suyo estaba herido, y volvieron el camino de Álora”.¹³⁷ Nobleza necesaria en el planteamiento ideológico de la obra.

Para el siglo XVII, el caer de las monturas volverá con gran intensidad, como símbolo un momento decisivo en el devenir del personaje, como metáfora del momento que está experimentando, ya sea porque no puede controlar las pasiones con la voluntad y la razón, ya porque el destino le tiene preparado un encuentro en el que se requiere que por un momento pierda el control. El espacio en que más se desarrolla la caída del caballo es el teatro, cuya fuerza simbólica está vigorosamente presente. Los dramaturgos desarrollan en el discurso de los personajes la narración de esta caída: de un hipogrifo violento cae Rosaura para que dé inicio *La vida es sueño*; de un bayo que cubrían moscas negras pecho y lomo cae el Comendador de Ocaña en la mitad de una boda, y de Bucéfalo cae Alejandro Magno en *Darlo todo y no dar nada*: mujeres deshonradas, comendadores

¹³⁶ *El Abencerraje*, p. 109. *Cursivas mías.*

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 110-111.

lascivos, emperadores, entre otros muchos ejemplos, caerán de sus monturas en momentos cruciales de la trama.¹³⁸

Si para los caballeros de Feliciano de Silva caer de la montura representaba la vergüenza, pues no se demostraba la capacidad ni la pericia de la dignidad caballeresca, si don Quijote y su caballo son uno mismo pues corren la misma suerte, y la última caída marca el final de su aventura caballeresca y de su vida, para el Barroco, este caer, significará al personaje mismo en su conflicto vital, en sus pasiones desenfrenadas, en su devenir y en sus posibilidades de transformación. Para los poetas áureos también es símbolo de la labor literaria, así, Góngora se refiere a Lope, elogiándolo, como lo hará después Gracián, más por su ingenio y su naturaleza, que por su arte: “potro es gallardo, mas va si freno”.¹³⁹

Cervantes, en el *Persiles*, utiliza la caída en un personaje que se encuentra con los peregrinos como muestra del desenfreno de las pasiones. El polaco, lleno de ira, va en persecución de su esposa; la razón no ha podido refrenar la pasión (como advertía Platón con el símil del carro); pero la caída no es suficiente para transformarlo, pues, a pesar de los consejos de Periandro sobre el poco valor de la venganza, y la promesa de que otorgará perdón, terminará asesinado por el nuevo amante de su mujer. De esta manera, por la ira desenfrenada, utiliza Cervantes en su última novela la caída del caballo; una caída que no transforma al personaje.

¹³⁸ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. José M. Ruano de la Haza, Castalia, Madrid, 1994, vv. 1-14; Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 2006, vv. 250-267; Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009. Reproducción digital a partir de *Séptima parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Juan Sanz, Madrid, 1715. Véase también *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara y Estrella Ruiz-Gálvez Priego, “Tropezar y caer: de algunas caídas célebres de la literatura española”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, XIV (diciembre 2007), pp. 1-19.

¹³⁹ *Apud* Antonio Pérez Lasheras, “La literatura española en la *Agudeza* de Gracián”, *Bulletin Hispanique*, 109: 2 (2007), p. 553.

Porque, en el *Persiles*, otra acción sobre el caballo se privilegia: la doma. ¿Qué significa que el héroe dome un caballo? Muchos pueden montar caballos, pero pocos pueden domarlos. Si ‘domesticar’ es “hacer tratable”, “acostumbrar a la vista y compañía del hombre al animal fiero y salvaje” (*DRAE*), ‘domar’ implica “sujetarse, amansar y hacer dócil al animal a fuerza de ejercicio y enseñanza” (*DRAE*); en el caso del caballo esta acción debe realizarse en cada generación. Veamos el recorrido de la doma en la historia y la literatura, y cómo ha estado ligada a ‘trabajos’ superados por el héroe.¹⁴⁰

En la épica clásica, entre los epítetos que se utilizan para la caracterización de los personajes, sobresale, precisamente, el de ‘domador de caballos’, con el que, según Homero, Apolo nombra y caracteriza a Héctor, diciéndole a Minerva: “Hagamos que Héctor, de corazón fuerte, *domador de caballos*, provoque a los dánaos a pelear con él en terrible y singular combate; e indignados los aqueos, de hermosas grebas, susciten a alguien que mida sus armas con el divino Héctor”.¹⁴¹

La función del epíteto (‘agregado’) “no es determinar o especificar el nombre, sino caracterizarlo” (*DRAE*); en la épica, estas fórmulas laudatorias para referirse a personajes funcionaban además como recurso mnemotécnico; el epíteto: “domador de caballos” era un signo de distinción, pues quien poseía numerosos caballos, especialmente utilizados para los carros de guerra, era poderoso; así a Héctor, el mejor de los mortales, el primero de los troyanos, el de casco con crines de caballo, le correspondía esta distinción. Homero elige terminar la *Iliada* repitiendo la fórmula: “Así celebraron las

¹⁴⁰ Con una parte de este análisis presenté la ponencia: “La doma del caballo en la literatura: de Héctor a Persiles” en el *Congreso Internacional XV Jornadas Medievales*, México, Facultad de Filosofía y Letras, 5 al 9 de octubre de 2015.

¹⁴¹ Homero, *La iliada*, tr. Luis Segalá Estadella, Círculo del Bibliófilo, Barcelona, 1976, VII, p. 102. Cursivas mías. En la versión rítmica de Agustín García Calvo, Lucina, Madrid, 2003, dice así: “¡A Héctor potridomante aguijémosle el brío soberbio, / a que de los Dánaos a uno a luchar provoque con reto, / al frente solo con solo, en un combate sangriento!”, VII, vv. 38-40.

honras de Héctor, domador de caballos”.¹⁴² Siguiendo la tradición troyana, Virgilio utiliza el mismo epíteto para designar a Lauso (‘domador de caballos y vencedor de fieras’), y, sobre todo, a Mesapo (“domador de caballos, hijo de Neptuno, hadado contra el fuego y contra el hierro”).¹⁴³

Si en la épica “el domador de caballos” posee significado metafórico, caracterizando al héroe por su poderío y riqueza, la acción de la doma la presentan los griegos en la figura de Belerofonte,¹⁴⁴ quien no doma un caballo cualquiera, sino al alado Pegaso. Belerofonte ha cometido un crimen y debe salir de Corinto, llega como suplicante a Tirinto en donde la esposa del rey Preto se enamora de él; al no ser correspondida, la reina Antea lo acusa de haber tratado de seducirla; Preto enfurecido no se atreve a matarlo por temor a la venganza de las Furias (pues es un suplicante), por lo que lo envía al padre de Antea, Yóbates, rey de Licia, con una carta sellada en la que rogaba matar al portador explicándole la causa. Yóbates, por no hacerlo tampoco por su propia mano, pidió a Belerofonte un trabajo imposible: matar a la Quimera (monstruo femenino que arrojaba fuego y tenía cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente). Belerofonte consulta al adivino Poliido, quien le aconseja que primero atrape y dome al caballo alado Pegaso, amado por las Musas. Pegaso nace de la sangre de Medusa, y al golpear la tierra con su casco en forma de luna crea la fuente Hipocrene, según nos dice Ovidio: “Es Pegaso el origen de este / manantial”.¹⁴⁵

¹⁴² *Ibidem*, XXIV, v. 804, p. 405. En la versión citada de García Calvo: “Tal ellos cumplían las honras del corceliférvido Héctor”, XXIV, v. 804.

¹⁴³ Virgilio, *Eneida*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, canto VII, p. 203.

¹⁴⁴ Belerofonte es hijo de Glauco y nieto de Sísifo, mata a Belero, lo que le vale el apodo de Belerofón o Belerofonte, Graves, *op. cit.*, p. 312. Todas las referencias al mito corresponden a este autor.

¹⁴⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, ed, Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, 8ª ed., Cátedra, Madrid, 2007, V, vv. 262-263.

Belerofonte sale en su búsqueda y encuentra a Pegaso bebiendo en Pirene, otro de sus pozos, en la acrópolis de Corinto. Existen varias versiones sobre cómo logra domarlo, todas con auxilio divino: que arrojó sobre su cabeza una brida de oro que oportunamente le había regalado Atenea, que la misma Atenea le había dado ya el caballo embridado, o que se lo había entregado Poseidón, que era su verdadero padre:

Sea como fuere, Belerofonte venció a la Quimera volando sobre ella montado en Pegaso, atravesándola con sus flechas y luego introduciendo entre sus mandíbulas un trozo de plomo que había fijado a la punta de la lanza. El aliento ígneo de la Quimera fundió el plomo, que se deslizó por su garganta y le quemó los órganos vitales.¹⁴⁶

Sin embargo, éste es sólo el primero de sus trabajos, deberá realizar otros antes de que el enredo se resuelva. Yóbates le pide perdón, le concede la mano de su hija y lo nombra heredero al trono de Licia. Pero Belerofonte, que hasta aquí había cumplido sus trabajos a la mejor manera de un héroe épico o de novela bizantina, gracias a Pegaso, comete el error de ensoberbecerse:

en la cumbre de su fortuna, emprendió presuntuosamente un vuelo al Olimpo, como si fuera inmortal, pero Zeus envió un tábano que picó a Pegaso bajo la cola y le hizo encabritarse y arrojar a Belerofonte ignominiosamente a la tierra. Pegaso terminó el vuelo al Olimpo, donde Zeus lo utiliza ahora como animal de carga para conducir los rayos, Belerofonte, que había caído en un matorral de espinos, erró por la tierra renco, ciego, solitario y maldito, evitando siempre los caminos de los hombres, hasta que llegó la hora de su muerte.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Graves, *op. cit.*, pp. 312-313.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. 314-315. “La doma por Belerofonte de Pegaso, el caballo Luna utilizado para producir la lluvia, con una brida proporcionada por Atenea, indica que el

Caída que comparte con aquellos que pretenden alcanzar el Cielo. La doma, como paso iniciático del héroe previo a comenzar sus trabajos o conquistas, está presente también, tras el legendario Héctor y el mítico Belerofonte, en el histórico Alejandro. Le corresponde a Plutarco narrar cómo su destino se marca a partir de la inteligencia que muestra al domar un caballo tesalio (los más famosos en el mundo griego), y con ello, además de la muestra del carácter, logra la superación de la prueba, domar lo indómito. Plutarco, en la narración de este acontecimiento, nos ofrece primero la caracterización del caballo y el ímpetu de Alejandro:

Un determinado día, un tal Filonico, un tesalio, trajo a presencia del rey un caballo llamado Bucéfalo para venderlo por trece talentos a Filipo, así que bajaron al campo a probarlo. El caballo era difícil y casi inmanejable ya que no toleraba montura ni se sometía a la voz de ninguno de los cuidadores de Filipo, sino que se encabritaba con cualquiera, hasta el extremo de que Filipo se enojó y mandó que se llevaran a un animal tan salvaje e indómito; mas Alejandro, que también se hallaba allí, dijo: “¿Qué caballo pierden, por la inexperiencia y torpeza de quienes no saben tratarlo!”¹⁴⁸

Conocimiento y resolución son los ingredientes necesarios. Debido a la insistencia de Alejandro, se le permite intentarlo y si no lo logra pagará el precio por el caballo. En seguida Plutarco describe la manera en que lo doma:

Alejandro se dirigió a donde estaba el animal. Lo tomó de las riendas y lo giró haciéndolo mirar en dirección al sol, porque había observado con anterioridad que el caballo se asustaba al ver en movimiento su

candidato al reinado sagrado recibía el encargo de la triple Musa (‘diosa de la Montaña’), o su representante, de capturar un caballo salvaje; así Heracles cabalgó más tarde sobre Arión (‘criatura lunar en lo alto’) cuando tomó posesión de Élide”, *ibidem*, p. 316.

¹⁴⁸ Plutarco, *Vidas paralelas: Alejandro Magno-César*, tr., intr., y notas Antonio Guzmán Guerra, Alianza, Madrid, 2011, VI, 1-2, pp. 34-35.

propia sombra. Dio un paseo al animal, acariciándolo durante unos instantes, y al verlo plétórico de fuerza y de brío, se despojó de su capa y se alzó de un brinco sobre la grupa con la mayor tranquilidad. Al principio sujetaba con suavidad las riendas para refrenar al caballo y se fue haciendo con su control sin golpearlo ni castigarlo. Y cuando fue comprobando que el animal ya no suponía peligro y que incluso se mostraba ansioso por correr, le dio rienda suelta y lo hizo galopar utilizando una voz más enérgica y suave golpe de espuela.¹⁴⁹

La reacción no se hace esperar, todos los presentes prorrumpen en aplausos, Filipino besa a Alejandro cuando desmonta y llorando le dice: “Hijo mío, búscate otro reino que sea igual a ti mismo, porque en Macedonia no cabes”.¹⁵⁰

Tras la inteligencia, resolución y delicadeza con la que doma a Bucéfalo, Alejandro demuestra que está capacitado para la grandeza. Este pasaje se desarrolla siglos más tarde, al que volveremos, pero para terminar con los caballos griegos, pasemos brevemente a Heliodoro en sus *Etiópicas* (s. iv), donde sigue dejando testimonio literario de los caballos criados en las llanuras de Tesalia;¹⁵¹ pero en la obra de Heliodoro cumplen una nueva función: los utiliza para hacer sobresalir a un personaje puramente literario, al conjuntar la

¹⁴⁹ *Ibidem*, VI, 5-9, p. 36.

¹⁵⁰ *Ibidem*, VI, 9, p. 36. Bucéfalo “murió en la India a la edad de treinta años, por heridas recibidas al atravesar el Río Hidaspes según unos, de pura fatiga y por edad según otros”, Joaquín Hernández Serna, “De las lenguas clásicas a los romances: el macedonio Alejandro ‘Magno’, clérigo y caballero”, *Anales de Filología Francesa*, 9 (1998), p. 124; “al día siguiente de la muerte de Bucéfalo, Alejandro fundó en la orilla del río Hidaspes la ciudad *Bucefalia* que identifican con Dshalapur”, *ibidem*, p. 125. Para los textos clásicos sobre Bucéfalo ver Leon Homo, *Alejandro el Grande*, versión española por María Rosa Cortés, Biografías Gaudesa, Barcelona-México, 1963.

¹⁵¹ “Los caballos eran todos tesalios y tenían el noble aspecto de los que se crían en aquellas llanuras: pues si bien se mostraban rebeldes a las órdenes de su amo y trataban de escupir el bocado, echando abundante espuma, toleraban llevar a los jinetes a la grupa y dejarse guiar por la razón de aquellos”, Heliodoro, *op. cit.*, III, pp. 170-171.

bravura de los caballos con la fidelidad y su docilidad ante el buen jinete. Los indómitos caballos son capaces de reconocer la virtud y la belleza del jinete, como afirma Erasmo en el *Elogio de la locura*, el caballo, por ser afín al talento humano y haberse trasladado a convivir con el hombre, quiere imitar a los héroes.¹⁵² Del caballo de Teágenes, protagonista de las *Etiópicas*:

Se hubiera dicho que incluso el propio caballo era consciente de la joven belleza de su amo y comprendía que era para sí mismo un gran honor llevar al jinete más apuesto: tan hinchado iba su cuello, tan gallarda su cabeza, con las orejas rectas, mientras movía altivas sus cejas sobre los ojos. Orgulloso de sí mismo y de su carga, avanzaba dócil a las riendas, contoneándose alternativamente sobre uno y otro costado y haciendo repiquetear suavemente la tierra con el extremo del casco en sus movimientos rítmicos y serenos.¹⁵³

La Península Ibérica se beneficiará de otra corriente cultural con la invasión musulmana, la fundación del Califato de Córdoba y con ello la introducción del caballo árabe. Si para los semidioses y guerreros griegos el caballo fue tan significativo, para los árabes es un animal sagrado. Dios lo crea diciéndole al viento del sur:

de ti produciré una criatura que será la honra de mis allegados, la humillación de mis enemigos y la defensa de los que me atacan. —Sea— respondió el viento. Cogió Dios entonces un puñado de viento y creó

¹⁵² “El caballo, muy afín a los sentimientos humanos y en estrecha relación con el hombre, que por eso mismo participa de sus desdichas. La vergüenza de ser vencido en la carrera le lleva muchas veces hasta reventar. Y cuando persigue la victoria en el campo de batalla, es derribado y muerde el polvo con el jinete. [...] En suma: toda la tragedia de la voluntaria servidumbre del caballo cuando quiere imitar a los hombres esforzados, y cuando, con todo ahínco, se entrega a vengarse de sus enemigos”, Erasmo, *Elogio de la locura*, intr. trad. y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2010, 34, p. 78.

¹⁵³ Heliodoro, *op. cit.*, III, p. 172.

al caballo. Le habló así: te llamo caballo, te doy raza árabe, a tu crin anudo el bien, cabalgándote se logrará el botín, la gloria se hallará donde tú estés. Yo te distingo de todos los animales, sobre ellos te hago señor; la querencia de tu amo te concedo, te permito volar sin alas. Entre los animales bendito seas.¹⁵⁴

En la tradición árabe, el viento del sur es uno de los vientos del Paraíso y su propiedad es fecundante.¹⁵⁵ En algunas versiones, tras la creación, al pasar por el desierto, Dios escuchó el llanto de un beduino, quien se quejaba porque a otros pueblos se les dieron riquezas y a ellos sólo arenas, Dios entonces decide compensar a los moradores del desierto, dándoles lo que a ningún pueblo,¹⁵⁶ y dice al viento:

¡Plásmate, viento del sur! Voy a hacer de ti una nueva criatura. Serás mi regalo y símbolo de amor a mi pueblo. Para que seas único y que nunca te confundan con las bestias, tendrás: la mirada del águila, el coraje del león y la velocidad de la pantera. Del elefante te doy la memoria, del tigre la fuerza, de la gacela la elegancia. Tus cascos tendrán la dureza del sílice y tu pelo la suavidad del plumaje de la paloma.

¹⁵⁴ Camilo Álvarez de Morales y Fátima Roldán Castro, “Sobre el caballo en la cultura árabe”, en Camilo Álvarez de Morales (ed.), *Ciencias de la naturaleza en al-Andalus. Textos y estudios*, 4, CSIC, Granada, 1996, p. 271. Las noticias sobre los orígenes del caballo se encuentran en la poesía preislámica, en la tradición, los textos religiosos y los tratados de contenido histórico, *idem*. Los autores toman este extracto de la obra de dos granadinos, uno del siglo XI, Abū Hāmid al-Garnāṭī (el Granadino), *Elogio de algunas maravillas del Magreb*; y otro del XIV, Ibn Huḍayl Abū Hāmid al-Garnāṭī, y Ibn Huḍayl, *Gala de caballeros, blasón de paladines*.

¹⁵⁵ Delgado, art. cit., p. 26.

¹⁵⁶ Este primer caballo Dios se lo presenta a Adán, luego, el linaje de los caballos árabes comienza con un semental que Salomón regaló a los Azdíes del Yemen “(regalo con motivo de sus bodas con Balquis, reina de Saba), de nombre Zād al-Rākib (viático del caballero), origen de la primera familia equina conocida. [...] El islam va a modificar esta versión. Sigue recogiendo la leyenda del caballo de Salomón, pero atribuye a Ismael el haber domesticado a este animal, al que considera como don especial de Dios”, Álvarez y Roldán, art cit., p. 273.

Saltarás más que el gamo, y tendrás del lobo el faro. Serán tuyos los ojos del leopardo por la noche, y te orientarás como el halcón, que siempre vuelve a su origen. Serás incansable como el camello, y tendrás del perro el amor a su dueño. Y finalmente, caballo, como un regalo mío al hacerte caballo y hacerte árabe, te doy para que seas único: la belleza de la reina y la majestad del rey.

Dios le confiere el poder de volar sin alas, y su linaje de hijo del viento: “porque del viento vienes y viento debes ser en la carrera”, será una imagen que permeará en la poesía hispánica.¹⁵⁷ En otras versiones se explicita también la voluntad de Dios sobre el uso del caballo: “Sentaré a los hombres en tu grupa y rezarán, me honorificarán y cantarán aleluyas en mi nombre”, por lo que la doma y la monta forman parte del proceso espiritual y material del ser humano, incluso, “en lo que se refiere a la Guerra Santa, preparar un caballo para que llegue a ella, en buenas condiciones, supone un mérito que supera a muchas prácticas religiosas”.¹⁵⁸ La historia de la doma se remonta a Ismael, hijo de Abraham, ancestro de los árabes, quien, cuando vivía en La Meca, “cierto día encontró en su puerta cien caballos salvajes que Dios había hecho salir del mar y había dirigido hacia la Ciudad Santa para pacer en sus alrededores. Con la ayuda de Dios, Ismael los

¹⁵⁷ Por ejemplo, los versos: “ricos caballos ligeros / que del viento han sido hijos” en la “Loa famosa en alabanza de la espada”, Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas*, Bailly-Baillière, Madrid, 1911, n. 140, p. 413, *apud* Brioso Santos, art. cit., p. 72. Así como Calderón en *El príncipe constante*: “un suelto caballo prende, / tan monstruo, que siendo *hijo / del viento*, adopción pretende / del fuego, y entre los dos / lo desdice y lo desmiente / el color, pues siendo blanco, / dice el agua: ‘Parto es éste / de mi esfera, sola yo / pude cuajarle de nieve’. / En fin, *en lo veloz, viento*, / rayo en fin en lo eminente, / era por lo blanco cisne, / por lo sangriento era sierpe, / por lo hermoso era soberbio, / por lo atrevido valiente, / por los relinchos lozano, / y por las cernejas fuerte. / En la silla y en las ancas / puestos los dos juntamente, / mares de sangre rompimos, / [...]”, ed. Pablo Pou Fernández, 2ª ed., Ebro, Zaragoza, 1956, I, vv. 628-647. *Cursivas mías.*

¹⁵⁸ Álvarez y Roldán, art. cit., p. 269.

domó, los emparejó y fue el primer hombre en montar un caballo, como anteriormente fue el primero en hablar árabe”.¹⁵⁹

El caballo no sólo forma parte de los mitos y la literatura árabes, sino que existen numerosos tratados sobre la monta y la doma, pues ésta es también un arte. En estos tratados se especifica la delicadeza con que debe realizarse: “En todo momento se tendrá muy en cuenta *la blandura y el halago*, cuidando no actuar con violencia y, sobre todo, no hacerle sangrar con el bocado”.¹⁶⁰ Corresponde la doma árabe con la actitud griega, que representa Alejandro y que también Jenofonte (430-350 a.C.) explicita en su tratado *Sobre la equitación*.

En la Edad Media, la reescritura de la historia de Alejandro se elabora en gestas que popularizaron sus triunfos desde el siglo X con el poema de Alberic de Briançon y sus continuaciones, en el siglo XI con la *Alexandreis* latina de Gautier de Chatillón, en el siglo XII el poema de los trovadores Lambert le Tors y Alexandre de Bernay (extensa obra galorrománica de la que surge *Li romans d’Alexandre*) y, entre las traducciones del Pseudo-Calístenes griego, la *Historia de proeliis* del Arcipreste de León; toda esta tradición culmina en el mundo hispánico en el *Libro de Alexandre*. En esta reescritura, la doma sufre una transformación radical que afectará a la literatura de caballerías. En las diez cuadernas que se ocupan del encuentro entre Alejandro y Bucéfalo (1108-117) se conserva la bondad del caballo y su calidad de indómito: “nunca fue enfrenado nin preso de dogal”.¹⁶¹ Procedente de la *Historia de proeliis* del Arcipreste León; el autor del *Libro de Alexandre* describe la historia:

¹⁵⁹ Farouk Mardam-Bey, “L’origine légendaire du cheval arabe”, *Cheval et cavaliers arabes dans les arts d’Orient et d’Occident*, Institut du Monde Arabe / Gallimard, Paris, 2002, p. 23, *apud* Delgado, art. cit., p. 27.

¹⁶⁰ Álvarez y Roldán, art. cit., p. 282. *Cursivas mías*.

