



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

LOS TRABAJOS DEL SECRETO

EL DISCURSO DE LA DISIMULACIÓN EN *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA*

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

MARTHA AZALEA ROMERO RUBIO

ASESORA:

DRA. NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

EL COLEGIO DE MÉXICO
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

LOS TRABAJOS DEL SECRETO
EL DISCURSO DE LA DISIMULACIÓN EN *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA*

TESIS
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

MARTHA AZALEA ROMERO RUBIO

ASESORA:

DRA. NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

Ciudad de México

Enero 2019

AGRADECIMIENTOS

A El Colegio de México y miembros del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios por la oportunidad y el apoyo brindados.

A Nieves Rodríguez Valle por la generosidad intelectual, el rigor académico y la calidez humana con que dirigió esta tesis.

A Aurelio González, María José Rodilla y Xiomara Luna por su lectura atenta y la valiosa aportación de sus recomendaciones.

A Juan, que encontró innumerables maneras para hacer de este proceso una experiencia compartida.

A mi hermana y tíos por disculpar todas mis ausencias.

A Cit, Dora y Nancy porque nuestro diálogo perdura en la distancia y los silencios.

A Santiesteban, que me dejó beneficiarme de sus saberes, talentos y discreta locura.

A Ricardo, Gris y Sul, que me enseñaron mucho de literatura y amistad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
I. LECTORES Y LECTURAS DE <i>LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA</i> . LA INTERPRETACIÓN COMO BÚSQUEDA DE LA VERDAD	10
II. CERVANTES Y LA RENOVACIÓN DE SUS MODELOS NARRATIVOS	47
1. La entretenida épica en prosa cervantina	48
2. Heliodoro y la novela bizantina en España	61
III. CERVANTES Y SU POÉTICA DE LA DISIMULACIÓN	76
1. La disimulación en la escritura cervantina	77
2. La disimulación como discreta audacia en el <i>Persiles</i>	89
IV. OCULTACIÓN Y DISFRAZ: LO QUE (NO) DICE LA NOVELA	116
1. Ocultación en la Isla Bárbara. Travestismo y fingimiento como elementos caracterizadores del <i>Persiles</i>	117
2. Disimulación y apariencia en Golandia: defensa del secreto y el engaño provechoso	151
V. LA DISCRECIÓN HEROICA	179
1. El héroe del <i>Persiles</i> , modelo de un príncipe discreto	180
2. La heroína del <i>Persiles</i> : belleza hermética	207
CONCLUSIONES	223
BIBLIOGRAFÍA	228

INTRODUCCIÓN

La lectura de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* impone un reto a cualquiera, sin que obste el grado de conocimiento que pueda tener sobre la escritura de Miguel de Cervantes. A menudo definida como una de las obras más ajenas a nuestra sensibilidad de cuantas concibió este escritor, el *Persiles* se ha construido en el transcurso de su historia crítica como un objeto de estudio enigmático, que destaca por el interés creciente de los especialistas de encontrar la verdad esencial de su discurso. Cervantes concluyó su ciclo creativo con esta obra, sobre la que dejó algunos comentarios elogiosos que han dado mucho que pensar a sus lectores, quienes en ocasiones han expresado su incertidumbre ante esta predilección. Extrañeza, por otra parte, explicable, pues el *Persiles* sin duda es una obra singular y difícil, pero no oscura ni caótica como algunas veces se ha dicho; es, sí, intencionalmente ambigua, reticente a cualquier intento de jerarquización de sus materiales enfocado a dar cuenta de la totalidad de su discurso.

Precisamente esa ambigüedad es lo que me interesa destacar en esta investigación dedicada al último de los trabajos cervantinos. El objetivo es dar cuenta de la importancia de la disimulación y el engaño como concepto polisémico por medio del cual la escritura impone un modelo de lector activo, que debe recorrer múltiples veces los caminos por los que transitan las historias narradas para descubrir el profuso juego de significados, nunca resueltos, implicados en la obra.