¹⁶¹ *Libro de Alexandre*, ed. Francisco Marcos, Alianza, Madrid, 1987, 108c. En adelante indico en el texto el número de cuaderna. También se menciona su blancura “mucho era mas blanco que nieve nin cristal” (108d). Aunque, según el historiador Arriano, este caballo “estaba marcado con una cabeza de buey, de donde su nombre Bucéfalo, aunque otros dicen que tenía un lucero en su cabeza (siendo el resto de su

Un rey de Capadoçia,	el nombre he olvidado
óvolo al rey Philippo	en present enbiado
domar nunca 'l pudieron	ca assí fue adonado
quis quier que'l cavalgasse	serie rey uenturado (111). ¹⁶²

Las palabras de Filipo ahora son una profecía, el caballo deja de ser tesalio para convertirse en una maravilla: fue concebido por un elefante, quien le dio la fortaleza y la forma y una dromedaria, quien le dio la ligereza “como diz la escritura”.

Fizo-lo un elefante	commo diz la escritura
en una dromedaria	por muy grant aventura
unie-l de la madre	ligeres por natura
de la parte del padre	fortales e fechura (112). ¹⁶³

Alejandro predice que el caballo será domado en cuanto él lo vea y que “perderá toda braueza quando en el suviero” (115d). Pero no es así, la doma se logra, en la versión del *Libro de Alexandre*, porque Bucéfalo se da cuenta de quién es y le rinde vasallaje.¹⁶⁴ En

cuerpo negro) exactamente igual a la cabeza de un buey”, Anábasis, 5. 19, *apud* Plutarco, *op. cit.*, p. 35n.

¹⁶² En la *Historia de proeliis*, del Arcipreste León, “leemos: ‘*In ipsis denique temporibus quidant princeps Capadocie attulit Philippo regi equum indomitum*’ (Así pues, en aquel tiempo cierto príncipe de Capadocia llevó al rey Filipo un caballo no domado)”, Hernández, art. cit., p. 126.

¹⁶³ “Hasta cierto punto, el autor del poema apuesta por el famoso animal no sólo para presentarlo como la maravilla misma, sino también para reconstruir aspectos relacionados con los fenómenos de los *mirabilia* y, en este sentido, el corcel del rey de Macedonia tiene como función aportar rasgos maravillosos al relato”, Penélope Marcela Fernández Izaguirre, “Bucéfalo y su función narrativa en el *Libro de Alexandre*”, <http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/fernandezizaguirre/bucefalo.htm>, p. 1.

¹⁶⁴ “En todo caso, y a tenor de todos los textos, el ‘feroz’ Bucéfalo no se comportó como tal con quien sería su caballero, Alejandro, pues, apenas ve al futuro conquistador, le rinde, como un verdadero vasallo, pleitesía y obediencia”, Hernández, art. cit., p. 127.

dos cuaderñas lo explica, sólo el primer verso describe una acción de Alejandro, el resto es obra del caballo y comentarios de testigos:

Priso maço de fierro	quebranto los feriois
Buçifal quando'l uido	enclinó los inoios
encoruo la cabeça	e abaxo los oios
cataron-se los omes	todos oios a oios.
Entendio el cauallo	que er su sennor
perdio toda braueza	cogio todo sabor
dexo-s'le manear	todo a derredor
todos dizen aqueste	sera enperador (116-117).

Tras esto, el destino de Bucéfalo es ser vestido como caballo medieval, y se le colocan freno y silla:

Fue luego guarnido	de freno e de siella
de fazquia de preçio	de oro la fauiella
priso-l las oreias	d'una cofia senziella
ualie quand' fue guarnido	mas que toda Castiella (118).

Alejandro no lo monta ni lo montará hasta que sea armado caballero, lo cual agradece Bucéfalo, inclinándose de nuevo:

El infant' el cauallo	no'l quiso caualgar
ante que fue' armado	e besas' el altar
gracio-lo Buçifal	e fue-le enclinar
non le fuera mester	que'l ouiesse por far (119).

Con este ejemplo de Alejandro como modelo de caballero, domar al caballo desaparece de la historia. En los libros de caballerías del siglo XVI, no existen episodios en que el caballero muestre sus destrezas en la doma, pues, a pesar de lo esencial que es un caballo para el

caballero, como afirma Axayácatl Campos, son pocas las referencias específicas y particulares a la cabalgadura de los protagonistas, “por lo general, los caballos en los libros de caballerías son un medio de transporte que no recibe especial interés, ni adquieren nombres propios para identificarlos afectivamente”.¹⁶⁵

No volvemos a encontrar la doma del caballo sino hasta la última obra cervantina. Nutrido de estas tradiciones, Cervantes nos ofrece, exactamente en el centro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, una extraordinaria doma que realiza su héroe narrada por él mismo. Doma por la cual merecería compartir el epíteto de Héctor: ‘domador de caballos’ y la grandeza de Alejandro.

Según Periandro cuenta, todo comienza con la entrada del indómito caballo bárbaro:

A todas estas pláticas puso silencio un gran rumor que se levantó entre la gente, causado del que hacía un poderosísimo caballo bárbaro, a quien dos valientes lacayos traían del freno, sin poderse averiguar con él. Era de color morcillo, pintado todo de moscas blancas, que sobremanera le hacían hermoso; venía en pelo, porque no consentía ensillarse [sino] del mismo rey; pero no le guardaba este respeto después de puesto encima, no siendo bastantes a detenerle mil montes de embarazos que ante él se pusieran, de lo que el rey estaba tan pesaroso, que diera una ciudad a quien sus malos siniestros le quitara. Todo esto me contó el rey breve y sucintamente, y yo me resolví con mayor brevedad a hacer lo que agora os diré (*Persiles*, II, 18, pp. 403-404).

El relato se interrumpe por el presente de la acción en el cual se introduce la historia de Renato y Eusebia, episodio en que se alaba la soledad de la vida retirada. Periandro, aunque afirma las bondades de esta vida, dice:

¹⁶⁵ Axayácatl Campos García Rojas, “Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicos: *Palmerín de Oliva*”, *eHumanista*, 16 (2010), p. 270.

no me dejan resolver mis deseos ni mudar de vida la priesa que me da el caballo de Cratilo, en quien quedé de mi historia.

Todos se alegraron oyendo esto, por ver que quería Periandro volver a su tantas veces comenzado y no acabado cuento, que fue así: (*Persiles*, II, 19, p. 414).

Inicia, entonces, el capítulo 20 del Libro segundo, uno de los pocos que contienen epígrafe: “*Cuenta lo que le sucedió con el caballo tan estimado de Cratilo como famoso*”. Comienza Periandro con recapitular el relato y mostrar su intención, domar para servir:

—La grandeza, la ferocidad y la hermosura del caballo que os he descrito tenían tan enamorado a Cratilo y tan deseoso de verle manso como a mí de mostrar que deseaba servirle, pareciéndome que el cielo me presentaba ocasión para hacerme agradable a los ojos de quien por señor tenía y a poder acreditar con algo las alabanzas que la hermosa Sulpicia de mí al rey había dicho (*Persiles*, II, 20, pp. 414-415).

A continuación, describe la doma:

Y, así, no tan maduro como presuroso, fui donde estaba el caballo y subí en él sin poner el pie en el estribo, pues no le tenía, y arremetí con él, sin que el freno fuese parte para detenerle, y llegué a la punta de una peña que sobre la mar pendía y, apretándole de nuevo las piernas, con tan mal grado suyo como gusto mío, le hice volar por el aire y dar con entrambos en la profundidad del mar. Y, en la mitad del vuelo, me acordé que, pues el mar estaba helado, me había de hacer pedazos con el golpe y tuve mi muerte y la suya por cierta. Pero no fue así, porque el cielo, que para otras cosas que él sabe me debe de tener guardado, hizo que las piernas y brazos del poderoso caballo resistiesen el golpe, sin recibir yo otro daño que haberme sacudido de sí el caballo y echado a rodar, resbalando, por gran espacio. Ninguno hubo en la ribera que no pensase y creyese que yo quedaba muerto,

pero, cuando me vieron levantar en pie, aunque, tuvieron el suceso a milagro, juzgaron a locura mi atrevimiento (*Persiles*, II, 20, p. 415).

Esta primera parte del intento, en nada semejante a la suavidad alabada por griegos ni árabes, y por vez primera narrada en primera persona, provoca de inmediato una reacción de duda entre los interlocutores comentada por el Narrador, tras lo cual sigue Periandro su relato:

Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisi3n, que quisiera 3l, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto, pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle, que, así como es pena del mentiroso que, cuando diga verdad, no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira. Y como no pudieron estorbar los pensamientos de Mauricio la plática de Periandro, prosiguió la suya, diciendo:

—Volví a la ribera con el caballo, volví asimismo a subir en 3l y, por los mismos pasos que primero, le incité a saltar segunda vez, pero no fue posible, porque, puesto en la punta de la levantada peña, hizo tanta fuerza por no arrojarse, que puso las ancas en el suelo y rompió las riendas, quedándose clavado en la tierra. Cubrióse luego de un sudor de pies a cabeza, tan lleno de miedo, que le volvió de le3n en cordero y de animal indomable en generoso caballo, de manera que los muchachos se atrevieron a manosearle y los caballeros del rey, enjaezándole, subieron en 3l y le corrieron con seguridad, y 3l mostr3 su ligereza y su bondad, hasta entonces jamás vista, de lo que el rey qued3 contentísimo y Sulpicia alegre, por ver que mis obras habían respondido a sus palabras (*Persiles*, II, 20, pp. 415-416).

Grandeza, ferocidad y hermosura posee este animal ind3mito. Si por una parte, esta doma puede representar el sentido emblemático

del control de los propios apetitos,¹⁶⁶ por otra, representa la voluntad, también indómita, de un héroe que realiza trabajos, no para su propio beneficio; pues, en la conformación de este nuevo héroe, el caballo domado no forma parte de su futuro, el caballo, sin nombre propio, sigue perteneciendo a Cratilo y tras la acción de Periandro todos pueden montarlo.

Si como hemos visto en este recorrido, el caballo pudiera ser el soporte de la diégesis, si los dioses han incitado a Héctor ‘domador de caballos’, si han permitido al semidiós domar a quien abrió la fuente de Hipocrene, castigándolo luego por su soberbia, si la razón y la inteligencia marcan el inicio de la gesta magna de Alejandro, si se deja la rienda suelta al caballo para que guíe la aventura de don Quijote, Cervantes, doma la nueva prosa, como Periandro al caballo de Cratilo, permitiéndole, además, al personaje ser el narrador. La nueva literatura requiere volver a la doma de la materia narrativa, en la que lo sobrenatural tenga cabida, pues:

No creer en que el caballo salga ileso tras la caída es no creer en la Gracia redentora. No creer en la doma del caballo es no creer en las obras humanas igualmente eficaces. Lo natural por sí sólo no puede explicar lo real.¹⁶⁷

¹⁶⁶ En los emblemas: “el caballo desenfrenado es símbolo de la ceguera de las pasiones, y el caballo domado expresa el control de los propios apetitos”, Ignacio Arellano, art. cit., pp. 580-581. Como afirma Miguel Moner, en el texto cervantino la mención o representación de un animal no es anecdótica, sino significativa, “Cervantes organiza, al parecer, un juego complejo con las figuras de su bestiario a las que suele conferir las más de las veces un eminente valor emblemático”, “En los confines de la especie: fieras, monstruos y bichos raros en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 703; y agrega: “Unas veces se utiliza como metáfora o emblema, o como hito del proceso iniciático en el que están involucrados los personajes (es el caso del caballo indómito de Cratilo, por ejemplo, que ejemplifica la necesaria toma de control de los instintos), y otras veces sirven las figuras animales para aclarar y matizar la complejidad de las relaciones humanas”, *ibidem*, p. 715.

¹⁶⁷ Baena, “Trabajo y aventura, pp. 55-56.

Periandro ha domado el caballo, Cervantes ha domado la narrativa que tras el primer salto se rinde y se hace dócil, dejándola lista para las generaciones futuras, pues ha vencido a la Quimera. Sin que se desboque ninguna materia narrativa, las ha domado de tal manera que pueden convivir todas y con ellas todos los géneros y registros, personajes y motivos, para crear un todo de muchas voces humanas que incluyan lo verosímil y lo maravilloso, una prosa de ficción que deleite, en especial cuando observamos todas las posibilidades que utiliza y cómo las hila y las entreteje, con el pie en el estribo, para regocijo de las musas.

VI. EL ARTE DE CONTAR CERVANTINO

La poética de la prosa de ficción está presente en el *Persiles* como uno de los ejes reflexivos; reflexión que se vuelve escritura no sólo cuestionando cómo narrar sino qué narrar, para qué narrar y en qué consiste el arte de contar. Uno de los grandes logros cervantinos es la delegación en los personajes de la función narrativa. El encuentro de unos personajes con otros también propicia el encuentro de historias que contar y para ello el Narrador parece retirarse, pero sin soltar los hilos que le permiten construir el relato. Esta apuesta novelesca, Florencio Sevilla la define como grande, recia y aun descabellada del excautivo, “—acaso nunca imaginada de otro alguno, al par de los pensamientos del hidalgo—, como para sostener textualmente su verdadero alcance experimental bajo tantos y tantos intrusos ficticios”.¹ Para que esta delegación pueda ocurrir, Cervantes coloca en unos personajes el deseo de conocer la historia de los otros, que se les cuente, es decir, la curiosidad como motivo. A partir de esta estrategia (delegación y curiosidad), sobre el pretexto de la insistencia de querer saber, Cervantes teje sus reflexiones sobre la ficción y su tratamiento, sobre la verosimilitud y la explotación de sus límites, y sobre el qué y el cómo contar, perfilando y profesionalizando la tarea de narrar al mismo tiempo que la despliega entre sus creaciones. La delegación de la función narrativa es el sello de la escritura cervantina, que experimenta desde *La Galatea* y lleva al extremo en el *Persiles*.

¹ Florencio Sevilla Arroyo, “La voz de Cervantes ‘creador’ en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XLII (2010), p. 89. “Cervantes gustó de enmascarar ficticiamente su que-hacer novelesco tras múltiples disfraces, delegando en ellos toda la responsabilidad de la historia y del relato [...], la voz cervantina queda irrecuperablemente silenciada en la ficción por un sinfín de ‘instancias narradoras’”, *idem*.

Además, Cervantes propone desde 1605 la discusión sobre el tratamiento de la ficción, la invención y la verosimilitud; conceptos hermanados, incluso semánticamente, pues el término latino *fingere* contiene los valores de ‘plasmarse’, ‘formar’ y de ‘imaginar, figurarse, suponer’, es decir, ‘formar con la fantasía’; e *inventio* es “la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa”.² Si para Aristóteles, lo verosímil (*tó eikós*) es el conjunto de lo que es posible (como posible verdadero, lo posible de lo real), así como también lo verosímil tiene su marco en las leyes que rigen cada género (el ocio pastoril, la fantasía caballeresca, etcétera), nos encontramos ante posibles de lo real y posibles del discurso. Pues la ficción puede ser invención de hechos o vicisitudes, estas vicisitudes se narran mediante un discurso; y es a través de las vicisitudes del discurso como el lector (u oyente) toma contacto con la fábula.³ Así, en palabras de Metz: “La obra verosímil se pretende, y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad. Es entonces cuando lo verosímil encuentra su pleno empleo: se trata de ‘hacer verdadero’”.⁴ Cervantes, como apunta Güntert, no considera la verdad de la literatura como una representación fidedigna de la realidad, sino que, partiendo del lenguaje, dicha verdad es efecto de una obra de persuasión.⁵ Riley había afirmado que: “La verosimilitud no reside tan sólo en el contenido de la obra. Depende del establecimiento de una relación especial con el lector, de un ajuste delicado entre el poder de la persuasión del escritor y la receptibilidad del lector”.⁶

² Cesare Segre, *Principios y análisis del texto literario* , Crítica, Barcelona, 1985, p. 247.

³ *Ibidem* , pp. 261-262.

⁴ Christian Metz, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en Eliseo Verón (dir.), *Lo verosímil* , trad. Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 28.

⁵ Georges Güntert, *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado* , Academia del Hispanismo, Vigo, 2007, p. 112.

⁶ Riley, *op. cit.* , p. 289.

Creo, con Güntert que, persuadir a un nuevo posible, a un “curioso y deleitable mundo”, es la tarea de Cervantes.⁷

En el texto, también, el Narrador comenta y puntualiza, así como los personajes piensan, discuten, opinan, valoran o critican el acto mismo de la narración, tanto en lo que se debe decir u omitir, como en el cómo. Cervantes, en toda su producción narrativa, desarrolla la curiosidad de los personajes como motivo, el tratamiento de la ficción (invención), la discusión sobre la verosimilitud y el acento en la persuasión como fin que abre las preguntas ¿qué contar?, ¿qué omitir? y ¿cómo contar? Todo ello se convierte en la propia escritura del *Persiles*, como reflexión y práctica narrativa, donde Cervantes dialoga con el arte de contar de Heliodoro, con su tradición literaria y con su propia obra.

CANTAR Y CONTAR EN *LA GALATEA*

Yo corté con mi ingenio aquel vestido
con que al mundo la hermosa Galatea
salió para librarse del olvido.

Viaje del Parnaso, IV, vv. 13-15.

En el recuento que de sus obras realiza Cervantes en el Parnaso, mediante la metáfora del sastre, le recuerda a Apolo que es quien le dio forma a *La Galatea* con su ingenio. Con esta obra se estrena como narrador incursionando en el género pastoril al que trastoca. Si los libros de pastores combinaban expresivamente prosa y verso, Cervantes perfila la preponderancia y la importancia de la prosa desde el comienzo de la obra, en donde introduce un acontecimiento extraordinario que interrumpe la tranquilidad imperante en los pastores

⁷ Güntert, *op. cit.*, *idem*.

y el género, rompimiento del que surge la posibilidad de la narración a través de la voz de los personajes. Veamos cómo construye su escritura. La obra comienza con unas octavas, las cuales poco después sabemos que son cantadas por el pastor Elicio:

Mientras que al triste, lamentable acento
del mal acorde son del canto mío,
en Eco amarga, de cansado aliento,
responde el monte, el prado, el llano, el río,
demos al sordo y presuroso viento
las quejas que del pecho ardiente y frío
salen a mi pesar, pidiendo en vano
ayuda al río, al monte, al prado, al llano [...]
(*Galatea*, I, p. 165).

Tras las octavas, sabemos por el Narrador la exposición del caso: dos pastores están enamorados de la “sin par Galatea”. En este mundo arcádico en el que ninguno de los dos es correspondido, no son rivales, sino amigos que gozan de la mutua compañía, y una vez establecido el ambiente pastoril en el que ambos, ociosos, se dedican a expresar sus amores mediante el canto, son interrumpidos por una escena violenta, un asesinato ante sus propios ojos; sorprendiendo a los personajes y a los lectores. Narrador y personajes se olvidan del cadáver por centrarse en querer saber qué historia se encuentra detrás de lo ocurrido.

De este modo da inicio la fuerza incesante en el espíritu de los personajes cervantinos que hace gravitar el desarrollo narrativo: la ‘curiosidad’. Los pastores (y nosotros) quieren saber el suceso que llevó al “pastor homicida” a realizar tal acto, pero éste huye. Esa noche, mientras Elicio buscaba un nuevo espacio para su actividad de personaje pastoril, “oyó una voz como de persona”, que habla sola, (pues como piensan la mayoría de los personajes de esta obra, en los solitarios lugares, en el silencio de la noche, pueden soltar la

rienda a sus amorosas imaginaciones sin que nadie los escuche); al reconocerle, Elicio, “recibió mucho gusto por parecerle que estaba en parte donde podía saber de él lo que deseaba” (I, p. 184); el “pastor homicida” templa su rabel y Elicio quiso escuchar “si al son de él alguna cosa diría”. Pero los versos líricos no narran, no es su función, lo único que logran es “acrecentar en Elicio la gana de saber quién era” (I, pp. 186-187); pues los enamorados cervantinos desean saber siempre los sucesos de otros enamorados. Para lograrlo requieren de la acción, de un movimiento hacia el otro, así Elicio “rompiendo zarzas para llegar más presto a do la voz salía” (I, p. 187) se presenta ante el “pastor homicida” y se ofrece a consolarlo pidiéndole le cuente sus sucesos. Elicio es el primer personaje de la narrativa cervantina en declarar que la comunicación de las historias personales es posible entre desconocidos si los une el padecimiento:

[...] pero no menos satisfacerás mi deseo con decirme tus trabajos, que con declararme tus contentos. Y así, la Fortuna te los dé en lo que desees que no me niegues lo que te suplico, si ya el no conocerme no lo impide, aunque, para asegurarte y moverte, te hago saber que no tengo el alma tan contenta que no sienta en el punto que es razón las miserias que me contares. Esto te digo, porque sé que no hay cosa más excusada y aun perdida que contar el miserable sus desdichas a quien tiene el pecho colmo de contentos (*Galatea*, I, p. 188).

El “pastor homicida”, quien poco a poco se descubre como Lisandro, pues al darle voz para que se manifieste adquiere ser, nombre e historia, cuenta completos sus trágicos sucesos amorosos y sabemos que ha logrado vengarse, al asesinar al traidor que trazó y ocasionó la muerte de su amada; hecho que no resuelve su tristeza, pero se le ha dado la voz y tiene quien lo escuche.

Este esquema de observar una acción, oír un lamento, querer saber y dar entonces la voz narrativa para que el propio personaje

cuenta su historia, descubriéndose así ante personaje y lectores, es la clave narrativa medular que seguirá Cervantes hasta el *Persiles*.

La siguiente narración de amores en la novela que nos ofrece las primicias cervantinas es la de los dos hermanos, o cuatro en este caso, en donde se utiliza el mismo recurso básico: Galatea y Florisa escuchan ahora a una “pastora forastera” que “de algún intenso dolor traía el alma ocupada, y por ver en qué paraban los sentimientos, entrambas se escondieron” (I, p. 210); la pastora habla en voz baja para sí, quejándose de su fortuna y luego canta. Una vez más la curiosidad no se sacia con la lírica; Galatea y Florisa salen de donde estaban escondidas y piden “que nos digas, si no te es enojoso, qué ventura o qué destino te han traído por esta tierra” (I, pp. 212-213), pues al oír lo que ha cantado, entender por ello que su corazón no tiene sosiego, y porque ha llorado, quieren que les cuente sus sucesos; para ello no sirve el canto, necesitan la prosa. La “pastora forastera” responde que les contará en breves razones su mal, provocando la expresión del gusto por oírla contar: “—Con ninguna cosa, discreta zagala, satisfarás más nuestros deseos, que con darnos cuenta de lo que te hemos rogado” (I, pp. 213-214).

Esta segunda secuencia narrativa añade nuevos elementos; el primero, la búsqueda del espacio propicio para que suceda el contar, pues si todo el espacio, el *locus amoenus* es idóneo para cantar, el espacio del contar se va particularizando:

—Apartémonos pues —dijo la pastora—, de este lugar y busquemos otro donde, sin ser vistas ni estorbadas, pueda deciros lo que me pesa haberos prometido.

Deseosas de que la pastora cumpliera lo que prometía se levantaron luego las tres y fueron a un lugar secreto y apartado que ya Galatea y Florisa sabían, donde debajo de la agradable sombra de unos acopados mirtos, sin ser vistas de alguno, podían todas tres estar sentadas; y luego, con extremo donaire y gracia, la forastera pastora comenzó a decir de esta manera (*Galatea*, I, p. 214).

El segundo elemento es la condición del donaire, es decir, “discreción y gracia”, “gallardía, gentileza, soltura y agilidad” (*DRAE*) y la gracia que se requiere, indispensable para el “bien contar”; ambos elementos que a los narradores cervantinos les place destacar. Esta vez el relato se interrumpe (pues al espacio secreto llegan los pastores) y continúa en el comienzo del Segundo libro; este rasgo, el corte de un relato entre capítulos, también Cervantes incrementará y complicará en sus narraciones. Galatea y Florisa esa noche buscan otro espacio para poder oír “lo que del suceso de sus amores le faltaba” (II, p. 237).