El carácter rizomático de este texto obliga a reconocer la imposibilidad de agotar todos los materiales anudados en su trama. Dicho esto, considero que es posible profundizar en la lectura de algunos pasajes para dar cuenta de la importancia concedida al secreto y la mentira, tanto a un nivel temático como de construcción formal y retórica. Considero que destacar la

función central del lenguaje de la disimulación en el *Persiles* supone un camino provechoso para dar realce a su sentido de novedad; asimismo, para ejercer una resistencia a ciertas lecturas que lo han situado en un lugar muy secundario dentro de la producción cervantina.

Debido a que considero relevante atender la discrepancia entre la primera recepción del *Persiles* y su posterior fortuna entre los lectores, el primer capítulo de esta investigación discurre por las líneas de interpretación que más han contribuido a su lectura contemporánea: aquellas que, en mi opinión, iluminan los principales conflictos para la interpretación de una obra que —todo apunta a ello— parece desprovista de las cualidades necesarias para suscitar deleite.

La revisión de la historia crítica del *Persiles* permite trazar dos líneas interpretativas que suelen excluirse; la primera, centrada en los aspectos “ideológicos”, exhibe la pugna entre quienes sustentan que se trata de un texto afín a los valores de la Contrarreforma y quienes consideran que el discurso hegemónico es planteado en términos polémicos; la segunda privilegia el discurso literario, oponiéndose así a las interpretaciones “ideológicas”. Según el camino hermenéutico elegido, el último texto de Cervantes puede ser leído como una epopeya cristiana con fines moralizantes, o bien, como una obra irónica y metatextual. Texto serio, para algunos; humorístico, para otros, la historia crítica del *Persiles* nos enfrenta a dos puntos de vista sumamente contrastantes.

Estos antagonismos iluminan los lugares problemáticos de la obra; al mismo tiempo, alertan sobre la importancia de establecer cuidadosamente los métodos de análisis. La revisión de la tradición crítica es deseable porque permite apreciar los retos de lectura de una obra literaria específica, pero también porque este corpus materializa las pugnas y tomas de posición que operan en la interpretación de textos. El *Persiles* es un texto capaz de generar interpretaciones tan coherentes como contrapuestas. De esa manera, las convergencias que

suscita esta obra se convierten en evidencias que apoyan la premisa de la presente investigación: el efecto de ambigüedad es resultado de los mecanismos de construcción semántica de la última obra cervantina.

En el segundo capítulo propongo matizar la importancia de las *Etiópicas* como modelo literario del *Persiles*. La revisión de la recepción de la novela griega y de los motivos formales y argumentales característicos del género permiten discernir hasta qué punto la última obra del alcaíno supone una propuesta renovadora del modelo literario helenístico, sobre el cual Cervantes reflexionó al escribir el *Persiles*. Los enunciados planteados en las poéticas del siglo XVI para referirse a las características de la novela de Heliodoro y a las cualidades de la prosa de ficción declaran el interés por dignificarla como un tipo de discurso legítimo por su potencial de aportar una experiencia amena y enriquecedora por medio del placer que detentan las obras de imaginación. Al revisar dichos planteamientos, advertimos que el prestigio de la novela de Heliodoro responde a criterios formales, argumentales e ideológicos, pero desde un punto de vista renovado y sujeto a las ideas del periodo.

Como destacan diferentes estudiosos del género greco-bizantino, estas obras narran las pruebas enfrentadas por una pareja de jóvenes, hermosos y castos amantes, quienes mienten sobre su parentesco para permanecer juntos. Después de padecer sucesivos infortunios, los protagonistas encuentran un final feliz. El *Persiles* incorpora en su trama los principales motivos del género, pero, aunque no siempre ha sido percibido por sus lectores, lo hace con distancia crítica, a través de la integración de relatos provenientes de diversas tradiciones literarias, los cuales incorporan significados a la trama principal, imprimiendo ambigüedad a los valores típicos de los protagonistas de este tipo de obras. Sin embargo, este capítulo no analiza exhaustivamente las relaciones intertextuales entre Cervantes y Heliodoro, pues es un ejercicio que ha sido realizado por varios especialistas en el tema y con excelentes

resultados. Por otro lado, me parece evidente que el *Persiles* desborda en buena medida las técnicas y recurso de su principal modelo literario. Con base en estas consideraciones, en el segundo capítulo de esta investigación procuro recuperar los principales argumentos elaborados en torno a la novela de Heliodoro; asimismo, situarlos en su contexto de enunciación, para leerlos a contraluz del interés cervantino de crear una historia fingida verosímil, entretenida y provechosa.