Cervantes sigue bordando su técnica en la siguiente narración de sucesos amorosos. Los pastores desean saber la historia de un “pastor ermitaño”; Erastro (el pastor rústico que también ama a Galatea) no ha sido tan persuasivo como Elicio o las pastoras, pues, aunque ha procurado hacerse su amigo, no ha conseguido que le descubra quién es y la causa que le ha movido a ponerse en esa soledad. Pero ahora, la curiosidad de todo un grupo de pastores conseguirá el tan deseado y aguardado relato, pues: “Lo que Erastro decía del mozo y nuevo ermitaño puso en los pastores el mismo deseo de conocerle que él tenía, y así acordaron de llegarse a la ermita de modo que, sin ser sentidos, pudieran entender lo que cantaba antes de que llegasen a hablarle” (II, p. 269). Se colocan donde, sin ser vistos ni sentidos, escuchan los versos que canta, por supuesto, sin volver a sacar nada en claro de sus sucesos amorosos. El “pastor ermitaño” accede a la súplica de que cuente su historia, pero pide que se le escuche mientras caminan. De este modo se van incrementando los receptores: la primera narración tiene uno (Elicio), la segunda, dos (Galatea y Florisa), la tercera, cuatro (Elicio, Erastro, Damóm y Tirsi). El espacio narrativo va acrecentando su importancia en el arte de contar desde aquí hasta el *Persiles*, en el cual las narraciones también necesitan una ambientación especial, el sosiego en el cobijo de una isla en tierras septentrionales, o de una venta en tierras mediterráneas, por ejemplo. Si la narración de historias se propicia por el encuentro

de los andantes en el amplio espacio de sus recorridos (aventureros o peregrinos), en el género pastoril el espacio está acotado, por lo que el sentido es el inverso, son los otros los que entran al espacio de los protagonistas convirtiéndose en ‘pastores’, y en este espacio se requieren lugares específicos para poder contar. Este tercer ‘pastor’, el ermitaño, debe salir de su encierro.

Sobre la fuerza vital de la curiosidad, Cervantes teje otras estrategias, la más importante es el desarrollo de su o sus Narradores. En *La Galatea*, el Narrador omnisciente deja que los personajes se presenten y narren por sí mismos; pero los acompaña constantemente, ya sea afirmando la verdad de lo narrado, ya intercalando algún comentario aprovechando lágrimas y suspiros del personaje mientras cuenta; recurso que Cervantes desarrollará con gran virtuosismo en su producción siguiente:

No le parecieron mal a Elicio las razones de la carta de Lisandro, el cual, prosiguiendo la historia de sus amores, dijo: (*Galatea*, I, p. 193).

Todo esto que la pastora decía mezclaba con tantas lágrimas que no hubiera corazón que, escuchándole, no se enterneciera; y después que por algún espacio hubo sosegado el afligido pecho, al son del agua que mansamente corría, acomodando a su propósito una copla antigua, con suave y delicada voz cantó esta glosa (*Galatea*, I, p. 211).

En *La Galatea*, además de que queda apuntada la gracia natural de los personajes en el contar, se pone en su voz la justificación del extenderse en sus relatos: por satisfacer cortésmente el deseo que los demás sienten de escucharlos: “Esta es, pastoras, la historia de mi vida; y si os he cansado en contárosla, echad la culpa al deseo que teníades de saberla, y al mío, que no pudo hacer menos de satisfaceros” (IV, p. 396).

Otra estrategia que Cervantes implementa es la de revitalizar la inclusión epistolar y lírica propia de los libros de pastores, al hacer de

ella una estrategia narrativa sobre todas sus demás funciones. El recurso epistolar en *La Galatea* está presente para completar la historia, y, al mismo tiempo, Cervantes logra que las cartas no sean enviadas sino narradas; esto se debe a que su presencia no es física, sino que están en la memoria y por ello se puede reproducir al ‘contarlas’. Así, la primera carta de la obra, que Lisandro dice había escrito y memorizado por “haber sido principio del contento que por su respuesta sentí, siempre la he tenido en la memoria” (I, p. 192), aumenta la curiosidad de Elicio, y con ello se abre la puerta para que en las demás narraciones se vuelva verosímil la inserción de cartas y versos; no sólo como un recurso de otros géneros (como la novela sentimental) para explorar la intimidad de un pensamiento dirigido a otro, sino que, en la pluma de Cervantes, se vuelve un apoyo narrativo; así, Elicio, quien no es el destinatario, no pide leerla, sino oírla:

no es justo que me dejes de decir la carta que a Leonida enviaste, que, por ser la primera y por hallarte tan enamorado en aquella sazón, sin duda debe de ser discreta. Y pues me has dicho que la tienes en la memoria y el gusto que por ella granjeaste, no me lo niegues agora en decírmela (*Galatea*, I, p. 192).

La carta no necesita, entonces, más que la siguiente introducción: “Ya que tanto deseas saberlas, decía de esta manera” (I, p. 192). El mismo recurso utiliza Teolinda cuando narra su historia, esta vez para traer unos versos, pues recordemos que el Narrador ya nos había advertido de su arte, su gracia para contar, y los versos son una necesidad narrativa para apoyar sus argumentos:

Artidoro [...] comenzó luego a cantar unos versos que, por haberme puesto en mí sospecha aquellas palabras que antes me había dicho, los tomé tan en la memoria, que aun hasta agora no se me han olvidado; los cuales, aunque os dé pesadumbre oírlos, sólo porque hacen al caso para que entendáis punto por punto por los que me ha traído el amor

al desdichado en que me hallo, os los habré de decir, que son estos:
(*Galatea*, I, p. 226).⁸

Si en el género pastoril se combina expresivamente prosa y verso, Cervantes perfila la preponderancia narrativa, eligiendo con cautela los momentos decisivos para la utilización de la poesía lírica en sus siguientes obras.⁹

Veinte años después, cuando un cura y un barbero juzgan la biblioteca de un hidalgo manchego, se cuestiona qué hacer con los libros de pastores, con esos “pequeños libros” (en oposición al formato en que se imprimían los de caballerías). El cura, al ver *La Diana* de Montemayor, estima que no son dañinos sino “libros de entretenimiento sin perjuicio de tercero” (*Quijote*, I, 6, p. 84); pero la sobrina considera que sí lo son, pues “leyendo estos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen es enfermedad incurable y pegadiza” (*Quijote*, I, 6, p. 84). Dicho lo cual, el cura decide que esto puede ser verdad y resuelve que *La Diana* no se quemase, pero que se expurgue, “que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y *quédesele enhorabuena la prosa*, y la honra de ser primero en semejantes libros” (*Quijote*, I, 6, 84).¹⁰ Así, dos componentes de los libros de pastores son censurados: los versos y los elementos fantásticos. Es decir, para el pastor de Dios, la prosa es lo más valioso

⁸ Recurso que también utiliza Silerio, *La Galatea*, II, pp. 284-285.

⁹ Cervantes ha logrado que la poesía sinteticista “las ideas e imágenes que la acción vivifica en la prosa, volviéndolas a su esencia conceptual”, Aurora Egido, “Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, III (1984), p. 90. La elección de los momentos en que Cervantes inserta los sonetos del *Persiles* es estudiado por Carlos Mata Induráin, “Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 671.

¹⁰ *Cursivas mías.*

para el género; hacerse poeta, cantar y tañer es enfermedad que puede contagiarse, pero hacerse narrador verosímil no es censurado.

Queda perfilado así, desde *La Galatea*, el arte de contar, resuelto a partir de la curiosidad, mediante la prosa que cuente lo que con cantar no se alcanza, en espacios indicados, ante receptores atentos y descubriendo a los personajes poco a poco, primero un extraño ante los otros personajes y los lectores, al que se le da la voz para contarse a sí mismo delegando la tarea del narrador, y apuntado el donaire y la gracia que se requiere. Elementos todos que seguirá desarrollando nuestro escritor.

EL ARTE DE CONTAR EN EL *QUIJOTE*.
LA INVENCIÓN DE UN NUEVO GÉNERO

Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno,
en cualquiera sazón, en todo tiempo.

Viaje del Parnaso, IV, vv. 22-24

Los rincones fantásticos de la ficción narrativa ofrecen, según el Cánónigo, a quien tiene buen entendimiento, un “largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma” (*Quijote*, I, 47, p. 549).¹¹ Entre estas libertades, Cervantes coloca el continuo cuestionamiento interno sobre la historia que se cuenta, como un gran hallazgo narrativo en el *Quijote*.¹²

¹¹ Como afirma Aldo Ruffinatto, “Cervantes sabía medir muy bien las dimensiones de las expectativas y las ansias que sus contemporáneos tenían de contrastar la dura realidad de la vida cotidiana con los rincones fantásticos de la ficción narrativa”, “El narrador agotado y los horizontes de expectativas del *Persiles*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 902.

¹² Parte de este análisis presenté en el *Coloquio Recordar el Quijote. Segunda parte*. México, El Colegio de México, 26 de mayo de 2015.

En este espacio de la prosa de ficción cervantina el arte de contar orbita entre la reflexión permanente sobre el relato y el pacto establecido y aceptado por el receptor de involucrarse en una historia ficticia; y en este arte se entretienen, como trama y urdimbre, la consciente referencia a la verosimilitud y los rompimientos constantes que se empeñan en recordarnos que se trata de una ficción.¹³

Si en *La Galatea* comenzó la emancipación de los personajes para ser ellos mismos los que cuenten los sucesos de su vida, en el *Quijote*, además, se dota a los receptores de la capacidad crítica, no sólo de los contenidos de lo narrado, sino de la forma de contar. En la prosa cervantina, narrador y personajes cuentan, son receptores y críticos.

Como vimos en la materia del viaje, éste propicia el encuentro con otros personajes portadores de sus propias historias; el caballero andante coincide con otros en caminos y ventas. La fórmula para propiciar la narración, que había presentado en *La Galatea*, tiene su motor en la curiosidad, como un ingrediente esencial de los protagonistas cervantinos, así lo comprueba don Quijote una y otra vez; quien no sólo busca entretenerse por el camino con historias, como expone muy bien el título de la obra de Juan de Timoneda: *Sobremesa y alivio de caminantes* (Zaragoza, Medina del Campo, 1563),¹⁴ sino que su curiosidad está matizada por su deseo de aventuras:

¹³ Como estudia Christine Marguet, el mecanismo de la ilusión se desmonta mediante las intrusiones autoriales o los comentarios de los narradores ficticios que no le permiten al lector olvidar por mucho tiempo que el texto no es más que “una ilusión que depende del arte del poeta y de la cortesía o de la voluntad del lector, más que de la observancia de una verosimilitud estrictamente identificada como conformidad con lo esperable en el mundo de referencia del lector [...]. Las intervenciones de las voces narrativas exponen la arbitrariedad, la libertad del narrador omnipotente”, “El *Persiles* y la estética de la ilusión”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 544.

¹⁴ En los relatos contruidos en torno a un viaje, un motivo habitual es que alguno de los personajes relate una historia a los demás para hacer más ameno el camino; la función de dichas historias es entretener a los oyentes, véase Baquero, “El viaje”, p. 211.

—Por ver que tiene este caso un no sé qué de sombra de aventura de caballería, yo por mi parte os oiré, hermano, de muy buena gana, y así lo harán todos estos señores, por lo mucho que tienen de discretos y de ser amigos de curiosas novedades que suspendan, alegren y entretengan los sentidos, como sin duda pienso que lo ha de hacer vuestro cuento. Comenzad, pues, amigo, que todos escucharemos (*Quijote*, I, 50, p. 575).

Sancho prefiere irse al arroyo a comer su empanada en este pasaje; pero para don Quijote, las curiosas novedades son “refacción del alma” (I, 50, p. 575) porque causan admiración, alegría y entretenimiento. Recordemos que incluso para que el conductor de las armas le cuente las prometidas maravillas, cambia su itinerario (de la ermita que el Primo sugiere para pasar la noche, a la venta):

[...] no tuvo lugar don Quijote de preguntarle qué maravillas eran las que pensaba decirles, y como él era algo curioso y siempre le fatigaban deseos de saber cosas nuevas, ordenó al momento se partiesen y fuesen a pasar la noche en la venta, sin tocar la ermita, donde quisiera el primo que se quedaran (*Quijote*, II, 24, pp. 831-832);

y al llegar, como “no se le cocía el pan” ayuda a dar de comer a los animales:

ahechándole la cebada y limpiando el pesebre, humildad que obligó al hombre a contarle con buena voluntad lo que pedía; y sentándose en un poyo, y don Quijote junto a él, teniendo por senado y auditorio al primo, al paje, a Sancho Panza y al ventero (*Quijote*, II, 25, p. 836),

como sabemos, contará la historia del pueblo del rebuzno.

La avidez por escuchar curiosas novedades que suspenden, alegren y entretengan constituye la base sobre la cual se estructuran los relatos, lo que prepara el terreno para el proceso de narración que se

organiza a continuación, el de la delegación de la función narrativa. El dar la voz para que los personajes cuenten no está exento de la reflexión sobre el contar, que es un arte. Don Quijote, quien es el primero en desear saber novedades, es también un crítico pertinaz cuando los relatos, a su juicio, no están bien contados, crítica que no sólo realiza con palabras, sino, como buen hombre de acción, con interrupciones. Don Quijote interrumpe los relatos ya sea porque encuentra imprecisiones en los contenidos, ya por la forma de contarlos; por ejemplo, cuestiona a Sancho las repeticiones de su narración de un cuento tradicional. Este cuento cumple la función de distraer el miedo que provoca la noche de los batanes; don Quijote ahora, en plena aventura, pide entretenimiento; Sancho promete esforzarse en contar, a pesar del miedo, la mejor de las historias, y pide atención:

[...] y esteme vuestra merced atento, que ya comienzo. “Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...” Y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quisiera, que fue una sentencia de Catón Zonzorino romano, que dice “y el mal, para quien le fuere a buscar”, que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo y no vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos este donde tantos miedos nos sobresaltan (*Quijote*, I, 20, p. 212).

Sancho narrador aprovecha para intercalar comentarios en su relato, como suelen hacerlo los narradores cervantinos, primero, haciendo explícita la reflexión sobre las marcas tradicionales del inicio de las ‘consejas’, y segundo, con una digresión en la que aplica la sabiduría del cuento a la situación en la que se encuentran; don Quijote lo insta para que continúe; Sancho narrador asume su función añadiendo explicaciones léxicas (ingenua y cómica en este caso) y poco a poco se va apropiando del cuento haciéndose partícipe en la recreación de un relato tradicional:

—“Digo, pues —prosiguió Sancho—, que en un lugar de Estremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo, como digo de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico...”

—Si desa manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo don Quijote—, repitiendo dos veces lo que van diciendo, no acabarás en dos días: dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada (I, 20, pp. 212-213).

Contar como “hombre de entendimiento” es un juicio repetido en voz de los personajes manchegos de esta historia, como hemos visto de los rústicos cervantinos. Sancho, contador de historias, se irrita por la interrupción, pues la tradición oral requiere que el contenido sea expresado de un modo particular y así sea transmitido por las generaciones, si no, pierde su naturaleza y se convierte en otra cosa:

—De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho —se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlos de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos.

—Di como quisieres —respondió don Quijote—, que pues la suerte quiere que no pueda dejar de escucharte, prosigue (I, 20, p. 213).

Sancho defiende su arte de contar con su tradición, don Quijote cede en su crítica y a continuación vemos cómo la manera de contar de Sancho, tan probada y aprobada por la tradición oral, rinde sus frutos. El hidalgo de la Mancha ha demostrado una y otra vez que es ajeno a los pactos de lectura (o de escucha) de los géneros literarios; pues, además de la literalidad con que lee los libros de caballerías, también tiene dificultades con los géneros de tradición oral, como cuando interpreta dos refranes de manera literal en esta Primera parte: “Ir por lana y volver tresquilado” y “Hay más mal en el aldegüela

que se suena”.¹⁵ Esta incompetencia para discernir y ceder al pacto de lectura tan característica de su personalidad lo lleva a una nueva interrupción:

—“Así que, señor mío de mi ánima —prosiguió Sancho—, que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo”.

—Luego ¿conocístela tú? —dijo don Quijote.

—No la conocí yo —respondió Sancho—, pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo (I, 20, p. 213).

A pesar de que en el cuento el pacto de lectura acepta la narración de hechos fabulosos, Sancho acerca su narración a la leyenda cuyos elementos testimoniales establecen la verdad de lo ocurrido por extraordinaria que parezca, de modo que Sancho modifica el género al añadir verosimilitud a través de presentarse como falso testigo. Al terminar la narración, ocasionada porque don Quijote no llevó la cuenta de las cabras, uno de los requisitos establecidos para la continuidad del relato, don Quijote ironiza, igualando además los términos ‘conseja’, ‘cuento’ e ‘historia’:

—Dígame de verdad —respondió don Quijote— que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso; mas no me maravillo, pues quizá estos golpes que no cesan te deben de tener turbado el entendimiento.

¹⁵ Véase Nieves Rodríguez Valle, *Los refranes del Quijote: poética cervantina*, El Colegio de México, México, 2014, pp. 43-46.

—Todo puede ser —respondió Sancho—, mas yo sé que en lo de mi cuento no hay más que decir, que allí se acaba do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de las cabras.

—Acabe norabuena donde quisiere —dijo don Quijote—, y veamos si se puede mover Rocinante (I, 20, p. 215).

Cervantes lleva al extremo el procedimiento de interrumpir una narración por sus errores de contenido y forma en la Segunda parte, como veremos, durante la representación del retablo de Maese Pedro, donde además se considera partícipe de la aventura que se cuenta.

En la reflexión sobre el arte de contar, participan además el Narrador y los otros personajes, debido a que, en el *Quijote* de 1605, la práctica de intercalar historias no siempre sucede en relación con su protagonista. Las dos formas en que se integran las historias son mediante el ensartado y el encuadre; en el ensartado el relato intercalado aparece dependiendo de un personaje que de alguna forma se incorpora a la trama primera, mientras que en el encuadre dicha historia permanece ajena a la acción principal.¹⁶ La voz crítica o la alabanza sobre la forma de contar recae, por lo tanto, en otras voces cuando don Quijote no está presente.

Dos preguntas se abren y se discuten a lo largo de la narrativa cervantina a partir de esta obra: ¿qué contar y qué omitir? y ¿cómo contar? Cuestionándose así, contenido y forma, trama, fábula y discurso. En cuanto a ¿qué contar y qué omitir? se esboza en esta Primera parte la discusión sobre las digresiones. Contar con brevedad o con minucias dependerá de la voz que cuente, si se cuenta la historia propia o en general si es una historia amorosa se justifican los largos discursos y los detalles, pues se ameritan; así se escusa Cardenio: “No os canséis, señores, de oír estas digresiones que hago, que no es mi pena de aquellas que puedan ni deban contarse sucintamente y de paso, pues cada circunstancia suya me parece a mí que es digna de un

¹⁶ Véase Baquero, “El viaje”, p. 210.

largo discurso” (I, 27, p. 311); la reacción no se hace esperar, pues de hecho el receptor desea los detalles; así el cura responde a Cardenio que “no solo no se cansaba en oírle, sino que les daba mucho gusto las menudencias que contaba, por ser tales, que merecían no pasarse en silencio, y la misma atención que lo principal del cuento” (I, 27, p. 311). El Cautivo, por su parte, tras el extenso relato de su vida, expresa su deseo de haber podido contar su historia con más brevedad para no cansar a los oyentes, indicando que, para ello, ha omitido detalles, y valora retóricamente el contenido y novedad (agradable y peregrina) sobre la extensión: “No tengo más, señores, que deciros de mi historia; la cual si es agradable y peregrina júzguenlo vuestros buenos entendimientos, que de mí sé decir que quisiera habéroslo contado más brevemente, puesto que el temor de enfadaros más de cuatro circunstancias me ha quitado de la lengua” (I, 41, p. 492).

Pero, si la historia que se cuenta es de otro y no es precisamente una historia amorosa se pueden juzgar los detalles como digresiones que no merecen atención y lo que agrada es la brevedad. Juego que sobre todo utiliza el Narrador a través de sus comentarios, haciendo explícita la omisión de detalles (incluso la patria del protagonista) y siendo minucioso en otros (número de requesones en el yelmo).

En cuanto al ¿cómo contar?, definitivamente no de la forma inverosímil en que se cuenta en los libros de caballerías, pues en ellos las razones pueden hacer perder el juicio, como a don Quijote que “desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para solo ello” (I, 1, p. 38); el acento cervantino sobre la verosimilitud en 1605 es tal, que incluso don Quijote duda de algunos contenidos de estos libros, pues: “No estaba muy bien con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginada que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales” (I, 1, p. 38). Sin embargo, cuando vencido por los mercaderes imagina la historia de Valdovinos “historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída

de los viejos, y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma. Esta, pues, le pareció a él que le venía de molde para el paso en que se hallaba” (I, 5, p. 71); don Quijote hace verosímil para sí mismo lo que le sucede, es decir, hace coherente su aventura, a través de la literatura.

Si lo contado debe ser verosímil, lo que se admira en esta obra es la gracia que se requiere para contar. Reiterados son los adjetivos que utiliza el narrador para elogiar las características de lo bien contado: “suelta lengua, con voz suave” , “voz reposada y clara” (Dorotea, I, 28, p. 320), “breves y discretas razones” (Dorotea, I, 36, p. 433), “voz agradable y reposada” (Cautivo, I, 38, p. 450); brevedad y discreción que provoca en el público el deseo de oír más: “que quisiera que durara el cuento más tiempo: tanta era la gracia con que Dorotea contaba sus desventuras” (I, 36, p. 433), y siempre se hace notar el silencio con el que se debe escuchar. El modo de contar es el que admira, en palabras de don Fernando hacia el Cautivo, que sintetizan la estética:

[...] el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y estrañeza del mismo caso: todo es peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara (I, 42, p. 493).

Pues todo es mejor cuando se une fábula y forma, como le dice don Quijote al cabrero: “proseguid adelante, que el cuento es muy bueno, y vos, buen Pedro, le contáis con muy buena gracia” (I, 12, p. 132). Gracia que equivale a ser agradable, claro, suave, reposado y discreto. Todos estos atributos los cumplirá el mismo don Quijote cuando exponga el discurso de las armas y las letras, uniendo contenido y forma, como nos hace ver el Narrador, y cuya consecuencia será que se le juzgue como hombre de entendimiento: “de tal manera

y por tan buenos términos iba prosiguiendo en su plática don Quijote, que obligó a que por entonces ninguno de los que escuchándole estaban le tuviese por loco” (I, 37, p. 444).

La clave entonces es lograr la coherencia entre forma y contenido, llevando la narrativa a la expresión de lo posible gracias al modo de contarlo, lo cual no sólo logra Cervantes, sino que lo coloca en la reflexión entre sus personajes. Este camino lo desarrolla en las *Novelas ejemplares* en las que amplía los procedimientos; lo que hace explícito en 1614 cuando afirma que el arte consiste en “mostrar con propiedad un desatino”.

“MOSTRAR CON PROPIEDAD UN DESATINO”.

LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

Yo he abierto en mis novelas un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.

Viaje del Parnaso, IV, vv. 25-27.

Entre los dos *Quijotes*, en 1613, Cervantes da a la estampa su incursión en el género de la novela, como era entendido, el relato breve; y, con ello, según él mismo afirma, es el primero en novelar en lengua castellana. Las doce novelas cervantinas se enmarcan entre las frases “Parece que los gitanos” y “ya he recreado los [ojos] del entendimiento. —Vamos— dijo el Alférez. Y con esto se fueron”; es decir, entre dos verbos que le dan unidad a la obra: parecer, como tener apariencia, lo que significa “verosimilitud, probabilidad” (*DRAE*) y recrear como “divertir, alegrar o deleitar” (*DRAE*).¹⁷

¹⁷ Presento la ampliación de mi estudio: “La narración como historia y como ficción en las *Novelas ejemplares*”, en Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (eds.),

El tratamiento de la ficción, de la “invención” que propone Cervantes en las *Novelas* presenta matices que lo distinguen del resto de su producción. Nuestro autor había propuesto en el *Quijote* contar su ficción como verdadera historia, en el sentido narrativo de la crónica de un héroe caballeresco en quien se empeñan sus cronistas, historiadores, narradores en probar su existencia real, como hemos visto. Y nos propondrá en el *Persiles* una “grande y lastimosa historia” (II, 1, p. 282), “peregrina historia” (II, 21, p. 425); en la que también se reflexiona sobre el papel de historiador, al cual: “no le conviene más que decir la verdad, parézcalo o no lo parezca” (III, 18, p. 601), aunque, como hemos visto, el historiador cede su paso al autor de ficción. Historias que, en el juego cervantino, se narran a partir de un supuesto original de otro autor y en otra lengua. Pero, en las *Novelas* sólo aparece un juego con la falsa autoría, en *La ilustre fregona*, cuando el ayo de Avendaño y Carriazo parte a Burgos a dar cuenta a los padres de los jóvenes, “pero de estas cosas no dice nada el autor de esta novela” (*La ilustre fregona*, *Novelas*, II, pp. 54-55). Ahora, este único falso autor, no es un historiador sino un autor de novelas, pues es éste el tratamiento de la ficción que se plantea; así también el Narrador afirma que Felipe de Carrizales “es el nombre del que ha dado materia a nuestra novela” (*El celoso extremeño*, I, p. 489).

Cervantes utiliza varios términos para definir sus narraciones a lo largo de las 12 *Novelas*: novela, cuento, historia y suceso. *La ilustre fregona*, además de novela es también llamada cuento: los caballeros mozos, “como quien han de ser las principales personas de este cuento, por excusar y ahorrar letras, les llamaremos con solos los nombres de Carriazo y Avendaño” (II, p. 45); en *La fuerza de la sangre* “quedó toda la casa sepultada en silencio, en el cual no quedará la verdad de este cuento” (I, pp. 482-483); y en *La señora Cornelia* son los personajes quienes se refieren a lo que les ocurre como ‘cuento’: “os contaré un

extraño cuento que me ha sucedido, que no habréis oído tal vez en toda vuestra vida. —Como esos cuentos os podré contar yo —respondió don Juan—; pero vamos donde queréis, y contadme el vuestro” (II, p. 178).¹⁸

La palabra ‘historia’ se reserva para los acontecimientos personales, como dice Cornelia: “—Para que sepáis, señores, si tengo razón y causa para preguntar por él, estadme atentos y escuchad la no sé si diga mi desdichada historia” (II, p. 183) y Berganza: “Es una cierta historia que me pasó con una grande Hechicera” (*Coloquio de los perros*, II, p. 255); también pide el perro: “me dejes ahora filosofar un poco; porque si dejase de decir las cosas que en este instante me han venido a la memoria de aquellas que entonces me ocurrieron, me parece que no sería mi historia cabal ni de fruto alguno” (II, p. 267); así como se plantea que “Esta es, señor la verdadera historia de la *ilustre fregona*, que no friega, en la cual no he salido de la verdad un punto” (II, p. 267).

Además de novela, cuento, e historia con la acepción de narración inventada o acontecimiento privado, Cervantes recurre con frecuencia a otro término que marca la ficción de sus *Novelas* cuando sus personajes se refieren a lo que les ocurre como ‘sucesos’, y suceder “vale también acontecer algo impensadamente, o contra lo que se presumía y esperaba” (*DA*), como le ocurre al Alférez: “le daré cuenta de mis sucesos, que son los más nuevos y peregrinos que vuestra merced habrá oído en todos los días de su vida” (*El casamiento engañoso*, II, p. 222), “que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de naturaleza” (II, p. 235) y a Cipión, que espera tener tiempo de contar sus sucesos. Por supuesto, es Cervantes y juega con todos los términos en voz del Alférez: “Por venir a lo que hace más

¹⁸ El Narrador del *Quijote* nombra también como cuento el relato de la historia y desventuras de Dorotea: “No hubo bien nombrado a don Fernando la que el cuento contaba” (*Quijote*, I, 28, p. 322); también ella misma: “—Sea lo que fuere —respondió Dorotea—, lo que en mi cuento pasa fue [...]” (*Quijote*, I, 28, p. 326).

al caso a mi historia (que este nombre se le puede dar al cuento de mis sucesos)” (II, p. 234).

Partiendo de esta conceptualización de la ficción, los recursos de la ‘novela’ se sostienen plenamente en la verosimilitud, en lo convincente, en la “apariencia de verdad en la cual se elide todo signo de falsedad, todo síntoma capaz de cuestionar la autenticidad de lo que se expone. Lo verosímil no será pues, no podrá ser nunca, ni verdadero ni falso”;¹⁹ así, como asegura Jesús G. Maestro, la verosimilitud se impone formalmente, es un criterio formal constitutivo de verdad, en la que “la verosimilitud de una fábula se impone a la verdad de unos hechos”.²⁰

En la obra cervantina es el arte de contar el que cimienta la verosimilitud y con ello se une con el deleite. Los recursos de la historiografía que Cervantes utiliza para presentar su ficción como un acontecimiento real en el *Quijote* (narración de hechos con fuentes, reliquias, testigos), en las *Novelas* están en función de apoyar la verosimilitud. Porque en ellas existe la posibilidad de que lo bien contado sea siempre verosímil, y con esto nos encontramos en el camino hacia la reflexión que Cervantes profundizará en el *Persiles*: “Tan buen color dio Avendaño a su mentira, que a la cuenta del huésped pasó por verdad” (*La ilustre fregona*, II, p. 48). Los colores de la mentira para que pasen por verdades, los logran sus narradores y sus personajes a través de varias estrategias narrativas; ¿cómo se construye esta forma de contar, o de qué estrategias se vale en el género breve de la novela?

¹⁹ Jesús G. Maestro, *El concepto de ficción en la literatura. Desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea*, Maribel, Pontevedra, 2006, p. 44. Para este autor: “Lo verosímil, y por tanto convincente e incluso plausible, será, pues, una de las cualidades fundamentales de un discurso retóricamente bien concebido, e integrado en una concepción de la retórica que trasciende el género de la oratoria para incluir múltiples categorías y relaciones humanas, entre ellas las que corresponden a la *mimesis* como principio generador del arte”, *ibidem*, p. 37.

²⁰ *Ibidem*, p. 48.

Veamos, en principio, cómo Cervantes transforma el motor de la curiosidad. En el breve espacio de la novela, más que un encuentro durante un largo camino, o una pausa en mesones o ventas, las historias que contar están íntimamente relacionadas con la fábula principal, y la curiosidad de los receptores suele generarse, no sólo por el deseo de conocer del receptor, sino por las estrategias del que cuenta, quien será el encargado, como buen narrador, de despertar el interés en el otro; por ejemplo, añadiendo preámbulos: “Todos estos preámbulos y encarecimientos que el Alférez hacía antes de contar lo que había visto, encendían el deseo de Peralta de manera que, con no menores encarecimientos, le pidió que luego luego le dijese las maravillas que le quedaban por decir” (*El casamiento engañoso*, II, p. 235). Porque despertar la curiosidad del que escucha está en función de dos objetivos principales: hacer pasar lo narrado por verdadero y reflexionar sobre el arte de contar. Así, la vehemencia con que cuenta el ama de Cornelia provoca que ésta: “Pasmada, atónita y confusa estaba Cornelia oyendo las razones del ama, que las decía con tanto ahínco y con tantas muestras de temor que le pareció ser todo verdad lo que decía” (*La señora Cornelia*, II, p. 198); y Berganza espera con gran deseo “que llegue el tiempo en que me cuentes tus sucesos: que de quien tan bien sabe conocer y enmendar los defectos que tengo en contar los míos, bien se puede esperar que contará los suyos de manera que enseñen y deleiten a un mismo punto” (*Coloquio de los perros*, II, p. 251).

Los Narradores de las *Novelas* utilizan notorias estrategias narrativas para ofrecer un sentido de verosimilitud de manera condensada por el breve espacio con que cuentan.²¹ Entre las estrategias detectadas en este análisis se encuentran: la ubicación espacio temporal, las

²¹ Genot propone una serie de mecanismos de acción de lo verosímil, los cuales pueden variar y manifestarse, en el detalle, de modo diferente según los individuos, las épocas, los géneros. “Si bien las manifestaciones varían casi al infinito, los principios motores son prácticamente idénticos en todos los casos: se trata siempre de una tentativa de revitalización de lo absoluto del texto”, Gerard Genot, “La escritura liberadora: lo

circunstancias históricas, los recursos de la historiografía (testigos que avalan lo narrado desde distintas perspectivas) y recursos propios de la oralidad (marcas orales, imprecisión narrativa, uso de comparaciones, autoridad proverbial).

En cuanto a la ubicación espacial, por ejemplo, el largo y preciso recorrido geográfico que realiza Tomás Rodaja, desde que lo encuentran dos caballeros estudiantes por las riberas del Tormes, sus estudios en Salamanca, el viaje con sus amos a Málaga, que bajando “la cuesta de la Zambra, camino de Antequera” se topa con un gentilhombre que le alabó la vida de la soldadesca “pintándole muy al vivo la belleza de la ciudad de Nápoles, las holguras de Palermo, la abundancia de Milán, los festines de Lombardía” (*El licenciado Vidriera*, p. 417); lo vemos luego peregrinar detalladamente por las ciudades, por rutas reales y precisas con descripción de santuarios y monumentos. Tras tanta veracidad geográfica podemos creer ser verdad que un membrillo lo haga creerse de vidrio.

Estrategia que puede colocarse al principio de la novela, condicionando la verosimilitud del resto del relato. La familiaridad con la que habla el narrador y la exactitud geográfica donde coloca su ficticio relato también lo hace más confiable, como en el ejemplo siguiente, el inicio de *Rinconete y Cortadillo*: “En la venta de Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudía, como vamos de Castilla a la Andalucía” (I, p. 219). Incluso los editores, como Avalle-Arce, dan cuenta de que fue una “venta histórica, quedaba casi equidistante entre Toledo y Córdoba, y a unas cuantas leguas de Almodóvar del Campo.”²² Podemos creer también que un soldado “salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo” (*El casamiento engañoso*, II, p. 221).

verosímil en la Jerusalén Liberada de Tasso”, en Eliseo Verón (dir.), *Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 41.

²² Avalle-Arce, ed. cit., I, p. 219n.

Las circunstancias históricas también son un anclaje para la verosimilitud. La palabra italiana *novella*, afirma Carlos Montemayor, se aplica a un tipo de relato donde lo maravilloso se presenta situado en un cierto lugar y en un tiempo o época concreta.²³ La narrativa corta italiana del Renacimiento se propone, principalmente Banello, como afirma Rossi: “representar la vida privada, íntima, de los hombres; el lado humano frente a los acontecimientos de la historia oficial. Ahora bien, la vida privada de los hombres no está desvinculada de la historia de su tiempo, de la que son a menudo víctimas”.²⁴ De este modo, lo que en los trabajos bizantinos parecería descabellado tiene sustento en la realidad española, como hemos estudiado, tanto de *El amante liberal*, con la incursión de piratas para obtener cautivos en las costas mediterráneas, como el hecho del saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596 que abre *La española inglesa*; pero además de estos macro contextos donde partiendo de estos sucesos históricos puede ser verosímil la existencia de los personajes y sus sucesos, las *Novelas* están apuntaladas también sobre marcas de realidad histórica: don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa llegan a Flandes “a tiempo que estaban las cosas en paz, o en conciertos y tratos de tenerla presto” (*La señora Cornelia*, II, p. 171). Las precisiones marítimas en *El amante liberal* y en *La española inglesa*: “Seis días navegaron los dos navíos con próspero viento, siguiendo la derrota de las islas Terceras, paraje donde nunca faltan o naves portuguesas de las Indias orientales o algunas derrotadas de las occidentales” (*La española inglesa*, I, p. 371). Espacio donde podría navegar Ricaredo; como es verosímil que hallara en Argel, “que estaban rescatando los padres de la Santísima Trinidad” (*La*

²³ Carlos Montemayor, *El cuento indígena de tradición oral. Notas sobre sus fuentes y clasificaciones*, CIESAS-Oaxaca-Instituto Oaxaqueño de las Culturas, México, 1996, p. 21.

²⁴ Annunziata Rossi, *El relato del Renacimiento italiano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, p. 7.

española inglesa, I, p. 410); así como es posible que Rinconete y Cortadillo vendieran “las camisas en el malbaratillo que se hace fuera de la puerta del Arenal, y de ellas hicieron veinte reales. Hecho esto, se fueron a ver la ciudad, y admiróles la grandeza y suntuosidad de su mayor iglesia, el gran concurso de gentes del río, porque era tiempo de cargazón de flota y había en él seis galeras” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 227), entre múltiples ejemplos, y otros empleos estratégicos como la inclusión de personajes históricos, familias o estamentos sociales: duques de Ferrara y Mantua, tener el hábito de Calatrava o de Alcántara.

Incluso la intertextualidad también puede contribuir a la verosimilitud, pues Preciosa conoce el *Romancero general*, Tomás Rodaja lleva en su viaje las *Horas de Nuestra Señora* y un Garcilaso sin comento y Carriazo quien “salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache” (*La ilustre fregona*, II, p. 46) e iba cantando “Tres ánades, madre” (*La ilustre fregona*, II, p. 4); así como la alusión a autores como “Isopo”, o “transformaciones dignas de anteponerse a las del narigudo poeta” (*La ilustre fregona*, II, p. 68), o que un personaje pueda decir que “Costanza se llama, y no Porcia, Minerva o Penélope” (*La ilustre fregona*, II, p. 75).

De la estrategia historiográfica tomará Cervantes para su construcción la presentación de testigos internos en el relato, quienes autorizan lo narrado: “Más de doscientas personas estaban mirando el baile y escuchando el canto de las gitanas” (*La gitanilla*, I, p. 84). Testigos que presentan variadas apreciaciones (por lo tanto más verosimilitud) cuando escuchaban cantar a Preciosa:

Unos decían: “¡Dios te bendiga la muchacha!” Otros: “¡Lástima es que esta mozueta sea gitana! En verdad, en verdad que merecía ser hija de un gran señor”. Otros había más groseros, que decían: “¡Dejen crecer a la rapaza, que ella hará de las suyas! ¡A fe que se va añudando en ella gentil red barredera para pescar corazones!” Otro más humano, más

basto y más modorro, viéndola andar tan ligera en el baile, le dijo: “¡A ello, hija, a ello! ¡Andad, amores, y pisad el polvito atán menudito!” Y ella respondió, sin dejar el baile: “¡Y pisárelo yo atán munudó!” (*La gitanilla*, I, pp. 77-78).

Así como los que refuerzan la veracidad del hecho, pues miraban desde un punto distinto al del omnisciente narrador: “El ama del niño y la Cribela por lo menos, como ella decía, que por entre las puertas de otro aposento habían estado mirando lo que entre el duque y Cornelia pasaba” (*La señora Cornelia*, II, p. 214); o el narrador recurre a testigos para saber una opinión: “pareciéndole, como después dijo a su camarera” (*La española inglesa*, I, p. 367); así como a la autoridad proverbial del “dicen”: “con otras dos mocetonas, también criadas de casa, de quien se dice que eran gallegas” (*La ilustre fregona*, II, p. 65).

Las marcas orales que los Narradores utilizan funcionan para presentarse como cercanos, así como el juego de la imprecisión narrativa, que lejos de hacerlos menos confiables, los presentan con la naturalidad del contador de historias: “El paje que había descubierto la celada, que no era muy amigo de Santisteban, ni se sabe si simplemente o con malicia, bajó donde estaban el duque, don Juan y don Lorenzo” (II, p. 209); así como sus aparentes descuidos: “Olvidábaseme de decir cómo la enamorada mesonera descubrió a la justicia no ser verdad lo del hurto de Andrés el gitano” (*La gitanilla*, I, p. 158); y licencias para la imprecisión: “Hasta aquí se extendía la habilidad del señor ayo, o mayordomo, como más nos diere gusto llamarle” (*La ilustre fregona*, II, p. 52).

Cervantes experimenta otra estrategia sin recurrir apenas a la descripción geográfica o histórica, una estrategia efectiva para lograr crear la verosimilitud y es el recurrir a conceptos proverbiales avalados por la comunidad, puestos en voz del Narrador a través de sus comentarios; así construye *La fuerza de la sangre*. Ante su afirmación: “pero como las más de las desdichas que vienen no se piensan,

contra todo pensamiento les sucedió una que les turbó la holgura y les dio que llorar muchos años” (I, p. 459) sienta las bases del relato; de modo que sería muy difícil tener por falso que a un hombre honrado paseando con su familia le pueda ocurrir una desgracia. Es creíble así mismo que un joven encuentre el aval de sus compañeros para robar a la muchacha si el narrador nos dice: “que siempre los ricos que dan en liberales hallen quien canonicen sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos”, y que suceda entonces, casi en un mismo punto, “nacer el mal propósito, el comunicarle y el aprobarle y el determinarse de robar a Leocadia y el robarla” (I, p. 460). Que desmayada la violara pues: “los ímpetus no castos de la mocedad pocas veces o ninguna reparan en comodidades y requisitos que más los inciten y levanten” (I, p. 461), insolencia que “no tuvo otro principio que de un ímpetu lascivo, del cual nunca nace verdadero amor” (I, p. 464).

El Narrador construye la ficción sobre las columnas de la autoridad proverbial utilizando las marcas “las más”, “pocas veces”, y los absolutos “siempre”, “ninguna”, “nunca” con que se sentencia la sabiduría popular autorizada y validada. Sigue su construcción en esta tónica cuando doña Estefanía: “como mujer noble, en quien la compasión y la misericordia suele ser tan natural como la crueldad en el hombre”, trace el restablecimiento del orden, no sin antes, recurrir a la confirmación de testigos; lo cual no necesita su marido, quien “lo creyó por divina permisión del cielo, como si con muchos y verdaderos testigos se lo hubieran probado”; no puede entonces dudarse de la verosimilitud, según “ahora viven” descendientes de Leocadia y el joven a quien “por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo” (I, p. 469), “permitido todo por el cielo y por *la fuerza de la sangre*, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico” (I, p. 483).

La autoridad proverbial usada tanto por el narrador como por los personajes a lo largo de las *Novelas* contribuye a la verosimilitud

por dos vías: una, porque reproduce la conversación en la cual se traen a menudo, la otra, porque refuerza un hecho como real cuando reproduce, sentencia, atestigua o reconoce una situación que evoca un refrán y por lo tanto no puede ser contravenido. En esta misma obra, por ejemplo, cuando Leocadia reconoce que la casa en donde están curando a su hijo es la misma donde ocurrió su deshonra afirma: “Mas como decirse suele que cuando Dios da la llaga da la medicina” (I, p. 473).

Otro recurso efectivo es el que sigue a la fórmula “lo que ahora se usa”, de otra manera cómo entenderíamos el matrimonio relámpago en *La fuerza de la sangre* o que entre un alguacil mientras cenan en una venta, sino es por la explicación “como de ordinario en los lugares pequeños se usa” (*Las dos doncellas*, II, p. 125).

No podría faltar tampoco el apelar a la imaginación del lector utilizando la comparación con la naturaleza, pues si una verdad se verifica en ella se debe verificar inequívocamente en el suceso con que se compara:

Quien ha visto banda de palomas estar comiendo en el campo, sin miedo, lo que ajenas manos sembraron, que al furioso estrépito de disparada escopeta se azora y levanta, y olvidada del pasto, confusa y atónita cruza por los aires, tal se imagine que quedó la banda y corro de las bailadoras, pasmadas y temerosas, oyendo la no esperada nueva que Guiomar había traído (*El celoso extremeño*, I, p. 522).

Lo que se privilegia en las *Novelas* es precisamente el arte de contar, pues:

los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuentan sin preámbulos y ornamentos de palabra, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y

de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos (*Coloquio de los perros*, II, p. 247);

incluso el arte de escribir, pues “de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de Preciosa mientras los siglos duraren” (*La gitanilla*, I, pp. 157-158), como también “Dio ocasión la historia de la fregona ilustre a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas” (*La ilustre fregona*, II, p. 119). Mientras que en *La fuerza de la sangre* y en *Rinconete y Cortadillo* es el propio narrador de la novela quien modestamente afirma “déjese a otra pluma y otro ingenio más delicado que el mío el contar la alegría universal de todos los que en él se hallaron” (*La fuerza de la sangre*, I, p. 481); a Rinconete “le sucedieron cosas que piden más lengua escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren” (*Rinconete y Cortadillo*, I, p. 272).

Porque a pesar de la insistencia en la verosimilitud, Cervantes no deja que se nos olvide que su ingenio las engendró y las parió su pluma, y que, aunque sean fingidas y no hayan pasado como la conversación entre los perros, es el “estar tan bien compuesto” lo que las valida. Así, como dice el licenciado, se puede pasar adelante con el segundo coloquio, sin ponerse a discutir si hablaron los perros o no; pues lo que basta es alcanzar el artificio y la invención. Los lectores terminamos siendo como el negro Luis, quien cree la ficción de Loaysa aunque le demuestre que la cojera es de industria; y como Peralta, leyendo primero “por ser escrito y notado del bueno ingenio del señor Alférez, ya le juzgo por bueno” (*El casamiento engañoso*, II, p. 237), así, por ser de Cervantes las leemos con el deleite de la invención. Todas estas estrategias se suman en el arte narrativo cervantino cuya consciencia, “mostrar con propiedad un desatino”, muestra el futuro de la prosa de ficción.

VEROSIMILITUD Y PERSUASIÓN EN EL *VIAJE DEL PARNASO*

Palpable vi...Mas no sé si lo escriba,
 que a las cosas que tienen de imposibles
 siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
 la que tienen vislumbre de posibles,
 de dulces, de suaves y de ciertas,
 esplican mis borrones apacibles.

Viaje del Parnaso, VI, vv. 49-54.

Cuando Cervantes escribe el *Viaje del Parnaso*, un paródico manifiesto sobre el arte de hacer poesía, mediante la alegoría de un viaje y la disputa en defensa de la virtud de la poesía porque es bella y verdadera, no deja de lado sus dotes narrativos y en su poema continúa desarrollando uno de los ejes fundamentales que atraviesan su producción: la verosimilitud; pero no sólo como preceptiva para que la admiración que causa deleite tenga apariencia de verdad, facilitando imposibles, sino la verosimilitud como discurso mismo, privilegiando siempre el arte de contar. ¿Qué recursos utiliza para persuadirnos de que viajó al Parnaso en una barca toda compuesta de versos creada por Apolo y capitaneada por Mercurio? Cervantes, a diferencia del resto de su producción narrativa, parte explícitamente de lo inverosímil para lograr, a través del arte de narrar, una ficción que construye como posible.²⁵ En estas páginas observaremos los recursos que utiliza para ello.

En el *Viaje del Parnaso*, como hemos visto, mediante la elección del recurso de la ficción autobiográfica, Cervantes introduce al narrador como testigo de sí mismo y de su relato. Este narrador nos plantea la credibilidad de la literatura y de su valor de verdad, jugando con la preceptiva de la verosimilitud:

²⁵ Jean Canavaggio afirma que la obra “tiene por tema un viaje de pura invención: un recorrido cuya autenticidad no se admite ni un solo momento, ni puede en cualquier caso interpretarse como un episodio de la vida del escritor que dice haberlo realizado”, art. cit., p. 31.

Palpable vi...Mas no sé si lo escriba,
 que a las cosas que tienen de imposibles
 siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
 la que tienen vislumbre de posibles,
 de dulces, de suaves y de ciertas,
 esplican mis borrone apacibles.

Nunca a disparidad abre las puertas
 mi corto ingenio, y hállalas contino
 de par en par la consonancia abierta.

¿Cómo pueda agradar un desatino,
 si no es que de propósito se hace,
 mostrándole el donaire su camino?