En el tercer capítulo profundizo en la importancia de la reflexión teórica sobre la disimulación como elemento primordial de la creación artística y la exploración cervantina en torno a las posibilidades de integrar materiales extraordinarios adecuados para persuadir al lector de la “verdad poética” de la novela. La indagación sobre la función filosófica y estética de la disimulación permitirá fijar los principales recursos y procedimientos por medio de los cuales Cervantes explora los límites de la fábula de invención como verdad poética. En la primera sección procuro una reflexión sobre la ficción como “mentira deleitosa” y relaciono esta idea con la importancia concedida a la disimulación como práctica social en una época en la que la libertad individual estaba fuertemente diezmada por el deber ser social. La segunda parte del capítulo está centrada en los principales motivos y procedimientos que manifiestan la importancia de la disimulación como principio de construcción del discurso de la novela.

En el cuarto capítulo describo y caracterizo algunos de los principales procedimientos formales y enunciativos a través de los cuáles la escritura manifiesta su ambigüedad y polisemia. En la primera parte examino las funciones del disfraz, específicamente la inversión de la identidad por medio del vestido, para plantear la posibilidad de leer la primera secuencia de la novela como una invitación a descifrar el texto a partir de la inversión de los valores que manifiestan los personajes con sus enunciados. En la segunda sección del

capítulo, analizo las paradojas de los enunciados de los personajes, destacando las contradicciones que subyacen en los diálogos y que son formuladas a través de la correlación sistemática de referentes polisémicos.

El último capítulo, centrado en la construcción de la identidad de los protagonistas de la novela, discurre en los aspectos novedosos que Cervantes imprimió a su pareja heroica. En la primera sección considero la importancia de la caracterización discursiva del héroe, quien a través de un discurso elocuente afronta las pruebas que se le presentan durante su peregrinación amorosa. En la segunda parte de este capítulo, destaco la función de la doble caracterización de la heroína de la novela, la cual está dada por la representación que cada personaje elabora a través del entendimiento, la memoria y la inventiva, y que contrasta con la imagen que la propia Auristela proyecta de sí. El estudio de la escisión de la identidad de Auristela permitió poner en perspectiva su conciencia de sí del personaje con la manera en que es percibida por los otros personajes.

El análisis de la caracterización de la pareja heroica pone de relieve que la discreción y prudencia de Periandro y Auristela reciben diferente formulación: él adopta un decir ingenioso y persuasivo para disimular sus designios; ella opta por el silencio; los dos persiguen un mismo fin, pero los rige un código diferente, pues, como se verá en el segundo capítulo de la investigación, el decoro literario de los personajes está íntimamente ligado al decoro social. Así, mientras que los personajes masculinos manifiestan su ingenio por medio de un discurso elocuente, las mujeres lo hacen a través de un recatado silencio.

I. LECTORES Y LECTURAS DE *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA*. LA INTERPRETACIÓN COMO BÚSQUEDA DE LA VERDAD

Para Flaubert, entusiasta discípulo de la escuela romántica, ferviente admirador de Hugo, Dumas y Chateaubriand, la perfección del estilo no era aquella admirable sobriedad y nitidez que él alcanzaba, sino los oropeles líricos, la prosa poética y florida. Caso de ceguera literaria muy semejante a la que impulsó a Cervantes a preferir entre sus obras el *Persiles*.

Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*

La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma. Imposible para la crítica el pretender “traducir” la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que puede es “engendrar” cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra.

Roland Barthes, *Crítica y verdad*

La lectura del *Persiles* se ha caracterizado por el desinterés y las valoraciones negativas de sus estudiosos; buena parte de los comentarios que suscitó durante la primera mitad del siglo pasado evidencian un rechazo que impidió un análisis que hiciera justicia a sus alcances literarios y filosóficos. La situación ha cambiado en las últimas décadas “hasta el punto de poder afirmarse que la novela póstuma del ingenio complutense goza hoy en día de excelente salud”.¹ Aunque esta declaración de Mata Induráin es elocuente, conviene hacer un breve recuento de las principales ideas que han marcado la historia crítica del *Persiles*, porque, si se me permite continuar con la metáfora, la vitalidad de su estudio en los últimos tiempos ostenta el combate con las ideas del pasado, las cuales nos permiten conjeturar algunas causas de su fragilidad como objeto de la crítica literaria.