Que entonces la mentira satisface,
 cuando verdad parece y está escrita
 con gracia que al discreto y simple aplace

(VI, vv. 49-63).

Cervantes nos proporciona así la clave de lectura y su lección como escritor: el desatino debe hacerse propositivamente y a través del camino del donaire, que significa discreción, gracia, gallardía, gentileza, soltura y agilidad (la agilidad de Mercurio, como veremos). A lo largo del relato este narrador, que se propone como testigo de sí mismo, se justifica al plantear las dudas de lo narrado como verdadero, privilegiando el testimonio de lo visual sobre lo irracional:

¡O maravilla nueva! ¡O caso raro!
 Vilo, y he de dezillo, aunque se dude
 del hecho que por brúxula declaro.

Lo que yo pude ver, lo que yo pude
 notar fue que la nube dividida
 en dos mitades a llover acude

(I, vv. 358-363).

Por no creer esta verdad estuve
 mil veces; pero vila con la vista,
 que entonces clara y sin legañas tuve
 (II, vv. 374-376).²⁶

Los lectores no podemos dudar de su testimonio y vamos a seguir a este personaje, que en la playa de Cartagena ve descender de un bajel un caballero en hombros de otros cuatro principales, al cual reconoce por el “traje y ademán severo” como Mercurio, “de los fingidos dioses mensajero” (I, vv. 182-186), pero, aunque fingido, habla con él, escucha su misión, y tras el discurso de Mercurio, comenta:

Yo, aunque pensé que todo era mentira,
 entré con él en la galera hermosa
 y vi lo que pensar en ello admira
 (I, vv. 241-243).

Además del testimonio personal, otros mecanismos de verosimilitud se encuentran en las referencias históricas y espaciales que constituyen una garantía de autenticidad, poetas y personas reales, lugares del camino, o la hora exacta en que Apolo manda que todos se sentaran “a tres horas después de mediodía” (III, v. 450); frases de autoridad proverbial, refranes; comentarios como: “lo que después se supo”, que añaden a la narrativa una ficticia reconstrucción de los hechos con averiguaciones o testimonios posteriores que afirman la verdad del caso: “supe poco después que estas señoras” (III, v. 337) cuando se refiere a las Horas, o al describir la desnudez de Venus:

²⁶ Este pasaje que precede a la aparición de Lope en el barco es interpretado por Ellen Lokos como que “Cervantes-narrador tilda la bajada de Lope [...] de milagrosa, aunque a la vez insiste en lo que se cuenta es verídico. El pleonasma, y la contrapartida irónica de su realidad, aumenta aún más el carácter llamativo de este suceso peregrino”, “El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9: 1 (1989), p. 65.

“que se supo después que Marte anduvo / todo aquel día, y otros dos, tras ella” (V, vv. 263-264); garantes todos para la argumentación, que le permiten dirigirse al receptor del texto e interpelarlo para que escuche atento:

Tú que me escuchas, si el oído aplicas
al dulce quiento déste gran viage,
cosas nuevas oyrás de gusto ricas
(VIII, vv. 145-147).

Incluso en la elección métrica de tercetos encadenados, amén de la influencia de Caporali y la tradición italiana del *capitolio* burlesco en tercetos, los cuales permiten fluidez discursiva y tono coloquial.²⁷ Otro componente repetitivo para insistir en la verosimilitud es el uso de la comparación, mecanismo justificador, principalmente cuando se la alega de un contexto maravilloso y consiste, para Genot, en dar una “justificación explícita, una suerte de excusa que, para hacer admitir un detalle difícilmente aceptable, relaciona lo dado en el texto con otro sistema distinto del que éste manifiesta”.²⁸ Así, para la lluvia de poetas en la nave, el narrador afirma:

Quien ha visto la tierra prevenida
con tal disposición que quando llueve
(cosa ya averiguada y conocida),
de cada gota en un instante breve
del polvo se levanta o sapo o rana
que a saltos o despacio el passo mueve;

²⁷ Patrizia Campana, “Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*”, *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), p. 77.

²⁸ Genot, cap. cit., p. 47.

tal se imagine ver, ¡o soberana
 virtud!, de cada gota de la nave
 saltar un bulto, aunque con forma humana
 (II, vv. 364-372);

o para describir el ataque de Neptuno:

¿Quién ha visto muchacho diligente,
 que en goloso a sí mismo sobrepuja
 (que no ay comparación más conveniente),
 picar en el sombrero la granuja,
 que el hallazgo le puso allí, o la sissa,
 con punta alfileresca, o ya de aguja?
 Pues no con menor gana o menor prissa
 poetas ensartava el nume ayrado
 con gusto infame y con dudosa risa
 (V, vv. 61-69).

Genot observa que “la comparación, en este caso, es la inversa de la metáfora lírica, la cual tiende a desrealizar lo real mediante la referencia a un sistema a veces difícilmente identificable”;²⁹ en la narrativa cervantina se pretende, a partir de lo real, dar a entender lo maravilloso.

Habíamos comentado, además, que el viaje ha cambiado a ‘empresa’, donde lo milagroso, la intervención divina favoreciendo a la buena causa entra en el ámbito de lo verosímil; Apolo, sin duda, construye el poético barco porque “puede, quiere y llega y sube a tanto” (I, v. 303). Así como para el triunfo en la batalla, es inegable la intervención de la Divina Providencia; aunque Cervantes no deja de jugar:

²⁹ *Ibidem*, p. 48.

Después d'esta mudança que hizo el cielo
 (o Venus o quien fuesse, que no importa
 guardar puntualidad como yo suelo)
 (V, vv. 226-228).

Porque en el *Viaje del Parnaso* nos sigue deleitando con sus capacidades narrativas para persuadirnos a creer una ficción poética, reflexionando él mismo en su discurso las posibilidades de mostrar imposibles. De tal manera Cervantes domina la persuasión narrativa que es capaz de afirmar su filiación con la verosimilitud mostrando al mismo tiempo su contrario, dudando sobre lo posible, mostrando que cualquier ficción puede hacerse pasar por verosímil.

EL INGENIOSO CABALLERO DON QUIJOTE DE LA MANCHA.

CONTAR COMO SABIO ENCANTADOR

estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno.

Quijote, II, 26, p. 852.

Entre los dos *Quijotes* median las *Novelas ejemplares* y el *Viaje del Parnaso*, ambas obras con sus propias reflexiones y particular manera de tratar el arte de contar, con lo cual, la experiencia de Cervantes ha aumentado considerablemente en los diez años que distancian la publicación de ambas partes. En la obra cervantina la reflexión sobre el arte de contar ha encontrado diversas voces y así ha ido evolucionando; en *La Galatea*, el narrador se ocupa de la reflexión,

luego van ganando terreno los personajes en el *Quijote* de 1605, en las *Novelas* lleva la voz cantante un perro, y en el *Quijote* de 1615 se añade la reflexión que los propios protagonistas realizan sobre su historia que ya vio la estampa; es decir, los personajes comentan, critican y opinan sobre el arte de contar del sabio encantador que narra su historia.

Desde el principio de la obra, Cervantes se ocupa de dos reflexiones específicas sobre el arte de contar; la primera, la discusión sobre la pertinencia de la inclusión de historias, sucesos, relatos e incluso novelas, que no se relacionan directamente con la fábula principal. Como sabemos, la estructura del relato con marco desaparece en 1615.³⁰ Tradicionalmente, como observa Baquero, las narraciones intercaladas podían surgir por su relación temática con la historia que funciona como marco, o incluso aparecer a modo de ejemplificación práctica, en un deseo de persuadir al oyente para que adopte una determinada actitud;³¹ el primer cuento del *Quijote* de 1615, y el único con esta tesitura, surge cuando el barbero pide licencia para contar uno breve que sucedió en Sevilla, “que por venir aquí como de molde, me da gana de contarle” (II, 1, p. 629). ‘Viene tan de molde’, que la reacción de don Quijote no se hace esperar y es adversa, pues él no es Neptuno. Para el caballero, esta historia podía haberse omitido completa, y así se marca la pauta del *Quijote* de 1615.

Si don Quijote hubiera conocido esta Segunda parte, agradecería, con seguridad, la desaparición del relato con marco, pues, el sabio su enemigo se abstiene de distraerse en “contar otras acciones fuera

³⁰ Como afirma Georges Güntert, en la Segunda parte se carece de un centro narrativo comparable con lo que representaba la venta de Juan Palomeque el Zurdo. “Se omiten los cuentos ‘im-pertinentes’, desligados del relato principal y, a un tiempo, privilegiados para asumir la función de *mise en abyme*; se incluyen, en cambio, varios episodios bien conectados con la trama [...], que se corresponden con etapas del viaje de don Quijote y Sancho o con sus estancias prolongadas en este o aquel lugar”, *Cervantes: narrador*, p. 148.

³¹ Baquero, “El viaje”, p. 211.

de lo que requiere la continuación de una verdadera historia” (II, 8, p. 688), que es la historia del protagonista. Tras esta reflexión, se encadena la segunda discusión sobre el arte de contar, cuando los personajes son capaces de opinar y criticar la forma y los contenidos de su propia historia que está impresa. Si bien el intercalar historias ajenas va en detrimento del tema principal de la narración, que es narrar las acciones del héroe, tampoco se deben incluir aquellas acciones que lo disminuyan. Así en la Segunda parte, don Quijote justifica que toda historia pueda tener altibajos, pero que un buen historiador debería callar lo que no engrandece al personaje:

—A lo que yo imagino —dijo don Quijote—, no hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos, especialmente las que tratan de caballerías, las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos.

—Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

—Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como lo describe Homero.

—Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (II, 3, pp. 649-650).

En este pasaje los personajes dialogan sobre lo que está bien contar y lo que se debe omitir, cada uno opina según su relación con los sucesos, así como se vuelve a traer el debate entre historia y poesía.

Sancho asevera que lo que dice la historia sobre los palos que han recibido es verdad, pero para don Quijote, aunque lo que se cuente sea verdad debía callarse por equidad, afirmando que las situaciones, aunque sean verdades, que afecten el prestigio del protagonista: “no hay para qué escribirlas”. El caballero, protagonista de la historia, para argumentar las bondades de este modo de narrar, cita, no a historiadores, sino a grandes autoridades literarias que eligen qué contar y qué no, así a Ariosto, cuando trata de los desvíos de Angélica:

El gran cantor de su belleza, el famoso Ariosto, por no atreverse o por no querer cantar lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego, que no debieron ser cosas demasidamente honestas, la dejó donde dijo:

Y cómo del Catay recibió el cetro
quizá otro cantará con mejor plectro (II, 1, p. 638).

A Sancho le preocupa que el historiador, a quien le tocó en suerte ser el cronista de la historia de nuestro caballero, ‘tenga algo más de poeta que de historiador’, debido a su omnisciencia; pues, se pregunta, con razón, cómo pudo saber las cosas “que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió” (II, 2, p. 645); la respuesta es simple para don Quijote: “—Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir” (II, 2, p. 645). Por lo que, no sólo no se les encubre nada de lo acontecido, pensado o sentido por el sujeto del que narran, sino que los sabios encantadores, autores de la historia, tienen voluntad propia y escriben lo que quieren escribir. Esta voluntad e independencia que puede mostrar el autor con respecto a la historia preocupa sobremanera a don Quijote, quien había querido dirigir el modo de desenvolverse de su cronista desde la primera salida, en la descripción del amanecer que abre sus aventuras, pero aquí el personaje se da cuenta de su impotencia ante

el deseo del escritor. Cervantes desarrolla un doble hallazgo narrativo; por un lado, el sabio encantador omnisciente, que elige qué contar o inventar, y, por otro, que el personaje lo justifique y lo critique.

También preocupa a don Quijote la coherencia de tiempos y la verosimilitud de la narración, pues: “no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías” (II, 3, p. 646). Preocupación que vuelve a resolver con los poderes que le atribuye a su sabio escritor:

Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante; si enemigo, para aniquilarlas y ponerlas debajo de las más viles que de algún vil escudero se hubiesen escrito, puesto —decía entre sí— que nunca hazañas de escuderos se escribieron; y cuando fuese verdad que la tal historia hubiese, siendo de caballero andante, por fuerza había de ser grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera (II, 3, p. 646).

Con esto se consoló un poco, pero le desconsoló que el autor fuera moro. Todo esto contado por el otro omnisciente, que es el Narrador. Don Quijote perfila cómo debe ser un buen historiador, cronista, narrador o sabio encantador, o cómo desea que lo sea el suyo y, en consecuencia, cómo debe ser una historia de caballerías: grande, alta, insigne, magnífica y ‘verdadera’; pues, como experto lector ha observado la capacidad de los narradores para elevar a los protagonistas, seleccionar los pasajes de su historia y, sobre todo, hacer pasar por verdadera la historia que se cuenta. Tan es así, que él se ha dejado persuadir de la verdad de lo narrado y ha cerrado el oído, la vista y el entendimiento a los pactos de la ficción. Es decir, en la figura de don Quijote mismo, encuentra Cervantes el paradigma y el extremo de la inverosimilitud narrativa, para mostrar un nuevo tratamiento de la verosimilitud y la ficción.

La reflexión continúa; además de aquello que no le esté bien a un protagonista, ¿qué contar y qué omitir para que una historia esté bien narrada? ¿Qué no se debe callar y qué sí? Parece que la respuesta depende del tema que se aborde. Si se trata de narrar aventuras, no contar, como en los modelos caballerescos, agrega verosimilitud a la historia general, pues ocurre a veces que a caballero y escudero no les acontece “cosa que de contar fuese” (II, 8, p. 694); pero, si lo que se cuenta es una necesidad y quien cuenta es un personaje, como afirma Sancho gobernador, se pide brevedad:

para contar esta necesidad y atrevimiento no era menester tantas largas ni tantas lágrimas y suspiros, que con decir “Somos fulano y fulana, que nos salimos a espaciar de casa de nuestros padres con esta invención, solo por curiosidad, sin otro designio alguno”, se acabara el cuento, y no gemidicos y lloramicos, y darle (II, 49, pp. 1033-1034).

Los encargados de narrar la historia de don Quijote juegan con las minucias del relato: Cide Hamete se autocensura, por ejemplo, al hablar de la amistad entre el rucio y Rocinante, lo cual desde luego sería una digresión innecesaria, pero, la estrategia de negarse a contar algo, como hemos visto, desde la historiografía alfonsí, engrandece su significado:

hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della, mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto y escribe que así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro. [...] Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que se tuvieron Niso y Euríalo, y Píladés y Orestes; y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad destes dos pacíficos animales (II, 12, p. 721).

El traductor, por su parte, censura a Cide Hamete el exceso en la descripción de la casa de don Diego, retórica que la hace más rica también al contar que la decidió omitir: “pero el traductor desta historia le pareció pasar estas y otras menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones” (II, 18, p. 772). Y unas líneas más adelante, el narrador se vuelve puntilloso en lo que atañe a detalles, como querer averiguar cuántos calderos de agua fueron necesarios para que don Quijote se lavara el suero de los requesones (II, 18, pp. 772-773); así como si la cabalgadura de las aldeanas del Toboso consistía en tres pollinos o pollinas “que el autor no lo declara, aunque más se puede creer que eran borricas” (II, 10, p. 704).

El cómo contar también se pone sobre la mesa. En el episodio de maese Pedro y su retablo encontramos la más concreta reflexión del arte de contar cervantino en el *Quijote* de 1615. George Haley ha encontrado en este pasaje la expresión o la exposición de este arte:

Maese Pedro se oculta tras el retablo. Su ayudante, varilla en mano, se sitúa frente al escenario. Don Quijote, Sancho y los demás espectadores esperan, excitados por la curiosidad. El ayudante empieza a hablar, pero no llega a los oídos del público lo que está modulando. Su discurso ha sido interrumpido por Cide Hamete, que interviene en este instante, y nos recuerda que estamos leyendo, que estamos contemplando el espectáculo de otro público que asiste a la función de que habla.³²

Los planos narrativos se multiplican cuando leemos que los personajes se sientan a ver representar una obra de títeres; el Narrador nos prepara de la siguiente manera:

³² “El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro”, en G. Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1984 (1965), p. 280.

[...] vinieron donde estaba el retablo puesto y descubierto [...] En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras de artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían.

Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir lo que oíría y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente (II, 25, p. 846).

Tenemos, entonces, al que maneja las figuras de artificio, al intérprete y declarador y a los receptores: el autor mueve, dispone, hace aparecer y desaparecer a las figuras de la escena, y es quien ha adaptado una fábula conocida en un espectáculo novedoso. El intérprete es el narrador que nos va guiando para que observemos los movimientos y el desarrollo de la historia. Los receptores son, en primer plano, don Quijote y compañía, y en segundo, los lectores que observamos a los personajes presenciar la representación. Una vez que el sabio encantador que escribió esta historia nos ha colocado en este juego de planos comienza la obra de títeres. La discusión sobre el arte de contar que observamos en el pasaje anterior: don Quijote cuestionando la forma de narrar del ‘intérprete’, maese Pedro realizando aclaraciones y dándole gusto, etc., también abarca las narraciones que los personajes realizan dentro de la obra.

Si en el discurso de las armas y las letras, como vimos, los receptores consideran cuerdo y de gran entendimiento a don Quijote, pues en él unió forma y contenido, ¿qué sucede cuando, en la Segunda parte, narra al primo y a Sancho, no un discurso, sino su experiencia en la cueva de Montesinos? El epígrafe del capítulo reza así: “De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa”. La lectura nos persuade de la imposibilidad del suceso, más aún cuando el narrador relata

que el traductor da cuenta de que en el margen del manuscrito se encuentran estas palabras del mismo Cide Hamete:

No me puedo dar a entender puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote miente, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asañearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias (II, 24, p. 829).

A pesar de toda esta persuasión, don Quijote ha seguido las pautas del buen contar, por lo cual la forma ha sido la adecuada. Primero, crea el ambiente y el espacio propicio: “Las cuatro de la tarde serían, cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos dio lugar a don Quijote para que sin calor y pesadumbre contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Monesinos había visto” (II, 23, p. 817). Va contando puntualmente, con detalles, su descenso y lo que vio “a la derecha mano” (II, 23, p. 817), con la autoridad de un testigo a quien se le debe creer. Se detiene cuando es interrumpido por Sancho que comenta sobre el puñal y justifica la libertad que posee el que narra en omitir lo que no sea de interés para el relato: “esta averiguación no es de importancia, ni turba ni altera la verdad y contesto de la historia” (II, 23, p. 820). Continúa contando con gusto y, entre su experiencia, describe que vio a Dul-

cinea encantada; hasta aquí Sancho había estado atento y parece que creía el relato de don Quijote, pero la verosimilitud se rompe, pues él es el creador del encantamiento. No se persuade a que don Quijote mienta (como tampoco Cide Hamete) debido a su categoría moral, debe ser entonces que Merlín le ha puesto esta historia en la imaginación o quizá que haya sido un sueño. Esta duda continuará en el desarrollo de la obra; incluso Sancho la vuelve a traer a la conversación cuando se encuentran con el mono adivino de maese Pedro, y pide que éste dirima el debate.³³ Maese Pedro traduce el dictamen del mono: “—El mono dice que parte de las cosas que vuesa merced vio o pasó en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles, y que esto es lo que sabe, y no otra cosa, en cuanto a esta pregunta” (II, 25, p. 845).

¿Por qué todos (sabio-historiador, personajes y receptores) dudan de la experiencia en la cueva? ¿No hay acaso realidades que superan la ficción? ¿No ha afirmado Cardenio que la locura de don Quijote es: “tan rara y nunca vista, que yo no sé si queriendo inventarla y fabricarla mentirosamente hubiera tan agudo ingenio que pudiera dar en ella” (I, 30, pp. 355-356)?³⁴ El agudo ingenio que la fabricó e inventó logró construir a don Quijote de manera que parece que tuvo existencia real, ¿debiéramos no creer el relato de la cueva, pero sí la existencia real del caballero andante? A don Quijote le hubiera

³³ “[...] que vuestra merced dijese a maese Pedro preguntase a su mono si es verdad lo que a vuestra merced le pasó en la cueva de Montesinos, que yo para mí tengo, con perdón de vuesa merced, que todo fue embeleco y mentira, o por lo menos cosas soñadas” (II, 25, p. 844). Don Quijote concede pues “todo podría ser” (II, 25, p. 844).

³⁴ Forma que también es un recurso para justificar lo que uno puede narrar de sí mismo, y para que todos presten atención y silencio, así el Cautivo empieza el relato de la historia de su vida diciendo: “—Y, así, estén vuestras mercedes atentos y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse” (I, 38, pp. 449-450). También el cura, tras leer la novela del *Curioso impertinente*, no puede persuadirse que sea verdad, incluso opina que, si es fingido, ha fingido mal el autor pues no puede imaginar que haya marido tan necio “pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta” (I, 35, p. 423).

valido el consejo del narrador del *Persiles*, quien afirma que cosas y casos suceden en el mundo que superan a la imaginación y entonces son considerados apócrifos, por lo que hay sucesos que es mejor no contarlos (*Persiles*, III, 16, p. 583). Maese Pedro continúa manejando los hilos del arte narrativo cuando, a través del mono, contrasta las dos formas de calificar la ficción: “falsa” y “verosímil”.

Cervantes despliega así, como sabio encantador, dentro de la novela, el arte de contar, que consiste en tener la gracia de crear mundos donde mentiras, sueños y verdades se tejan en el amplio y espacioso campo de la ficción; a través del desarrollo de temas y estrategias para que narrador y personajes narren: contar los sucesos personales a través de la oralidad o de cartas, contar experiencias-visiones-sueños extraterrenos, en lo alto o en lo bajo, como el vuelo de Clavileño o la cueva de Montesinos; contar la vida pastoril fingida de la fingida Arcadia, contar lo que puede ocurrir en el mundo de las novelas de caballerías: el barco encantado, el enamoramiento de la princesa del castillo; contar la realidad de la expulsión morisca, a través de un personaje que la experimenta y la narra, contar en retrospectiva lo que no conoce el lector, como las trazas del Caballero del Bosque, contar, en fin, la convivencia entrañable de un hidalgo y su vecino labrador. Con discreción y gracia, Cervantes dio la voz para contar a rústicos, barberos, curas, moriscos, bandidos, pícaros, pastores, personajes de romance, enamorados, cautivos, dueñas, titiriteros, monos, guardias, caballeros, poetas, escritores, impresores, traductores, narradores, encantadores, moros y sabios. En fin, podemos decir del arte narrativo de Cervantes, como Cide Hamete del caballero:

¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones las haré creíbles a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérboles sobre todos los hipérboles? Tú a pie, tú solo, tú intrépido, tú magnánimo [...] Tus mismos hechos sean los que te alaben, valeroso manchego, que yo los dejo aquí en su punto, por faltarme palabras con qué encarecerlos (II, 17, pp. 765-766).

EL ARTE NARRATIVO DEL *PERSILES*

El poeta peregrino le dijo que el día antes le había sucedido una cosa digna de contarse por admirable.

Persiles, IV, 6, p. 664.

Cuando Heliodoro de Émesa aborda el género de la prosa de ficción, género del que, al igual que de los libros de caballerías, “nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada san Basilio, ni alcanzó Cicerón” (*Quijote*, I, Prólogo, p, 17), presenta, en el interior de su obra, a través de los personajes, la reflexión sobre cómo se debe narrar, la justificación misma del contar como un arte y la necesidad humana de deleitarse a través de la escucha de historias narradas. Sin poética que la limite, esta prosa de ficción se abre camino a través de la narración de narraciones, propiciadas, como hemos visto, por el inicio *in medias res*, cuyos acontecimientos pasados deben ser traídos al presente mediante varias voces (narrador y personajes), y de la estructura del viaje o peregrinación que realizan los protagonistas, travesía que propicia el encuentro con otros personajes portadores de sus propias historias. De este modo, en unos personajes se delega la tarea de narrar, y con ella la de saber contar, y en otros la de ser receptores, quienes, además de recibir el contenido de lo narrado, están pendientes de la forma; tareas no excluyentes; todo ello dentro de una historia que va presentando y comentando un narrador general y de la que los lectores somos receptores privilegiados.³⁵

En *Las etiópicas*, novela que al traducirse y difundirse constituyó un modelo a seguir en la España áurea, el acto de narrar se compara explícitamente con la labor espectacular propia del género dramático,

³⁵ Con este análisis presenté la ponencia: “El arte de contar en el *Persiles*”, en el *IX Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, Sao Paulo, Universidad de Sao Paulo, 29 de junio-3 de julio de 2015.

en el sentido de que al personaje narrador se le pide que: “como si subieras al escenario, prepares la representación de tu relato”.³⁶

Según los personajes de Heliodoro, el arte de narrar requiere de los atributos de dos dioses: de Dionisio, quien “se alegra con las historias y se deleita con las comedias” (*Etiópicas*, II, p. 143), y de la protección de Hermes, para lograr que una narración se represente en la imaginación; dios de apariencia juvenil, mensajero de los dioses, ligero de pies, ágil y elocuente, inventor y creador, ladrón y mentiroso.³⁷ Así, un narrador merece alabanza si en su arte es plenamente consciente de que su labor debe ser divina, si une a Dionisio (las historias) con Hermes (la forma), “que no hay mejor tributo para propiciar a Hermes que contribuir en un festín con lo que es propio de este dios: la palabra” (*Etiópicas*, V, p. 251).

La prosa de ficción evolucionó de la misma forma que Hermes, según se relata en su mito. De recién nacido, Hermes se convierte en muchacho y en cuanto su madre le vuelve la espalda sale a buscar aventuras; con esta misma rapidez asombrosa se desarrolló la prosa de ficción en la España del Siglo de Oro. El dios, aún en pañales, roba el ganado de Apolo y lo disfraza para esconderlo de su hermano. Apolo lo acusa de ladrón ante los dioses y Hermes logra convencerlos de su inocencia alegando que es un recién nacido. Su poder de crear, su inventiva se muestra en seguida: se le ocurre modificar una tortuga y añadiendo unas tripas de una de las vacas que había sacrificado para los dioses, él incluido, inventa la lira, instrumento del que Apolo se enamora y perdona al niño, incluso le regala el ganado (que no había devuelto) y lo hace el dios de los vaqueros a cambio de ella. Hermes, a partir de unas cañas, crea la zampona y Apolo, maravillado con

³⁶ Heliodoro, *op. cit.*, II, p. 144. En adelante indico en el texto el libro y la página.

³⁷ Véase el estudio de Frederick A. de Armas, “La agilidad de Mercurio en las últimas obras de Cervantes: *Novelas ejemplares*, *Viaje del Parnaso*, *Don Quijote II*”, en *Anuario de Estudios Cervantinos XI. El pensamiento literario del último Cervantes: del Parnaso al Persiles*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2015, pp. 27-40.

ella, se la cambia por una vara (caduceo),³⁸ la cual identifica al dios inventivo a partir de ese momento; así lo presenta Cervantes cuando peregrino al Parnaso se encuentra y describe al dios, llamado a la romana, Mercurio:

En el gallardo talle y compostura,
en los alados pies, y el caduceo,
símbolo de prudencia y cordura,
digo que al mismo paraninfo veo
(*Viaje del Parnaso*, I, vv. 187-190).

El caduceo de Hermes está formado por dos báculos (una vara ordinaria de heraldo y una vara mágica) unidos en uno; representa la prudencia, la vida, la salud, como dice Cervantes, la “prudencia y cordura”. Con esta vara Hermes separó pacíficamente dos serpientes que luchaban y éstas entrelazadas también representan la vara, símbolo del equilibrio de fuerzas antagónicas, el eterno movimiento cósmico, base de regeneración y de infinito.³⁹ Luego Hermes ayudó a las Parcas a componer el alfabeto. Apolo cuenta todas estas hazañas a Zeus:

Zeus advirtió a Hermes que en adelante debía respetar los derechos de propiedad y abstenerse de decir mentiras completas, pero no pudo menos de sentirse divertido.

—Pareces un dioscecillo muy ingenioso, elocuente y persuasivo—
le dijo.

³⁸ Para Hermes la zampona vale más que la vara de Apolo por lo que pide, además de ella, el poder de los augurios; Apolo le indica que las Trías, sus nodrizas que viven en el Parnaso, se lo enseñarán.

³⁹ Covarrubias recorre el adagio antiguo: “*Virgula divina*, cuando en la comedia o tragedia estaban las cosas tan revueltas que era necesario entreviniese algún dios que con esta vara los aquietase, declarando algún misterio y cosa que hasta allí les era encubierta”, *op. cit.*, s.v. *vara*.

—Entonces, hazme tu heraldo, Padre —contestó Hermes— y yo me haré responsable de la seguridad de toda la propiedad divina y nunca diré mentiras, aunque no puedo prometer que diré siempre toda la verdad.⁴⁰

Tenemos así, en Hermes alegorizada la prosa de ficción: donde la palabra y el mensaje se desarrollan gracias a la invención, la agilidad, la elocuencia, la mentira incompleta o la verdad posible (lo verosímil a través de la capacidad discursiva), la persuasión para hacer creer lo que se atestigua y el poder de divertir incluso al padre de los dioses. No olvidemos que Hermes también es el protector de los ladrones, así los escritores pueden tomar motivos, ideas, géneros y reutilizarlos para su propósito. Esto fue percibido muy bien por Heliodoro; así, el género griego y las habilidades de Hermes se le presentan a Cervantes como una oportunidad de dialogar con este autor sobre el arte de contar y los atributos que debe poseer el que narra. Un narrador capaz de portar el caduceo de Hermes para que con prudencia y cordura equilibre fuerzas antagónicas y, al narrar, una las características del mensajero con la magia. A Cervantes, como había anticipado el soneto que prologa *La Galatea*, Mercurio le dio “sus historias marañadas”.

Como en *Las etiópicas*, en el *Persiles* uno de los personajes es quien se ocupa de la narración más extensa. En la obra de Heliodoro, una parte considerable del libro se encuentra construida sobre la relación de los acontecimientos pasados por el anciano Calasiris. También un anciano en el *Persiles*, el ayo del protagonista, por fin en el último libro, cuenta a Rutilio lo que falta de la historia: todos los antecedentes sobre quiénes son Persiles y Sigismunda y qué los motivo para iniciar el viaje (quizá para ello aparece Rutilio en Roma); pues ante un personaje narrador se debe construir, por lo menos, un personaje receptor. El receptor de Calasiris es Cnemón, caracterizado como

⁴⁰ Graves, *op. cit.*, I, p. 76.

“ávido e insaciable de historias bellas” (*Etiópicas*, III, p. 175); quien tiene intereses personales por saber lo que ignora de la historia de Teágenes y Cariclea: “me consideraré totalmente servido, si haces el favor de narrarme de dónde son ellos, quiénes son sus padres, cómo han llegado aquí y qué desgracias se han visto obligados a soportar” (*Etiópicas*, II, p. 143). Lo que desea saciar es la curiosidad, que después se desarrolla en el *Persiles* a través de los incesantes deseos de los protagonistas por saber también ¿quiénes eran?, ¿de dónde venían? y ¿hacia dónde iban? aquellos a quienes se encuentran en su viaje. Periandro, por su parte, movido también por el interés y la curiosidad de sus escuchas se encarga de narrar, durante los primeros dos libros,⁴¹ las peripecias de su viaje desde que un naufragio lo separa de Auristela hasta el reencuentro en el presente de la narración; pero además de ser su propia historia, y no una ajena, cuenta con múltiples receptores y, por lo tanto, múltiples reacciones ante su forma de narrar.

Calarisis, hace explícita la libertad de un narrador para decidir cómo iniciar su relato y para estructurarlo como desee:

—Te lo voy a explicar todo —dijo el anciano—, pero primero te voy a contar en resumen lo que a mí se refiere, no por adornar con bellas palabras la narración, como tú piensas, igual que un sofista, sino por procurar que lo que vayas escuchando está bien ordenado, y lo inmediatamente anterior permita comprender lo siguiente (*Etiópicas*, II, pp. 145-146).

El joven Periandro, por su parte, también elige explícitamente cómo abrir la representación de su narración: “El principio y preám-

⁴¹ Para José Manuel Martín Morán resulta evidente el cambio de modelo narrativo entre la primera y la segunda parte del *Persiles*: en la parte septentrional se recurre frecuentemente a la analepsis para completar los vacíos dejados por el inicio *in medias res* y por las historias secundarias, y, al dejar el septentrión, la mayor parte de la materia narrativa se desarrolla, por lo general, ante los ojos de los personajes, “El género del *Persiles*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28: 2 (Fall 2008), p. 184.

bulo de mi historia quiero que sea este: que nos contempléis a mi hermana y a mí, con una anciana ama suya, embarcados en una nave cuyo dueño, en lugar de parecer mercader, era un gran corsario” (II, 10, p. 340) y lleva su narración propositivamente por rodeos y eslabones para “engarzar la peregrina historia” (II, 16, p. 391), sin revelar el principio.⁴²

Como en *Las etiópicas*, en la narrativa cervantina, como hemos visto, se cuestiona ¿qué narrar y qué omitir? Calasiris había expresado: “—Paso por alto, joven amigo, los viajes intermedios, porque en nada contribuyen al relato que a ti te interesa” (*Etiópicas*, II, p. 148). Sin embargo, cuando este narrador quiere omitir los detalles de ceremonias y sacrificios, su interlocutor se inconforma, pues necesita los detalles para contemplar por entero el espectáculo:

—Pero, padre, ¿cómo es eso de que se acabaron? —le interrumpió Cnemón—. A mí al menos, tu relato no me ha permitido contemplar el espectáculo. Tengo unas ansias tremendas de oírlo, no hago más que correr para ser testigo ocular del acontecimiento, y, luego, como se dice, llego tarde a la fiesta. Entonces vas tú y a toda velocidad, cuando no has abierto del todo el teatro, ya lo estás cerrando.

—Yo, Cnemón —repuso Calasiris—, no quería en absoluto importunarte con incisos que no hacen al caso, como éste; tan sólo pretendía limitarme a lo esencial del relato, sin desviarme de lo que has preguntado al principio. Pero ya que has mostrado tu deseo de espectador, aunque sea de pasada, circunstancia por la que te delatas bien claramente como ateniense, voy a contarte en resumen esta fiesta

⁴² Como observa Güntert: “Si bien la palabra ‘rodeos’ puede entenderse como ligera crítica del carácter laberíntico del relato, los términos ‘eslabón’ y ‘engarzar’ aluden sin duda a la artística manera de enlazar ingeniosamente los hechos y, por tanto, a la presencia consciente de una sabia estructura”, “La pluridiscursividad del *Persiles*”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, p. 40.

renombrada como pocas, tanto por ella misma como por los acontecimientos que luego siguieron (*Etiópicas*, III, p. 167).

Lo esencial del relato no basta para lograr el deleite de quien escucha. Cervantes complejiza el papel del receptor cuando le otorga a Periandro múltiples interlocutores por lo que multiplica las reacciones: desde el entusiasmo de las damas, sobre todo de Sinforosa, que, enamorada, está colgada de las palabras de Periandro y admira su ‘gracia y donaire’, hasta el aburrimiento e impaciencia de Mauricio, Ladislao y Arnaldo. El Narrador, que le ha cedido la voz a Periandro, está muy atento a las reacciones de los receptores y a darnos cuenta de ellas. Así, Mauricio dice en secreto a su hija:

—Paréceme, Transila, que con menos palabras y más suscintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida, porque no había para qué detenerse en decirnos tan por estenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores, porque los episodios, que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia. Pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras (*Persiles*, II, 14, p. 372).

Grandeza de ingenio y elegancia serán las claves para el cómo contar. Cnemón, a pesar de haber mostrado el deseo de recrear todo el espectáculo mediante la narración de Calarisis, como Mauricio, llega a impacientarse; aunque la extensión, el detenerse en los detalles y las digresiones cumplan funciones específicas:

—¡Basta ya de vaqueros, de sátrapas y hasta de los mismos reyes! —le interrumpió Cnemón—. A punto has estado, casi sin darme yo cuenta, de pasearme de una historia a otra, hasta el fin de tu relato. Y este episodio, como se dice, no tiene nada que ver con Dionisio; de modo que reemprende tu narración, de acuerdo con tu promesa. Pues he descubierto que tú, como Proteo de Faro, no es que te conviertas igual

que él en figuras engañosas y fluidas, pero sí que tratabas de desviarme (*Etiópicas*, II, p. 148).

La mejor retórica para acrecentar una descripción es, como hemos visto, que el narrador exprese que ha decidido omitir algo: “Mas ¿para qué aburrirte con el relato de todos los detalles del banquete?” (*Etiópicas*, III, p. 182); “Pues bien, cuando llegamos a su aposento, ¿para qué extenderse mucho en esto?, era, en una palabra, esclava de su enfermedad” (*Etiópicas*, III, p. 193). Pero cuando se trata de contar historias amorosas en primera persona, el narrador no puede omitir detalles, pues, como dice Periandro, cuando intenta ser breve: “si es posible que grandes cosas en breves términos puedan encerrarse” (*Persiles*, II, 16, p. 391).

Por otro lado, las peripecias de la novela bizantina piden que no se cuente todo, que se omitan detalles; así Calasiris, por complacer a su anfitrión, según nos condensa su Narrador, contó la historia de esta manera:

Lo del principio y lo que ya había relatado a Cnemón lo resumió, explicando sólo lo imprescindible, e incluso omitiendo a propósito lo que consideraba que no era interesante que Nausicles lo supiera. Lo que seguía inmediatamente y aún no había relatado, lo reanudó en los siguientes términos (*Etiópicas*, V, pp. 250-251).

Como el encubrimiento de la identidad es indispensable para los protagonistas septentrionales, también, el omnisciente Narrador nos habla de la prudencia de Periandro en sus relatos: “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 historia” (*Persiles*, III, 1, p. 435).

El Narrador del *Persiles*, por su parte, observa que los detalles complementan la historia, incluso si no se trata de personajes eleva-

dos ni de temas graves, y así para introducir al rústico bagajero del escuadrón peregrino afirma que:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historias, pintas y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez de realza cantando cosas humildes (*Persiles*, III, 14, pp. 570-571).

La reflexión sobre qué es digno de contarse puebla también las reflexiones metanarrativas. Lo que se considera más digno de narrarse es lo que pueda causar admiración: “El poeta peregrino le dijo que el día antes le había sucedido una cosa digna de contarse por admirable” (*Persiles*, IV, 6, p. 664), y lo digno de escritura también se cuestiona: “Otras algunas cosas les sucedieron en el camino de Barcelona, no de tanta importancia que merezcan escritura” (*Persiles*, III, 12, p. 556). Tanto lo que se cuenta como el modo de contarlo debe admirar, uniéndose fábula y forma.

Según expresan los personajes, el arte de contar parece que consiste en representar con palabras de tal manera ante los oídos del que escucha que éste logre construir imágenes; así, en un momento de la narración de Calasiris exclama Cnemón, sorprendiendo al propio personaje narrador:

—¡Ésos sí que son Cariclea y Teágenes! —gritó Cnemón.

—Muéstrame, por los dioses, dónde están —le suplicó Calasiris, creyendo que Cnemón los acababa de ver.

—Me ha parecido, padre —contestó Cnemón—, que los estaba viendo, aun ausentes: tan vívidamente me ha representado tu narración a quienes también yo he visto y conozco (*Etiópicas*, III, p. 174).

Periandro, por su parte, desarrolla tal capacidad narrativa que, en complicidad con el Narrador de su historia, es capaz de contar que se encontró monos remeros y se le materializó la alegoría de la Sensualidad:

—De tal manera —respondió Auristela— ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que añadió Mauricio:

—Éstas 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 (*Persiles*, II, 15, p. 386).

Pues, si hasta aquí Cervantes había dialogado con Heliodoro sobre el arte de contar, añade en su propuesta, insistentemente, el elemento narrativo de la verosimilitud, de nuevo en reflexiones metadiscursivas en diferentes voces, pues su gran reto en el *Persiles* es llevarla al límite.

Para lograr y poner en la mesa de reflexión a la verosimilitud, Cervantes utiliza diversas estrategias en el *Persiles*. La primera de ellas, el lugar que recibe en la novela el personaje narrador, el crédito que se le debe conceder a quien está contando, como dice el Narrador: “el crédito que todos tenían a Periandro les hizo pasar adelante con la duda de no creerle, que, así como es pena del mentiroso que cuando diga la verdad, no se le crea, así es gloria del bien acreditado ser creído cuando diga mentira” (*Persiles*, II, 20, p. 415). El mismo personaje puede ser quien apele a la cortesía del que escucha, como lo hace Ambrosia Agustina: “Esta es, amigos míos, mi historia; si se os hiciera dura de creer, no me maravillaría, puesto que la verdad bien puede enfermar, pero no morir del todo; y, pues comúnmente se dice que el creer es cortesía, en la vuestra, que debe de ser mucha, deposito mi crédito” (*Persiles*, III, 12, p. 563). Con este ejemplo también se muestra otra estrategia, que consiste en que al comenzar o

concluir un relato, quien narra advierte que será difícil que se le crea, pero que en verdad lo ha experimentado, y así quién puede dudar si lo asegura un testigo, como Rutilio:

temo que, por ser mis desgracias tantas, tan nuevas y tan extraordinarias, no me habéis de dar crédito alguno.

A lo que dijo Periandro:

—En las que a nosotros nos han sucedido nos hemos ensayado y dispuesto a creer cuantas nos contaren, puesto que tengan más de lo imposible que de lo verdadero (I, 7, p. 184).

Se establece así un pacto narrativo entre el personaje y sus interlocutores, entre el narrador y el receptor; como afirma Koper: “Cada vez que sugiere que las historias del protagonista son increíbles, se refuerza, a la par, la idea de que no importa tanto qué se dice como quién lo dice, especialmente cuando el personaje habla desde el lugar creacional que el narrador parece haberle cedido”.⁴³ Establecido este pacto, Periandro puede domar el caballo de Cratilo cayendo con él desde la cima al hielo, puede una falda funcionar como paracaídas, pueden existir hechiceras y licántropos, se puede llegar al Septentrión remando o volando.

Cuando la voz es la del Narrador, los rompimientos de la ficción se acentúan y en ellos se empeña en aconsejar que lo inverosímil, aunque sea verdad no debería contarse, para reforzar la idea de que la verdad parece en ocasiones superar a la ficción:

Cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos y, así, muchos, por la raridad con que acontecen, pasa plaza de apócrifos y no son tenidos tan verdaderos como lo son. Y así, es menester que les ayuden juramentos o, al menos, el buen crédito de quien los cuenta;

⁴³ Koper, art. cit., p. 3.

aunque digo que mejor sería no contarlos, según aconsejan aquellos antiguos versos castellanos que dicen:

Las cosas de admiración
no las digas ni las cuentas,
que no saben todas gentes
cómo son (III, 16, p. 583).

Insiste el Narrador:

Otra vez se ha dicho que todas las acciones no verisímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino, con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó por las gradas de la oscura cueva y, a menos de ochenta gradas, se descubrió el cielo, luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados (III, 18, p. 601),

así, encontrar un prado descendiendo por una cueva no es obra de encantamiento, ni sueño, sino de persuasión narrativa. Como ha observado la crítica, el *Persiles* es una “novela de variados narradores que se acogen al triunfo de la oralidad”;⁴⁴ una “inmensa narración de narraciones”;⁴⁵ una “fábula metaliteraria que, entre otras cosas, explora desde la ficción las posibilidades del acto de narrar, fabular y de contar historias”.⁴⁶ Dialogando con Heliodoro, delegando el poder de narrar a los personajes, Cervantes nos ofrece estas posibilidades.

⁴⁴ Brito, art. cit., p. 161.

⁴⁵ Mercedes Alcalá Galán, “El *Persiles* como búsqueda narrativa: la superación de la verosimilitud como condición poética”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 1999), Iberoamericana-Vervuet, Madrid-Frankfurt am Main, 2001, p. 116.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 112.

Pero va más adelante. En las dos primeras narraciones del *Persiles* nos ofrece, como hemos observado, claves de lectura: Cervantes logra que se persuada a través de lo estudiadamente verosímil, como el relato de Antonio el padre, así como de lo calculadamente maravilloso del relato de Rutilio; elementos que se repiten en la isla de las Ermitas, cuando, tras el relato de Eusebio y su casto amor, Periandro narra la extraordinaria doma del caballo de Cratilo.⁴⁷ Como afirma Güntert: “ambos modos de narrar el mundo, el verosímil y el maravilloso, son componentes constitutivos de la narración del *Persiles*”.⁴⁸ No podemos más que volver a pensar en Hermes y su caduceo, en el cual se une la misión del mensajero con la magia, en la invención y la persuasión hacia lo verosímil.

En esto consiste la propuesta del arte de narrar cervantino en el *Persiles*, en poder persuadir llevando la verosimilitud a sus límites, donde no se pueda más que perderse en el deleite; donde narrar produzca el mismo efecto que el canto de las sirenas. Así lo asegura Cnemón: “creo que, aunque prosiguieras durante muchas noches y muchos más días, nunca me sucedería eso: tan sumamente interesante es [la historia], y tan parecido en su efecto al de las sirenas” (*Etiópicas*, V, pp. 232-233). Sólo se necesita, como lo necesita el *Persiles*, un auditorio “ávido e insaciable de historias bellas” (*Etiópicas*, III, p. 175); un auditorio que reproche a Homero:

el haber afirmado que incluso del amor puede haber hastío; a mi juicio, eso no sacia nunca, ni al que lo goza ni al que lo oye contar. Y si además se relatan los amores de Teágenes y Cariclea [o de Persiles y Sigismunda], ¿quién tendría el corazón tan de acero o de hierro, como para no oír con fascinación su historia, aunque dure todo un año? (*Etiópicas*, IV, p. 199).

⁴⁷ Véase Baena, “Trabajo y aventura”, p. 56.

⁴⁸ Güntert, “La pluridiscursividad”, p. 46.

Donde el que narra y el que escucha, ambos se deleitan o se consuelan “pues las enfermedades se nutren de silencio; en cambio, para lo que se cuenta, siempre hay consuelo” (*Etiópicas*, IV, p. 202).

Cervantes es el primer curioso, ese que “trata alguna cosa con particular cuidado y diligencia, que siempre pregunta ¿por qué esto, y por qué esotro?”. Así, con cuidado y diligencia trató su tradición narrativa, preguntándose su funcionamiento, experimentando con sus fórmulas y convirtiendo a su última novela en una piedra imán que atrajo todos los recursos explotándolos al máximo. Cervantes colocó en sus creaciones esta curiosidad convirtiéndola en el motor que mueve la narrativa y, en el saciarla supo otorgar el entretenimiento que se estaba erigiendo como un valor intrínseco de la literatura. De la mano de Cervantes, la prosa de ficción legitima su discurso para que el lector experimente el gozo de dejarse sumergir en mundos posibles. Cervantes bebió de su tradición las posibilidades de crear ficción, desde aquellos intersticios que se hallaron en los discursos históricos hasta el último género tratado por sus contemporáneos; estas posibilidades las convierte en reflexión, las incorpora en voz de sus personajes y las traduce en términos narrativos.