Sería trivial recuperar los enunciados constitutivos del discurso crítico de la obra póstuma del alcalaíno sólo para constatar un cambio de actitud entre sus lectores. Parece más adecuado analizar lo que permanece, con la intención de participar del diálogo incesante de los estudios literarios. Esta actividad es particularmente importante cuando la obra en cuestión fue escrita por Miguel de Cervantes, un hombre que, como José Manuel Lucía Megías hace notar, se ha erigido en un mito que sigue construyéndose por medio de “la apropiación que cada época, cada movimiento literario, artístico o político ha hecho de su biografía”.²

La figura autoral de Miguel de Cervantes como autor del *Quijote* concentra un valor incuantificable y decisivo en la definición de la literatura moderna, lo que en buena medida ha determinado los horizontes interpretativos del resto de su escritura. En ese sentido, es

¹ Carlos Mata Induráin, “El *Persiles* de Cervantes, paradigma del arte narrativo barroco”, *Temas del barroco hispánico*, Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.), Iberoamericana- Vervuert, Madrid, 2004, p. 197.

² José Manuel Lucía Megías, *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción*, EDADF, Madrid, 2015, documento de KINDLE s.n.p.

digno de atención que su última creación proyecte una dinámica de doble faz, aparentemente contradictoria: a la par que su corpus crítico aumenta considerablemente con el correr de los años, se constata también el escaso deleite que suscita su lectura, lo que a menudo queda expresado en la necesidad de algunos de sus estudiosos por justificar la pertinencia de su estudio a pesar de la supuesta mediocridad que la caracteriza. Esta situación podría alertarnos sobre el carácter de fetiche del *Persiles*, en tanto su valor como objeto de estudio no está dado por sus cualidades intrínsecas, sino por una suerte de obligatoriedad impuesta por la sacralización del autor del *Quijote*. Como atinadamente sugiere Carlos Romero Muñoz, el estudio del *Persiles*, al igual que el de otras obras “menores” producidas por la pluma de Cervantes, da cuenta de cierto “quijotismo”

o, si se prefiere, de un equivalente cervantismo convertido en criterio casi exclusivo de valor. Leídas, en cuanto hermanas del *Quijote*, pero con desesperante frecuencia mal leídas, porque se las juzga poco menos que como meras tentativas precedentes a la obra maestra indiscutible o como decepcionantes retornos, o incluso frustraciones, si se las imagina compuestas enteramente tras aquélla. Cuando no reducidas a simple ilustración a la vida [...] de Cervantes.³

Los comentarios que ha suscitado desde principios del siglo pasado entre especialistas reconocidos por sus aportaciones al estudio de la literatura hispánica parecen reafirmar que el estudio del *Persiles* ha devenido en obligación del cervantismo; así se explica que, a pesar del poco placer que parece representar su lectura, sea objeto de cuantiosas investigaciones de largo aliento. Coincido con el editor Romero Muñoz en que el creciente interés por estudiar el *Persiles* responde al hecho de que fue escrito por Miguel de Cervantes; es decir, por el autor del *Quijote*: uno de los textos que más hondamente ha calado en nuestra definición de la novela como género de la modernidad. Como también precisa Julio Baena:

³ Carlos Romero Muñoz, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617] Carlos Romero Muñoz (ed.), 5º ed., Cátedra, Madrid, 2004, p. 14.

Mas Cervantes, ese inventor de modernidad, escribe el *Persiles* después del *Quijote*, e incluso parece tener puestas en él sus más caras esperanzas, y acaso esta preferencia cervantina haya dado a los críticos modernos más que pensar que el propio *Persiles*, y con razón, pues tras ella está nada menos que el grado de positividad que el *Quijote* pueda tener, frente al carácter siempre genial, pero paródico, hiperintertextual, es decir, de metaescritura, que es evidente que tiene.⁴

El *Persiles* difícilmente podrá despojarse de la carga impuesta por su condición de “hermano menor” de un notable clásico de la literatura; por tanto, seguirá suscitando decepciones entre sus lectores, y eso conmina a pensar en la necesidad de distanciarse de los lugares comunes que rodean su estudio. No pretendo sugerir que las ideas construidas alrededor de esta obra carezcan de pertinencia, pero estoy convencida de que algunas obstaculizan nuevas perspectivas de análisis y, por tanto, precisan ser reconsideradas. En principio, es necesario revisar la tradicional oposición entre idealismo y realismo y los criterios que subyacen en esta clasificación, porque considero que esta distinción encubre un rechazo hacia aquellas ficciones que se distancian de los mecanismos de representación de la novela. Como resultado de este criterio, a la última creación cervantina se le ha negado ocupar un lugar entre las obras que ostentan este marbete genérico, lo que no sería motivo de censura si no fuera porque este criterio expresa la convicción de que es una construcción ingenua, ajena a la sensibilidad moderna que tantos estudiosos sí han visto en el *Quijote*.

También amerita una reflexión crítica el planteamiento contemporáneo que divide a los lectores del *Persiles*, quienes plantean una separación entre ideología y estética. Este juicio ha sido principalmente argumentado con base en los géneros literarios y la situación política de la España de la Contrarreforma, y ha derivado en una disputa entre quienes consideran que la última obra Cervantina es épica y quienes defienden que es un libro de entretenimiento.

⁴ Julio Baena, “Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: la utopía del novelista”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8.2 (1998), p. 128.

El problema no se encuentra, como espero demostrar, en el marbete genérico, sino en la simplificación de la obra a partir de una supuesta intencionalidad, pues quienes apuestan por la épica como género del *Persiles* asumen que este es solemne y que su principal vocación es religiosa, lo que supone una trivialización de sus atributos literarios, mientras que las lecturas centradas exclusivamente en el discurso literario tienden a excluir la problematización social y política que sin duda ostenta. Recientemente, Giuseppe Grilli ha planteado los términos en que se querrela la lectura contemporánea del *Persiles*:

Se define así un arco temporal y hermenéutico de unos tres lustros en el cual conviven el viejo y el nuevo, la tradición y la innovación. Pero en el cual se inscribe también otra frontera que existía, pero que aún no había tomado el relieve y la claridad distintiva que le reconocemos hoy. Por un lado se disponen los defensores de la naturaleza narrativa y la interpretación mayoritariamente inducida por la narratología, por el otro los que insisten en el contenido, ideología y propósito. En decir esto, cabe añadir que va abriéndose ya una visión de la filología que considera antecedentes, fuentes, y contexto histórico de la obra elemento válido, aunque ya no aislable de lo que consideramos posteridad del texto. No se trata de tomar un libro concreto e histórico, en nuestro caso el *Persiles* como simple ocasión o pretexto para desarrollar cualquier argumentación filosófica, pero sí de asumir cómo y por qué aquel “discurso” haya motivado y motiva reflexiones importantes e inseparables de su origen.⁵

Si bien es innegable que actualmente somos testigos de un creciente interés por reflexionar sobre esta obra desde otros lugares discursivos, también es cierto que la lectura de un *Persiles* “católico” conserva cierto carácter de dogma, como constata el hecho de que ésta sea la interpretación ofrecida en las ediciones críticas más prestigiadas en el ámbito hispánico. En tanto los editores son la mediación entre el texto y los lectores, no es impreciso señalar que, a pesar de la pluralidad de voces que actualmente cuestionan esta interpretación, el *Persiles* sigue siendo leído como una obra de la Contrarreforma.⁶

⁵ Giuseppe Grilli, *El Persiles desde la Ingenuidad*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2017, p. 99.