Como afirma, José Jiménez Lozano, Cervantes con su palabra susurrada y poderosa nunca quiso ir con la corriente del uso, pues los usos pasan: “Y de armar historias, para nuestro conocimiento y consuelo precisamente, se ocupaba el señor Miguel de Cervantes, en la cámara de su casa, en su mechinal de posada, o en su baño de Argel, o incluso cuando ya la muerte le dio cita y plazo, que no otra cosa es ese castillo de cristal del *Persiles*, tallado como un diamante oscuro, porque es como un resumen [...]; una callada armonía de voces y decires, historias de mil vidas que, al decirse, implican otras vidas, y otros tiempos, y todos los anhelos del vivir desviviéndose, en ínsulas extrañas, las de los adentros, en las que aquellas historias se sajan y revelan”.⁴⁹

⁴⁹ Palabras de José Jiménez Lozano en el acto de entrega del Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 2002 (Alcalá de Henares, 23 de abril de 2003), pp. 5-6. https://biblioteca.uah.es/otros/documentos/2002_JoseJimenezLozano.pdf

Su arte consiste en apropiarse de géneros, tratamientos, recursos, materias, para luego derogar las normas que los rigen, para probar sus límites, para darles nuevos cauces. Aportando la idea del nuevo escritor de ficción, aquel que debe alcanzar la sabiduría de un encantador, al que no se le encubre nada de lo que quiere escribir y que es la figura de autoridad ante el texto; un escritor que planea los episodios de la fábula y que, no sólo duda cómo desatar los nudos que crea, sino que escribe opciones antes de resolverse por una. Un autor de historias que se enfrenta a los avatares del escritor, sus momentos de inspiración, sus incertidumbres y sus borradores; pero que posee plena libertad en su escritura. Un autor de historia peregrina que con plena libertad cede su lugar al personaje narrador, mediante el empeño de forzar la verosimilitud a sus límites y que apuesta porque la autoridad sea la persuasión narrativa, que sea al arte de contar el que persuade a creer en mundos posibles. El escritor que debe saber más que el historiador, debe poder cantar y contar mejor que el épico, que debe ser enamorado, viajero, aventurero, peregrino y, debe saber delegar la narración a sus personajes, esta es su libertad. Esta es la nueva ficción que Cervantes plantea, aquella que se piensa a sí misma y que a sí misma se autoriza; este es el *Persiles*, su canto del cisne.

BIBLIOGRAFÍA

- ABI-AYAD, Ahmed, “Orán: fuente literaria y lugar de escritura de Miguel de Cervantes”, en María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA y Alicia CORDÓN MESA (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, tomo I, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 117-125.
- ADDE, Amélie, “Teatro y novela cervantina: interferencias de los géneros en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en Héctor BRIOSO SANTOS (coord.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Reinchenberger, Kassel, 2007, pp. 119-136
- ALARCOS MARTÍNEZ, Miguel, *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2014.
- ALATORRE, Antonio, *Los 1001 años de la lengua española*. 2ª ed., El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, “El *Persiles* como desafío narrativo”, en Florencio SEVILLA y Carlos ALVAR (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Castalia-Asociación Internacional de Hispanistas-Fundación Duques de Soria, Madrid, 2001, I, pp. 409-414.
- , “El *Persiles* como búsqueda narrativa: la superación de la verosimilitud como condición poética”, en Christoph STROSETZKI (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 1999), Iberoamericana-Vervuet, Madrid-Frankfurt am Main, 2001, pp. 109-116.
- , “Personajes espejo en el ámbito del islam: la inverosimilitud como crítica ideológica”, en Emilio MARTÍNEZ MATA y María FERNÁNDEZ FERREIRO (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de

- Cervantistas-Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2014, pp. 946-957.
- ALEJANDRÍA, Filón de, *Obras completas*, tr. directa del griego, introducción y notas de José María Triviño, Buenos Aires, 1976.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache I*, ed. José Manuel Micó, 7ª ed., Cátedra, Madrid, 2006.
- ALONSO, Álvaro, “Cervantes y los mapas: la cartografía como metáfora”, *Lectura y signo*, 1 (2006), pp. 75-88.
- ALONSO ARAGUÁS, Icíar, “Figuras mediadoras y espacios fronterizos. Algunos lugares comunes”, en *Los límites de Babel. Ensayos sobre la comunicación entre lenguas y culturas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, pp. 47-76.
- ALVAR, Carlos, “Del rey Arturo a Don Quijote: Paisaje y horizonte de expectativas en la tercera salida”, *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005), pp. 7-27. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- , “The Matter of Britain in Spanish Society and Literature from Cluny to Cervantes”, en David HOOK (ed.), *Arthurian Literatura in de Middle Ages VIII. The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, University of Wales Press, Wales, 2015, pp. 187-269.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo, “Los entremeses de Cervantes, leídos por un historiador”, *Torre de los Lujanes*, 29 (1995), pp. 137-157.
- ALVAR LÓPEZ, Manuel, *El español de las dos orillas*, Mapfre, Madrid, 1991.
- ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo y Fátima ROLDÁN CASTRO, “Sobre el caballo en la cultura árabe”, en Camilo ÁLVAREZ DE MORALES (ed.), *Ciencias de la naturaleza en al-Andalus. Textos y estudios*, 4, CSIC, Granada, 1996, pp. 265-297.
- ÁLVAREZ-HESSE, Gloria, *La Crónica sarracina. Estudio de los elementos novelescos y caballerescos*, Peter Lang, New York, 1989.
- ANDRÉS, Christian, “Visión de Inglaterra y de los ingleses en la obra novelesca de Cervantes”, en Anthony CLOSE (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, AISO*, Madrid, 2006, pp. 97-102.

- ARELLANO, Ignacio, “Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI: 4-5 (2004), pp. 571-583.
- ARISTÓTELES, “Moral a Nicómaco”, en *Obras*, ed. Patricio de Azcárate, Madrid, 1983, tomo I, pp. 89-96. www.filosofia.org/cla/ari/azc01089.htm Proyecto Filosofía en Español, 2005.
- ARMAS, Frederick A. de, “La agilidad de Mercurio en las últimas obras de Cervantes: *Novelas ejemplares*, *Viaje del Parnaso*, *Don Quijote II*”, en *Anuario de Estudios Cervantinos XI. El pensamiento literario del último Cervantes: del Parnaso al Persiles*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2015, pp. 27-40.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' epic novel: empire, religion, and the dream life of heroes in "Persiles"*, University of Toronto Press, Toronto, 2009.
- ASSE, Chayo, Jenny, “El mito, el rito y la literatura”, *Casa del Tiempo* (octubre 2002), pp. 54-71.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Itsmo, Madrid, 1974.
- , “Cervantes entre pícaros”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII: 2 (1990), pp. 591-603.
- , “Introducción”, en Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001, pp. 7-27.
- AYTON, Andrew, “Armas, armaduras y caballos”, en Maurice KEEN (ed.), *Historia de la guerra en la Edad Media*, trad. Asunción Rodríguez Guzmán, Machado Libros-Océano, Madrid, 2005, pp. 239-268.
- AZORÍN, *ABC*, 22 de abril de 1947. Biblioteca virtual universal. Editorial del cardo, 2006. www.biblioteca.org.ar
- BAENA, Julio, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: la utopía del novelista”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8: 2 (1988), pp. 127-140.
- , “Trabajo y aventura: el criterio del caballo”, *Bulletin of the Cervantes Society of América*, 10: 1 (1990), pp. 51-57.

- , *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*, Department of Romance Languages, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1996.
- BAIGORRI JALÓN, Jesús, “Trasnacionalidad, lengua y comunicación: hacia unos modelos de diálogo intercultural”, en *Los límites de Babel. Ensayos sobre la comunicación entre lenguas y culturas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, pp. 133-153.
- BALESTRINI, María Cristina, “Apuntes para la historicidad de las lecturas: el caso del *Libro del caballero Zifar*”, en Aurelio GONZÁLEZ, Lillian VON DEL WALDE y Concepción COMPANY, (eds.), *Visiones y crónicas medievales. Actas de las VII Jornadas Medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2002, pp. 165-184.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *RILCE*, VI: 1 (1990), pp. 19-45.
- , “El viaje, principio de cohesión para la narración de historias: el *Quijote* de 1605”, en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico. Homenaje a José María Casasayas. XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha-Asociación de Cervantistas, Cuenca, 2008, pp. 209-222.
- , “Variaciones literarias sobre la expulsión de los moriscos: Cervantes y Lope de Vega”, *MVRGETANA*, 131, año LXV (2014), pp. 11-23.
- BERNABÉ PONS, Luis F., “De los moriscos a Cervantes”, *eHumanista/Cervantes*, 2 (2013), pp. 156-182.
- BORGES, Jorge Luis. *La rosa profunda*, en *Obras Completas*, vol. 3, Emecé, Barcelona, 1989.
- BORSARI, Elisa, “*Auctor y auctoritas*: apuntes sobre la traducción de los clásicos durante la Edad Media”, en José Manuel FRADEJAS RUEDA, Déborah DIETRICK SMITHBAUER, Demetrio MARTÍN SANZ y Ma. Jesús DÍEZ GARRETAS (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond I*,

- Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Valladolid, 2010, pp. 455-467.
- BORUCHOFF, David A., “El fin de los amores de Teágenes y Cariclea y los fines del *Persiles*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 221-237.
- BRANDENBERGER, Tobias, “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva”, *Revista de Literatura Medieval*, XV: 1 (2003), pp. 55-80.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, “Juegos metateatrales y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro: la loa”, en Isabel IBÁÑEZ (coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, EUNSA, Navarra, 2005, pp. 67-88.
- BRITO DÍAZ, Carlos, “‘Porque lo pide así la pintura’: La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*”, *Perspectivas en los estudios cervantinos, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17: 1 (1997), pp. 145-164.
- BUENO, Gustavo, “*Homo viator*. El viaje y el camino”, prólogo a Pedro PISA, *Caminos Reales de Asturias*, Pentalfa, Oviedo, 2000, pp. 15-47.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, “Del ‘exemplum’ a la ‘estoria’ ficticia: la primera lección de Zifar”, en Juan PAREDES y Paloma GRACIA (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 209-236.
- CAHEN, Claude, *El islam, desde sus orígenes hasta el comienzo del Imperio otomano*, Castilla, Madrid, 1972.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Novena parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Francisco Sanz, Madrid, 1691.
- , *El príncipe constante*, ed. Pablo Pou Fernández, 2ª ed., Ebro, Zaragoza, 1956.
- , *La vida es sueño*, ed. José M. Ruano de la Haza, Castalia, Madrid, 1994.
- , *Darlo todo y no dar nada*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Reproducción digital a partir de *Séptima parte de*

- comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Juan Sanz, Madrid, 1715.
- CAMPANA, Patrizia, “Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*”, *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), pp. 75-84.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, “Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicas: *Palmerín de Oliva*”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 268-289.
- CANAL, Jordi, (ed.), *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España siglos XV-XX*, Sílex, Madrid, 2007.
- CANAVAGGIO, Jean, “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1: 1-2 (1981), pp. 29-42.
- CARDAILLAC, Louis y Denise, Maie-Thérèse CARRIERE y Rosita SUBIRAES, “Para una nueva lectura de *El amante liberal*”, *Criticón*, 10 (1980), pp. 13-29.
- CARDAILLAC, Louis, *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- CARMONA, Fernando, “El espacio narrativo a la aparición de la literatura de viajes del siglo XIII”, en Rafael BELTRÁN (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, pp. 327-342.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M., “Los libros de viajes medievales y su influencia en la narrativa áurea”, en I. ARELLANO, M.C. PINILLOS, F. SERRALTA y M. VITSE (eds.), *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, GRISO-Lemso, Navarra, 1993, pp. 81-87.
- CARTAGENA, Alfonso de, *Doctrinal de los cavalleros*, ed. J. M. Viña Liste, Universidade, Santiago de Compostela, 1995.
- CATALÁN, Diego, *El Cid en la historia y sus inventores*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2002.
- CERVANTES, Miguel de, *La destrucción de Numancia* [1585], ed. Alfredo Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994.
- , *La Galatea* [1585], eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1999.

- , *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], ed. Francisco Rico, 2 vols., 3ª ed., Crítica-Instituto Cervantes, Barcelona, 1999.
- , *Novelas ejemplares* [1613], ed. Juan Bautista Avallé-Arce, 2 vols., Castalia, Madrid, 2001.
- , *Viaje del Parnaso* [1614], ed. Elías L. Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- , *Entremeses* [1615], ed. Nicholas Spadaccini, 8ª ed., Cátedra, Madrid, 1990.
- , *Comedias* [1615], ed. Florencio Sevilla, 3 vols., Castalia, Madrid, 2001.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], ed. Carlos Romero Muñoz, 5ª ed., Cátedra, Madrid, 2004.
- CHECA, Jorge, “*El divino Narciso* y la Redención del lenguaje”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII: 1 (1990), pp. 197-217.
- CHICOTE, Gloria B. y Lidia AMOR, “El episodio de la Carreta: un viaje discursivo de Lanzarote entre Francia y España”, *Olivar*, 8-9 (2007), pp. 11-42.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 10 ed., Siruela, Madrid, 2006.
- CLAMURRO, William H., “De Lepanto a la expulsión de los moriscos: resonancias históricas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, en Ignacio ARELLANO, ANTONIO FEROS y Jesús M. USUNÁRIZ (eds.), *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2013, pp. 97-110.
- Corán*, ed. Raúl González Bórnez, Miraguano, Madrid, 2006.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. Felipe C.R. Maldonado. Revisada por Manuel Camarero, Castalia, Madrid, 1995.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El divino Narciso*, ed. Robin Ann Rice, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, “Las ínsolas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes”, en Julián ACEBRÓN RUIZ (ed.), *Fechos antiguos*

- que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre ficción caballeresca*, Universidad de Lleida, Lleida, 2001, pp. 11-39.
- DALY, Karen, “Hombres virtuosos y mujeres escandalosas en las *Andanças* de Pero Tafur”, en Rafael BELTRÁN (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, pp. 359-367.
- DE BUNES, Miguel Ángel, *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989.
- DEFIS DE CALVO, Emilia I., “El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega”, *Criticón*, 56 (1992), pp. 135-146.
- DELGADO PÉREZ, María Mercedes, “Poética en el caballo árabe: de la tradición mítica a la razón estética”, *Revista de poética medieval*, 19 (2007), pp. 21-48.
- DEMATTÉ, Claudia, “Memoria *ex visu* y empresas caballerescas (II): De los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidar el *Quijote*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 331-349.
- DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española. La Edad Media*, tr. Luis Alonso López, Ariel, Barcelona, 1973.
- , “Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos”, *Revista de Literatura Medieval*, VII (1995), pp. 93-105.
- DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, María Carmen, “‘Última Thule’ y el contexto nórdico de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en Antonio BERNAT VISTRARINI (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2004, pp. 875-885.
- DÍEZ BORQUE, José María, “Cervantes y la vida teatral del Siglo de Oro”, en Héctor BRIOSO SANTOS (coord.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Reinchenberger, Kassel, 2007, pp. 11-37.

- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio y Luisa Fernanda AGUIRRE DE CÁRCER, “Contexto histórico y tratamiento literario de la ‘hechicera’ morisca y judía en el *Persiles*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12: 2 (1992), pp. 33-62.
- DIZ, Marta Ana, “La construcción del *Cifar*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII: 1 (1979), pp. 105-117.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y Bernard VINCENT, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Alianza, Madrid, 1984.
- ECO, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Crítica, Barcelona, 1994.
- EDWARDS, Jorge, “Lectores leídos, escritores contados”, *Estudios Públicos*, 100 (primavera 2005), pp. 51-62.
- EGIDO, Aurora, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, en Jaime SÁNCHEZ ROMERALO y Norbert POULUSSEN (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, pp. 201-224.
- , “Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, III (1984), pp. 67-95.
- , “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII: 2 (1990), pp. 621-642.
- , “Las voces del *Persiles*”, en ¿“*Bon compañero, jura Di!*”? *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid, 1998, pp. 107-133.
- , “Los trabajos en el *Persiles*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 17-66.
- , *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2007.
- , “Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes”, *Parole Rubate, Revista Internazionale di Studi Sulla Citazione*, 8 (diciembre 2013), pp. 15-32.

- EHRLICHER, Hanno, "Poetas peregrinos: autoconfiguraciones autoriales en las novelas de aventuras de Lope de Vega y Miguel de Cervantes", *eHumanista/Cervantes* 1 (2012), pp. 211-225.
- El Abencerraje (novela y romancero)*, ed. Francisco López Estrada, Rei, México, 1990.
- ENCISO, Julia y Miguel José PÉREZ, "Sancho Panza, 'entre la realidad y el deseo' (Una reflexión personal)", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17 (2005), pp. 69-88.
- ERASMO, *Elogio de la locura*, intr. trad. y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2010.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, "La poética picaresca, Cervantes y un 'postre agridulce como granada'", *Bulletin Hispanique*, 98: 2 (1996), pp. 305-326.
- ETTE, Ottmar, *Literatura de viaje: de Humbolt a Baudrillard*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Claribalte*, ed. María José Rodilla León, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.
- FERNÁNDEZ IZAGUIRRE, Penélope Marcela, "Bucéfalo y su función narrativa en el *Libro de Alexandre*", <http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/fernandezizaguirre/bucefalo.htm>
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales cervantinos*, XXIV (1986), pp. 47-65.
- , "Introducción a las narraciones bizantinas españolas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y *La Selva* de Contreras", *Criticón*, 71 (1997), pp. 65-92.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio, "Perfiles del realismo novelesco cervantino", en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato, 2013, pp. 113-129.

- FERRER VALLS, Teresa, "La incorporación de la mujer a la empresa tetral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro". <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/la-rioja.pdf>
- FICINO, Marsilio, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- FINELLO, Dominick, "Sobre la genealogía rústica de Sancho Panza", *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthrophos, Madrid, 1990, pp. 493-499.
- FLORES, Juan de, *Grimalte y Gradissa*, ed. Pamela Waley, Tamesis, London, 1971.
- , *Triunfo de amor*, ed. Antonio Gargano, Giardino, Pisa, 1981.
- FLORIT DURÁN, Francisco, "Las censuras previas de representación en el teatro áureo", en Aurelio GONZÁLEZ, Serafín GONZÁLEZ y Lillian VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México, 2010, pp. 615-637.
- FORCIONE, Alban, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1970.
- , "Cervantes en busca de una pastoral auténtica", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI: 2 (1988), pp. 1011-1043.
- FRENK, Margit, "Tiempo y narrador en el *Lazarillo* (Episodio del ciego)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV: 1 (1975), pp. 197-218.
- , *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- FUNES, Leonardo, *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, London, 1997.
- , "El encuentro de la historia y de la ley en el discurso cronístico post-alfonsí", en Lillian VON DER WALDE, Concepción COMPANY y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Literatura y conocimiento medieval*, Universidad

- Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2003, pp. 393-404.
- G. MAESTRO, Jesús, *El concepto de ficción en la literatura. Desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea*, Maribel, Pontevedra, 2006.
- , *Crítica de los géneros literarios en el Quijote*, Academia del Hispánico, Vigo, 2009.
- GAGLIARDI, Antonio, “Humanismo laico y humanismo cristiano en el *Persiles*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 399-411.
- GALINDO, Luis, *Sentencias filosóficas y verdades morales que otros llaman proverbios o adagios castellanos*, Biblioteca Nacional de España, mss. 9772-9781.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Jesús, *El pensamiento filosófico de sor Juana Inés de la Cruz*, Centro de Estudios Filosóficos Tomás de Aquino, León, Guanajuato, 1997.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes y Miguel Ángel DE BUNES, *Los españoles y el norte de África. Siglos XV-XVIII*, Mapfre, Madrid, 1992.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, “De novela a comedia: *Persiles* y *Sigismunda* de Rojas Zorrilla”, *Revista de Literatura*, LXIX: 137 (enero-junio 2007), pp. 75-107.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, “El hombre medieval como ‘homo viator’. Peregrinos y viajeros”, en José Ignacio DE LA IGLESIA DUERTE (coord.), *IV Semana de Estudios Medievales*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1994, pp. 11-30.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Aspectos de la novela en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- GARROSA RESINA, Antonio y Manuel José PERUCHO DÍAZ, “Leadership by Example. Cervantes’s Deathbed Novel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, tr. Henry T. Edmondson III, en *Perspectives on Political Science*, 37: 2 (2008), pp. 83-88.

- GENOT, Gerard, "La escritura liberadora: lo verosímil en la Jerusalén Liberada de Tasso", en Eliseo VERÓN (dir.), *Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 31-61.
- GIL LÓPEZ, Ernesto J., "Artes adivinatorias, brujerías y hechizos en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 413-433.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, prolog. Roy Harvey Pearce, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, "Los modelos caballerescos del *Zifar*", *The-saurus*, LIV: 1 (1999), pp. 106-154.
- GONZÁLEZ, Cristina, "*El cavallero Zifar*" y *el reino lejano*, Gredos, Madrid, 1984.
- , *La tercera crónica de Alfonso X: "La gran conquista de Ultramar"*, Tamesis, London, 1992.
- , *Antología de la prosa medieval castellana*, Colegio de España, Salamanca, 1993.
- , "Alfonso X y la conquista de la otredad", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI: 1 (2003), pp. 205-212.
- GONZÁLEZ, Lola, "Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas", *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 2 (2008), pp. 135-158.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián, "La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático", *Quaderni Ibero-americani*, 1 (1997), pp. 76-93.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, "Temas cervantinos en el teatro de Rojas Zorrilla", *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), pp. 193-203.
- GONZÁLEZ DE URIARTE, Cristina, "El viaje y su narración. Sobre actitudes e implicaciones del viajero-escritor", en Francisco LAFARGA, Pedro S. MÉNDEZ y Alfonso SAURA (eds.), *Literatura de viajes y traducción*, Comares, Granada, 2007, pp. 201-214.

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Amor y ley en Cervantes*, tr. Isabel Ferrer Marrades, Gredos, Madrid, 2008.
- GONZÁLEZ NORIEGA, Santiago, “Los ‘autores’ del *Quijote*”, *La Balsa de la Medusa*, 32 (1994), pp. 87-102.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- GRACIÁN, Baltasar, *El político don Fernando el Católico*, pr. Aurora Egido, 2ª ed., Institución “Fernando el Católico” (CSIC)-Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza 2000. [Diego Dormer, Zaragoza, 1640].
- GRADILLAS SUÁREZ, Lourdes, *Recursos cervantinos en Bibliotecas de Cantabria*, prolog. Rafael González Ceñal, Centro de Estudios Montañeses, Santander, 2005.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, 2 vols., Alianza, México, 1989.
- GRILLI, Giuseppe, “Los peregrinos de amor en Lope y Cervantes, o sea, *La Galatea*, Heliodoro y la voluntad de estilo”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 435-455.
- GUEVARA, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* [1539], Valladolid, edición digital preparada por Emilio Blanco, s/f, www.filosofia.org/cla/gue/gueca.htm.
- GÜNTERT, Georges, *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- , “La pluridiscursividad del *Persiles*”, en Christoph STROSETZKI (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 37-50.
- GUZMÁN RUBIO, Federico, “Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo”, *Revista de Literatura*, LXXIII: 145 (enero-junio 2011), pp. 111-130.
- HALEY, George, “El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro”, en G. HALEY (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1984 (1965), pp. 269-287.

- HANN, Juergen, *The Origins of the Baroque Concept of 'Peregrinatio'*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1973.
- HARRISON, Stephen, *La composición de 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda'*, Pliegos, Madrid, 1993.
- HEERS, Jacques, *La primera cruzada*, trad. Eugenio Matus, Andrés Bello, Barcelona, 1997.
- HELIODORO, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1979.
- HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín, “De las lenguas clásicas a los romances: el macedonio Alejandro ‘Magno’, clérigo y caballero”, *Anales de Filología Francesa*, 9 (1998), pp. 98-129.
- HOMERO, *La iliada*, tr. Luis Segalá Estadella, Círculo del Bibliófilo, Barcelona, 1976.
- , *Iliada*. versión rítmica de Agustín García Calvo, 2ª ed., Lucina, Madrid, 2003.
- , *Odisea*, ed. José Luis Calvo, 18ª ed., Cátedra, Madrid, 2009.
- HOMO, León, *Alejandro el Grande*, versión española por María Rosa Cortés, Biografías Gaudesa, Barcelona-México, 1963.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- INFANTE, Catherine, “Los moriscos y la imagen religiosa: la cruz de Rafala en el *Persiles* rebatiendo a los apologistas de la expulsión”, *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 285-299.
- JIMÉNEZ LOZANO, José, *Palabras en el acto de la entrega del Premio Literatura Castellana Miguel de Cervantes 2002*, Alcalá de Henares, 23 de abril de 2003. https://biblioteca.uah.es/otros/documentos/2002_JoseJimenezLozano.pdf
- JIMÉNEZ SANTAMARÍA, Alicia, “Evolución y tratamiento del tema amoroso en el campo de la literatura caballeresca hispánica: del Zifar, héroe guerrero, a Amadís, héroe enamorado”, en Domenico Antonio CUSATO e Loretta FRATTALE (eds.), *La pena di Venere. Scrittura dell'amore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)*, Andrea Lippolis, Messina, 2002, pp. 187-197.