⁶ Como demuestra en el estudio introductorio de su edición Carlos Romero Muñoz al descartar tajantemente las interpretaciones que cuestionan el sentido católico del *Persiles*, defendiendo la lectura religiosa que ha dominado desde que Schevill y Bonilla, en 1914, reeditaran la obra: “Cervantes escribió una obra amena que es, al mismo tiempo, calibrada exaltación de un catolicismo no puesto en entredicho por el paso de los años. ¿Obra, por definición, alta? Yo así lo pienso. Y no precisamente a pesar de la ironía, que sin duda podemos

La interpretación de la novela póstuma de Cervantes se problematiza en el ámbito cerrado de los especialistas, y es precisamente ahí donde advertimos cierto desequilibrio entre la interpretación canónica y los diversos agentes que la confrontan. Las lecturas que cuestionan la finalidad católica del *Persiles* presentan dos vertientes: por un lado, hay quienes admiten su adscripción a la épica y la relevancia del tema religioso, pero plantean que este se elabora polémicamente; por otro lado, algunos estudiosos defienden su función de entretenimiento, señalando que se debe leer en términos exclusivamente literarios. De esa manera, es posible advertir que la denominación genérica restringe la lectura del *Persiles*, dificultando incluso interpretaciones que se distancien de esta pugna. Pedro Ruiz Pérez esboza algunas de las limitaciones que presentan los estudios centrados en la ordenación lineal de los acontecimientos literarios, indicando que “la simple ordenación de los hechos por su datación no sobrepasa el nivel de la crónica, sin construir una historia”.⁷ Como atinadamente apunta este estudioso, la aparición de una nueva forma no supone la desaparición inmediata de las modalidades previas, sino que todas participan de una dinámica de correspondencias que tiene su expresión en obras en las que coexisten motivos y procedimientos de construcción formal que establecen un diálogo entre diferentes modelos genéricos.

La literatura del Siglo de Oro pone de relieve una intensa experimentación literaria expresada como problematización de los límites de los géneros definidos en las poéticas clásicas. Precisamente ese gesto con el que los autores cuestionaron la autoridad de las

imaginar presente en muchas, muchísimas de las páginas de uno de los mayores ironistas de la historia, con tal de que no nos empeñemos en buscarla donde, por buenos motivos, muy bien puede brillar, más que por otra cosa, por su ausencia”. Rafael Romero Muñoz, *op. cit.*, pp. 59-60.

⁷ Pedro Ruiz Pérez, “Prácticas y oficios de narrar en el siglo XVI: historia y teoría, *Studia Aurea*, 9 (2015), p.11.

preceptivas devino en la profusa aparición de obras que, en mayor o menor grado, son “transgénicas”, o bien, híbridas. En ese sentido, coincido con Ruiz Perez en que es prudente evitar “la parcelación en categorías cerradas. Entre ellas, las de géneros y subgéneros”,⁸ en tanto “una aplicación sin prevenciones y orientada al establecimiento de cuadrantes de límites precisos deviene en la repetida exclusión de aquellas realizaciones que no tienen continuidad ni generan una agrupación textual susceptible de categorizarse”.⁹ Las categorías genéricas son una herramienta de utilidad incuestionable, pero su empleo debe estar delimitado por criterios que no excluyan los materiales y procedimientos que dan cuenta de una problematización del modelo genérico en el que se articula un texto literario. Si las lecturas centradas en el género literario del *Persiles* se estudian con sentido crítico, enseguida se advierte que la parcelación del texto en categorías genéricas elude profundizar en los lugares textuales que disuenan del modelo narrativo al que supuestamente pertenece. Esto es particularmente evidente en los estudios que definen esta obra como una epopeya cristiana, en tanto jerarquizan su supuesta intención religiosa, oscureciendo los enunciados que ponen en entredicho dicha visión.

No acepto el camino hermenéutico que parte de la separación entre ideología y estética, pues asumo que cualquier planteamiento estético expresa una relación problemática con el conjunto de ideas, saberes y normas que forman parte de las relaciones sociales. En toda expresión artística se puede rastrear un cuestionamiento a las ideas, artísticas y políticas. Si se evade esta cuestión, se corre el riesgo de aislar a los creadores de su contexto, perfilándolos de esa manera como autores “carismáticos”, es decir, aislados de las condiciones materiales en las que desarrollaron su actividad literaria. Esta aproximación también puede derivar en

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Loc. cit.*

una situación opuesta: interpretar los contenidos de cualquier obra literaria como reflejos de los discursos hegemónicos, soslayando así la creatividad individual que cada autor imprimió en sus creaciones.

La función de entretenimiento, por otra parte, no puede sustraerse de su situación histórica, pues este es un valor del discurso artístico que no es ajeno al sistema político y religioso. Del mismo modo, subordinar una obra a un mensaje extraliterario (en este caso, al discurso religioso) solo contempla los temas y motivos por medio de los cuales ésta proyecta la ideología dominante, descartando los mecanismos de composición artística que, precisamente, manifiestan una problematización de este sistema.

De manera que hay que reconocer que, si bien en los últimos años han surgido propuestas novedosas, persiste la necesidad de elegir una lectura que contemple al *Persiles* como obra seria, es decir, épica en prosa, o bien, como obra de entretenimiento, metaficcional e irónica, fundamentada en la intención de suscitar emociones placenteras en los lectores. Sin restar mérito a las interpretaciones aportadas por los estudiosos del *Persiles*, me gustaría plantear la pertinencia de cuestionar las distancias entre prosa épica y libro de entretenimiento, pues considero que estas categorías no son antagónicas.

Un método viable para ensayar este camino interpretativo consiste en tratar de caracterizar y definir estas categorías genéricas a partir de las reflexiones poéticas y la práctica literaria del periodo. Como espero demostrar, la denominación de prosa épica (en la que varios estudiosos han encontrado una justificación para interpretar el carácter doctrinario del *Persiles*) y la adopción de la novela griega como representante del género se pueden explicar mejor si se estudia el contexto en el que los escritores de la prosa de ficción elaboraron dichos planteamientos. Es decir, en vez de plantear un estudio que jerarquice la hegemonía de un modelo literario o un sistema político y religioso, propongo analizar

algunos textos que parecen ilustrar las condiciones en las que se enmarcaron las definiciones de la prosa de ficción de la época. De ese modo, se puede precisar que no había una oposición entre prosa épica y libro de entretenimiento, sino que ambos usos declaran un diálogo con las ideas poéticas, filosóficas, políticas y editoriales. Aunque el método puede parecer ambicioso, lo cierto es que estas cuestiones han sido planteadas por diversos especialistas, en cuyas propuestas encuentro una guía para peregrinar por las complejidades textuales del *Persiles*.

En *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Joaquín Casaldueiro define al *Persiles* como una obra de su tiempo, apoyándose en la evidencia de su excelente recepción durante el siglo XVII. Con base en esta premisa, este estudioso afirma que el subsecuente olvido de la obra estuvo condicionado por un cambio de mentalidad¹⁰, proyectando así la idea de que su valoración se vio afectada por la racionalidad ilustrada, que percibió en sus contenidos y métodos de representación la expresión de los valores del *ancien régime*. Aunque no coincido con la lectura alegórica de este investigador, sí comparto su explicación del cambio de gusto como causa probable del olvido del *Persiles*, pues, a mi juicio, la estética barroca inauguró un arte total en el cual los dualismos aún no estaban definidos como óptica central del pensamiento moderno, dado que la incertidumbre característica de ese periodo fomentó la curiosidad y el desarrollo de mecanismos de representación que articulaban significados tensos. Esta consideración no significa que los individuos no se percibieran a partir de otro, sino que aún no se había naturalizado la razón como sujeto. De esa manera, la pregunta sobre el hombre y su posición en el mundo y el cosmos, entendido como ordenamiento, configuraban una óptica que aceptaba el desorden

¹⁰ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y Forma De "Los Trabajos De Persiles Y Sigismunda"*, Gredos, Madrid, 1975, p. 16.

en el orden; la incertidumbre y, asimismo, la centralidad de Dios en la vida humana. Desde la perspectiva actual, el Barroco puede parecer un periodo de transición, es decir, una mediación entre el pensamiento humanista del Renacimiento y el racionalismo de la Ilustración, pero a veces se olvida que expresó el ordenamiento específico de una realidad con características propias.