- JONES, R. O., *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*, 3ª ed., Ariel, Barcelona, 1978.
- JUNG, Carl Gustave, *Aion. Researches into the phenomenology of the self*, en Herbert REAL, Michel FORDHAM, Gerhard ADLER, William MCQUIRE (eds.), *The Collected Works of C.G. Jung*, vol. 9, part II, Princeton University Press, New York, 1970.
- KING, Willard, “Cervantes, el cautiverio y los renegados”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL: 1 (1992), pp. 279-291.
- KOPER, Alejandra J., “Contar, engarzar, recapitular: narradores y lectores en el *Persiles* de Miguel de Cervantes”, en *IX Congreso Argentino de Hispanistas “El Hispanismo ante el Bicentenario”*, Universidad Nacional de la Plata, 27-30 de abril 2010. <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>
- La gran conquista de Ultramar*, ed. Louis Cooper, 2 tomos, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1979.
- Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio. Cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo I. Partida Primera*, Imprenta Real, Madrid, 1807.
- Libro de Alexandre*, ed. Francisco Marcos Marín, Alianza, Madrid, 1987.
- Libro del caballero Zifar*, ed. Joaquín González Muela, Castalia, Madrid, 1982.
- LIZABE, Gladys, “Impacto del discurso historiográfico alfonsí en el nacimiento de la prosa literaria castellana”, *Revista de Literaturas Modernas*, 37 (2007), pp. 97-111.
- LLITERAS, Margarita, “El caballero del Cisne (*Gran Conquista de Ultramar*): La nueva edición de Echenique y los problemas relativos a la extensión y título del texto”, *Thesaurus*, XLVIII: 2, (1993), pp. 393-401.
- LLULL, Ramón, *Libro de la orden de caballería (1275)*, Alianza, Madrid, 2000.
- LOKOS, Ellen D., “El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America* 9: 1 (1989), pp. 63-74.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca, *Relatos y relaciones de Viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI. Un acercamiento a la identificación del género*, Polifemo-Tecnológico de Monterrey, Madrid, 2004.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Literatura pastoril y Cervantes: *La Galatea*”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 159-174.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, Joaquín GIMENO CASALDUERO y Claudio GUILLÉN, “*El Abencerraje* y la novela morisca”, en Francisco RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, vol. 2*, Francisco López Estrada (ed.), *Siglos de Oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 307-314.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, María Jesús LACARRA y Ricardo DE LA FUENTE, *Orígenes de la prosa*, Júcar, Madrid, 1993.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago, “La función de las fuentes indefinidas en la pseudohistoricidad del *Quijote* y sus continuaciones e imitaciones”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Madrid, 1998, pp. 917-925.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética. Obras completas I*, ed. José Rico Verdú, Biblioteca Castro, Madrid, 1998.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1988.
- , “La tradición de los libros de viajes medievales en el *Persiles* de Cervantes”, *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Toboso)*. Ayuntamiento del Toboso, Toboso, Toledo, 1999, pp. 347-357.
- , “La apuesta novelística de Cervantes en el *Persiles*”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIII Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes novelista: antes y después del Quijote*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato, 2013, pp. 65-83.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, “Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta”, en Aurelio GONZÁLEZ y María Teresa MIAJA DE LA PEÑA (eds.), *Caballeros y libros de caballerías*, Facultad de Filosofía

- y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, pp. 183-207.
- MARGUET, Christine, “El *Persiles* y la estética de la ilusión”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 531-547.
- , “Metamorfosis y correspondencias; cosmografía y mesurabilidad: discurso poético y científico en el *Persiles* de Cervantes”, en Christoph STROSETZKI (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas/Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 555-564.
- MARIANA, Juan de, *Del rey y de la instrucción real (1598)*, trad. Crelión Acívaro, La Selecta, Barcelona, 1880.
- MARISCAL, Beatriz, “Gaiferos y su caballo. Avatares de un romance, del *Quijote* a la tradición moderna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII: 1 (2009), pp. 221-230.
- MÁRMOL CARVAJAL, Luis de, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada* [Málaga, 1600], Rivadeneyra, Madrid, 1946, [BAE, t. 21].
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.
- , “Eufemismos del *Viaje del Parnaso*”, en Gustavo ILLADES y James IFFLAND (eds.), *El Quijote desde América*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-El Colegio de México, México, 2006, pp. 191-217.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, “Cervantes versus Pasamonte (‘Avellaneda’): crónica de una venganza literaria”, *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, VIII (diciembre 2004), pp. 1-30.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, “El género del *Persiles*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28: 2 (Fall 2008), pp. 173-193.

- MARTÍN RUIZ, José María, “Política y moral en el Siglo de Oro: el Memorial del morisco Francisco Nuñez Muley”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 17 (1995), pp. 391-402.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, “Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de Cleomadés a don Quijote)”, en Rafael BELTRÁN (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, pp. 47-58.
- MATA INDURÁIN, Carlos, “El *Persiles* de Cervantes, paradigma del arte narrativo barroco”, en Ignacio ARELLANO y Eduardo GODOY (eds.), *Temas del barroco hispánico*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2004, pp. 197-219.
- , “Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 651-675.
- MATZAT, Wolfgang, *La modernidad de Cervantes: nuevos enfoques teóricos sobre su obra*, eds. Sabine Friedrich, Stefan Schreckenber y Ansgar Thiele, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2013.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, La oveja negra, Bogotá, 1982.
- MENÉNDEZ PELAYO, Ramón, *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y la elaboración del Quijote. Discurso acerca de Cervantes y el Quijote leído en la Universidad Central, el 8 de mayo de 1905*, Librería Gutemberg de José Ruiz, Madrid, 1905.
- METZ, Christian, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en Eliseo VERÓN (dir.), *Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 17-30.
- MOLLAT, Michel, *Los exploradores del siglo XIII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*, GCE, México, 1990.
- MONER, Miguel, “En los confines de la especie: fieras, monstruos y bichos raros en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional*

- de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 703-720.
- MONTAÑÉS, Rubén, “El viaje y los viajes en la literatura bizantina”, en Rafael BELTRÁN (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, pp. 369-384.
- MONTEMAYOR, Carlos, *El cuento indígena de tradición oral. Notas sobre sus fuentes y clasificaciones*, CIESAS-Oaxaca-Instituto Oaxaqueño de las Culturas, México, 1996.
- MONTERO REGUERA, José, “Miguel de Cervantes: el Ovidio español”, en I. ARELLANO, M.C. PINILLOS, F. SERRALTA y M. VITSE (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, GRISO-Lemso, Navarra, 1996, pp. 327-334.
- , “Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*”, *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 87-109.
- MOYER, William A., “Los principios de la ‘quijotización’ de Sancho Panza y sus pasos hacia el nuevo conocimiento”, www.dickinson.edu/academics/programs/spanish-and-portuguese/content/Los-princ.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, “Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*”, *Criticón*, 99 (2007), pp. 125-158.
- , “La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas”, *Revista de filología española*, XCIII: 1 (enero-junio, 2013), pp. 103-132.
- NERI, Stefano, “Sicilia frente a las islas ‘de hadas y gigantes’ en la biblioteca de don Quijote”, en M. Caterina RUTA y Laura SILVESTRE (eds.), *L'insula del Don Chisciotte. Atti del XXIII Convegno, Associazione Ispanisti Italiani* [Palermo, 2007], Instituto Cervantes-AISPI, Madrid, 2008, pp. 209-222.
- NERLICH, Michael, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: proyecto histórico-iluminado de una cultura europea”, en ¿“¡Bon compañero, jura Di!”? *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid, 1998, pp. 135-161.

- , “El homenaje de Cervantes al pueblo español, o Bartolomé ‘el Manchego’ y Cenotia ‘arrancada de su patria’. Sobre el ‘realismo’ de ‘*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*’”, *Clásicos mínimos*, Archivo de la Frontera, Banco de recursos históricos, 2007, pp. 3-16.
- NEVOUX, Pierre, “El *Persiles* como novela épica. Artículo-reseña”, *Criticón*, 111-112 (2011), pp. 237-259.
- NÚÑEZ, María Gracia, “Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del *Quijote*”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 24 (jul-oct 2003), año VIII, pp. 1-22.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo y poeta*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato, 2014, pp. 95-136.
- , *Cervantes y los géneros de la ficción*, Prosa Barroca-SIAL, Madrid, 2015.
- NÚÑEZ RONCHI, Ana, “‘Así se escribe la historia’: verdad y verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17 (2005), pp. 217-234.
- OEHREIL, Josef, “Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época”, Conferencia pronunciada el 31 de mayo de 1997 en el Coloquio “Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica”, en la Universidad de Münster. <http://www.bibliele.com/CILHT/oehrl00.html>.
- OHANNA, Natalio, “La sacralización del cautiverio argelino”, en Emilio MARTÍNEZ MATA y María FERNÁNDEZ FERREIRO (eds.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas-Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2014, pp. 997-1004.
- OJEDA CALVO, María del Valle, “Antes del *Arte Nuevo*: el teatro de Cervantes”, en Juan Octavio TORIJA (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo*

- y poeta, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2014, pp. 57-93.
- OROBITG, Christine “Del *Examen de ingenios* de Huarte a la ficción cervantina, o cómo se forja una revolución literaria”, *Criticón*, 120-121 (2014), pp. 23-39.
- OSTERC, Lúdivik, *La verdad sobre las novelas ejemplares (Obra completa)*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed., Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, 8ª ed., Cátedra, Madrid, 2007.
- PAYAS PUIGARNAU, Gertrudis, “Tras la huella del intérprete en la historia colonial hispanoamericana”, en *Los límites de Babel. Ensayos sobre la comunicación entre lenguas y culturas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, pp. 77-99.
- PEÑA-PIMENTEL, Miriam, “Mitología ridiculizada: construcción de la burla en *Céfalo y Pocris* de Calderón”, en Aurelio GONZÁLEZ, Serafín GONZÁLEZ y Lillian VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México, 2010, pp. 461-469.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente, “Rústico examen de ingenios en *La elección de los alcaldes de Daganzo*”, *Bulletin of the Comediantes*, 56: 2 (2004), pp. 443-457.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, “La literatura española en la *Agudeza de Gracián*”, *Bulletin Hispanique*, 109: 2 (2007), pp. 545-587.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Literatura española medieval (El siglo xv)*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2010.
- PINET, Simone, “Babel historiada, traducida: un episodio del *Libro de Alexandre*”, en Lillian VON DER WALDE, Concepción COMPANYY y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, Universidad Nacional Autónoma de

- México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, México, 2003, pp. 371-389.
- PLATÓN, *Diálogos*, pr. Carlos García Dual, intr. Antonio Alegre Gorri, Gredos, Madrid, 2010.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas: Alejandro Magno-César*, tr., intr., y notas Antonio Guzmán Guerra, Alianza, Madrid, 2011.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003.
- REDONDO, Agustín, “El *Persiles*, ‘libro de entretenimiento’ peregrino”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente Peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 67-102.
- , “El episodio del libro *Flor de aforismos peregrinos* en el *Persiles* (IV, L): tradiciones culturales, contexto histórico y carácter lúdico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LX: 1 (2012), pp. 115-132.
- REQUEJO CARRIO, Marie-Blanche, “De cómo se guisa una fábula: el episodio de los falsos cautivos en el *Persiles* (III, X)”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 861-877.
- REY, Alfonso, “La primera persona narrativa en Diego de San Pedro”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1981), pp. 95-102.
- REY HAZAS, Antonio, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105.
- , “Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos-Asociación de Cervantistas, Barcelona, 1990, pp. 369-380.
- REYRE, Dominique, “Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*”, *Príncipe Viana*, 66: 236 (2005), pp. 727-742.
- RICO, Francisco, *Alfonso el Sabio y la General estoria. Tres lecciones*, Ariel, Barcelona, 1972.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966.

- RODRÍGUEZ, Jimena N., *Conexiones trasatlánticas. Viajes medievales y crónicas de la conquista de América*, El Colegio de México, México, 2010.
- RODRÍGUEZ CASTILLO, Moisés, “Cristianos, moros y judíos en las comedias cervantinas de cautivos”, en Juan Octavio TORIJA (ed.), *Guanajuato en la Geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Cervantes dramaturgo y poeta*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2014, pp. 187-222.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Siervo libre de amor*, ed. Enric Dolz, *Anexos de la Revista Lemir* (2004).
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, “Los soportes segundones: fuentes para la historia de don Quijote”, en María STOOPEN (coord.), *Segundones en el Quijote: de personajes, invenciones y otras minucias*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, pp. 115-133.
- , “Voces daba el bárbaro Cursicurvo’. Lenguas y mecanismos de comunicación en el *Persiles*”, *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, XXIII (2013), pp. 117-127.
- , “De la liberalidad: ‘No es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno’”, en Jorge R.G. SAGASTUME (ed.), *Cervantes novelador: Las Novelas Ejemplares cuatrocientos años después*, Fundación Málaga, Málaga, 2014, pp. 49-67.
- , “Lenguas, traductores y naciones que se encuentran, en la narrativa de la *Novela ejemplar* mediterránea: *El amante liberal*”, *Caracol*, 6, *Dossier: Novelas ejemplares* (2014), pp. 138-153.
- , *Los refranes del Quijote: poética cervantina*, El Colegio de México, México, 2014.
- , “Ferrand y Persiles: peregrinos que van a Roma. Traducción, historia y ficción en la tradición literaria”, en Karla Xiomara LUNA MARISCAL, Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Zifar y sus libros: 500 años*, El Colegio de México, México, 2015, pp. 455-469.

- , “La narración como historia y como ficción en las *Novelas ejemplares*”, en Aurelio GONZÁLEZ y Nieves RODRÍGUEZ VALLE (eds.), *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, El Colegio de México, México, 2015, pp. 19-31.
- , “Bartolomé Manchego: venturas y desdichas del último personaje rústico cervantino”, *Anuario de estudios cervantinos XI. El pensamiento literario del último Cervantes: del Parnaso al Persiles*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2015, pp. 329-342.
- , “El poder de la conversión en *El Anticristo* y *La manganilla de Melilla*”, *eHumanista*, 32 (2016), pp. 176-190.
- , “Ingenio y frenesí creativo en los personajes escritores cervantinos”, *La palabra y el hombre*, 37 (julio-septiembre, 2016), pp. 19-24.
- , “El caballero andante y su itinerario. Viaje y muerte de don Quijote”, *Acta Poética*, 37: 1 (2016), pp. 57-76.
- , “Verosimilitud y peregrinación en el *Viaje del Parnaso*”, en Aurelio GONZÁLEZ y Nieves RODRÍGUEZ VALLE (eds.), *El Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)*, El Colegio de México, México, 2017, pp. 125-141.
- , “Cronista y narrador en *La gran conquista de Ultramar*”, en Aurelio GONZÁLEZ y Lillian VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2017, pp. 255-271.
- , “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, recepción, caminos y actualidad. Una mirada iconográfica”, en Juan Antonio TORIJA (ed.), *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXVI Coloquio Cervantino Internacional. Trascendencia de Cervantes en las artes*, Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, México, 2017, pp. 65-107.
- , “El caer de la montura: antes y después de Feliciano de Silva”, en Aurelio GONZÁLEZ, Karla Xiomara LUNA MARISCAL y Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS (eds.), *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, El Colegio de México, México, 2017, pp. 17-32.

- ROHLAND DE LANGBEHN, Régula, “Argumentación y poesía: función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos xv y xvi”, en Sebastián NEUMEISTER (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert-Verlag-Frankfurt am Main, Frankfurt, 1986, pp. 575-582.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Persiles y Sigismunda*, en *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, María de Quiñones, Madrid, 1640.
- ROMANOS, Melchora, “La estructura narrativa de *La Galatea* de Cervantes: de lo poético a la ficcionalización novelada”, en Jaime SÁNCHEZ ROMERALO y Norbert POULUSSEN (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, pp. 171-179.
- ROSSI, Annunziata, *El relato del Renacimiento italiano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.
- ROZART, Guy (comp.), *Historiografía medieval. Relatar las Cruzadas*, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana, México, 1995.
- RUBIO TOVAR, Joaquín, “El viaje de Dante por los cielos”, en Rafael BELTRÁN (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, pp. 77-97.
- RUFFINATTO, Aldo, “El narrador agotado y los horizontes de expectativas del *Persiles*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 899-909.
- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella, “Tropezar y caer: de algunas caídas célebres de la literatura española”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, XIV (diciembre 2007), pp. 1-19.
- SALES DASÍ, Emilio José, “Literatura de viajes y libros de caballerías: *La crónica de Adramón*”, en Rafael BELTRÁN (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2002, pp. 385-409.

- , “El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7 (2005), pp. 115-157.
- , “Don Quijote de la Mancha: el último caballero andante (de nuevo sobre la aventura de los leones)”, *Anales Cervantinos*, XXXIX (2007), pp. 79-99.
- SALVO, Mimma de, “Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro”, *Atti delle Giornate di Studi sul teatro di Lope de Vega: testo, codice, contesto, ricezione (in Memoria di Stefano Arata)*, 2004. Midesa, 2008. <http://www.midesa.it/cgi-bin/show?art=De%20Salvo%20Primeras%damas.htm>.
- SAN AGUSTÍN, “Sobre la doctrina cristiana”, en *Obras*, t. 15, ed. bilingüe de Balbino Martín, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1957.
- SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, 5ª. ed., Cátedra, Madrid, 2008.
- SANTO TOMÁS, *Suma teológica, Tomo IX. Tratado de la religión. Tratado de las virtudes sociales. Tratado de la fortaleza*, ed. Teófilo Urdanoz, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1955.
- SEGRE, Cesare, *Principios y análisis del texto literario*, tr. María Pardo de Santayana, Crítica, Barcelona, 1985.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, “La voz de Cervantes ‘creador’ en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XLII (2010), pp. 89-116.
- SILVA, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia*, [Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525], ed. Emilio J. Sales Dasí, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002.
- SORIANO, Catherine “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: tiempo mítico y tiempo histórico”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 307-313.
- SOUPAULT, Isabelle, “Peregrinar por las islas: el relato insular en el *Persiles*”, en Alicia VILLAR LECUMBERRI (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 1001-1016.

- STAGG, Geoffrey, "Propaganda and Poetics on Parnassus: Cervantes's *Viaje del Parnaso*", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8: 1 (1988), pp. 23-38.
- STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*, 2ª ed., Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.
- SUÁREZ ARDURA, Marcelino Javier, "El viaje y la aventura en el *Quijote*", *El Catoblepas*, 79 (septiembre 2008), pp. 1-8.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique, "Cervantes, Avellaneda y Barcelona: la 'venganza de los ofendidos'", *Lemir*, 11 (2007), pp. 9-26.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, "Visualización teatral y alegórica en el *Persiles*", en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 1027-1046.
- TORRE, Esteban, *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1984.
- TYERMAN, Christopher, *Las Cruzadas. Realidad y mito*, trad. Juan Rabasseda-Gascón, Crítica, Barcelona, 2005.
- UCEDA PIQUERAS, Pascual, "*Historia septentrional: una hipótesis sobre la estructura profunda del Persiles*", *Anales Cervantinos*, XLVII (2015), pp. 209-248.
- VEGA, Lope de, *La Jerusalén conquistada*, en *Obras selectas Tomo II*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991.
- , *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001.
- , *La dama boba. El mejor alcalde, el rey*, ed. José María Díez Borque, Castalia, Madrid, 2001.
- , *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 2006.
- VICENT, Bernard, "Los moriscos del reino de Granada después de 1570", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX: 1 (1981), pp. 594-608.
- VIDAL, Silvina Paula, "Cervantes y el humanismo: del elogio a la parodia", *Cuadernos de Historia de España*, 82 (ene/dic 2008), pp. 165-190.

- VILANOVA, Antonio, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, <http://www.raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/viewFile/197104/269755>
- , “Erasmus, Sancho Panza y su amigo don Quijote”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8 special issue (1988), pp. 43-92.
- VILLENNA, Enrique de, *Los doce trabajos de Hércules*, ed. Eva Soler Sasera (Juan de Burgos, Burgos 1499). http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Hercules/Villena_Hercules.htm
- VIRGILIO, *Eneida*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- VON DER WALDE MOHENO, Lilian, “La novela sentimental española”, en Aurelio GONZÁLEZ y María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, (eds.), *Temas de literatura medieval española*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, pp. 55-61.
- WEBB, Diana, *Medieval european pilgrimage*, Palgrave, New York, 2002.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1993.
- , “Cervantes: entremés de la amante endemoniada (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro III, capítulos 20 y 21)”, en Héctor BRISO SANTOS (coord.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Reinchenberger, Kassel, 2007, pp. 145-172.
- ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1994.

Las ilustraciones provienen de las siguientes ediciones:

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*, 2 vols., Antonio de Sancha, Madrid, 1781.
- , *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, Antonio de Sancha, Madrid, 1802.
- , *Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 3 tomos, Viuda de Ibarra, Madrid, 1805.
- CERVANTES, *Persiles et Sigismonde ou Les pelegrins du nord*, en *Oeuvres complètes de Cervantes*, traduites de l'espagnol par H. Bouchon Dubournial, vols. XI y XII, Chez Méquignon-Marvis, Paris, 1822.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *Werke*, tr. Hieronymus Müller, Gebrüder Schumann, Berlín, 1827.

———, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* [sic], Sopena, Barcelona, 1916.

CERVANTES, Michel, *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, trad. Daudiguier, rev. Mathilde Pomes, pref. Mathilde Pomes, bois gravé de Van Rompaey, dans la collection “Voyages imaginaires”, Stock, Paris, 1947.

СЕРВАНТЕС СААВЕДРА, МИГЕАЛ ДЕ, *СТРАНСТВИЯ ПЕРСИАЕСА И СИХИЗМУНДЛИ*, Равда, Москва, 1961.

Imágenes obtenidas en: <http://dqi.tamu.edu/pres.html>

Los trabajos narrativos de Cervantes.

Lectura del Persiles

se terminó de imprimir en noviembre de 2017,
en los talleres de Druko Internacional, S.A. de C.V.,
Calzada Chabacano 65, local F, col. Asturias,
Cuauhtémoc, 06850, Ciudad de México.

Formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Portada: Pablo Reyna.

Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA LXX

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes integra las diversas materias narrativas y con ellas todos los géneros y registros, personajes y motivos, para crear un todo que incluya lo verosímil y lo maravilloso. *Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles* estudia el arte cervantino de apropiarse de géneros, tratamientos, recursos, materias, para luego derogar las normas que los rigen a fin de probar sus límites y darles nuevos cauces. Con ello, Cervantes aporta la idea del nuevo escritor de ficción, aquel que debe alcanzar la sabiduría de un encantador, al que no se le encubre nada y que es la figura de autoridad ante el texto. Un autor de historias que se enfrenta a los avatares del escritor, sus momentos de inspiración, sus incertidumbres y sus borradores, pero que posee plena libertad. Un autor de historia peregrina que cede su lugar al personaje narrador y que apuesta porque la autoridad sea la persuasión narrativa, que sea el arte de contar el que persuada a creer en mundos posibles. El escritor que debe saber más que el historiador, que tiene que poder cantar y contar mejor que el épico, que debe ser enamorado, viajero, aventurero, peregrino, y que debe saber delegar la narración a sus personajes. Ésta es la nueva ficción que Cervantes plantea, aquella que se piensa a sí misma y que a sí misma se autoriza, obra con la que nos deja su testamento sobre el arte de narrar y en la que transparenta sus propios y prósperos trabajos narrativos.