La lectura especializada del *Persiles* ha tendido a imponer una ordenación progresiva de la tradición, la cual consiste en fijar el pasado para devenir al presente como intencionalidad. Esta perspectiva positiva forma parte de una construcción más amplia, ya no sólo del ordenamiento de fenómenos literarios, sino de la articulación de saberes de lo que podemos caracterizar como una época. Si se descarta esta visión lineal de la historia, resulta evidente que las producciones simbólicas del Siglo de Oro revelan una actitud frente a la naturaleza que, si bien no niega lo metafísico, sí lo escudriña e interroga. Es precisamente esta experiencia vacilante de los sujetos en los albores del siglo XVII lo que dota de especificidad la episteme barroca. Si se acepta esta consideración, entonces se percibe con nitidez lo conveniente de abandonar la idea de que este tipo de producciones proyectan una mirada melancólica hacia el pasado humanista; del mismo modo, aquella que insiste en someterlas a la racionalidad que comenzó a imponerse ya bien avanzado el siglo XVII, y que alcanzó su definición estética en el neoclasicismo del siglo XVIII. En ese sentido, Casaldueiro no se equivocó al diagnosticar que el cambio de fortuna del *Persiles* fue consecuencia de un cambio de mentalidad del cual somos herederos, en tanto hemos hecho de la razón humana el motor exclusivo de la marcha de la historia. No hay duda de que Cervantes y sus coetáneos apostaban por una explicación racional del mundo, pero esta razón estaba integrada por enunciados, o ideas, que luego fueron desechadas por la razón moderna, es decir, por el empirismo y el racionalismo.

Desde los planteamientos elaborados por la cosmovisión¹¹ ilustrada del mundo, la tradición es concebida como un mecanismo progresivo encaminado al presente. Es decir, consiste en una lectura del pasado que interpreta la historia como una continuidad para que puedan ordenarse los fenómenos del pasado. Dicha representación progresiva del pasado se naturaliza, lo que permite la configuración y reproducción de fenómenos pretéritos para conformar sentido y, de esa manera, jerarquizar determinadas formas literarias y figuras autorales para ordenar el canon literario.

El proyecto intelectual (no único, sino hegemónico) que se articuló durante el siglo XVII hizo referencia al periodo inmediatamente anterior y fundó en su crisis el origen de la modernidad europea. Por primera vez Europa no veía su anclaje en una edad distante: la época helenística, sino que dialogaba con su pasado inmediato. Los elementos humanistas del Renacimiento, entendidos como concepción total, no tenían su base en principios contrapuestos, sino en ejes discursivos de conformación de experiencias. La lectura ilustrada identificó los rasgos racionales de esta época de transición como su antepasado del mismo modo que la Edad Media fue asimilada como un periodo de oscuridad entre el pasado helenístico y el Renacimiento. Para el sujeto racional emanado de la Ilustración, el Barroco, como signo del antiguo régimen, supuso un periodo de desviación en la progresiva marcha de la razón.

Sin restar su justo mérito a las aportaciones de los estudios dedicados al *Persiles*, desde principios del siglo XX, momento de inauguración formal de su estudio, se ha venido señalando que es una fábula inverosímil con una trama sin unidad, resultado del descuido, la

¹¹ Entiendo por cosmovisión el conjunto de ideas que determinadas sociedades han empleado para conformar una explicación al orden del mundo. En ese sentido, la razón humana desplazó a Dios de esta visión, sustituyéndolo paulatinamente por una interpretación basada en las leyes físicas y la capacidad humana para entenderlas y controlarlas, a través del ejercicio de la razón.

prisa, e incluso la vejez del autor. Hallamos ejemplo de esta práctica en la lectura ofrecida por Marcelino Menéndez Pelayo, quien en 1905 declaró su decepción ante los episodios desarrollados en la región septentrional:

Hasta que pone el pie en terreno conocido y recobra todas sus ventajas, los personajes desfilan ante nosotros como legión de sombras, moviéndose entre las nieblas de una geografía desatinada y fantástica, que parece aprendida en libros tales como el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada. La noble corrección del estilo, la invención siempre fértil, no bastan para disimular la fácil y trivial inverosimilitud de las aventuras, el vicio radical de la concepción, vaciada en los moldes de la novela bizantina: raptos, naufragios, reconocimientos, intervención continua de bandidos y piratas.¹²

El prestigiado filólogo rechazó los episodios septentrionales del *Persiles* porque valoraba negativamente el género de la novela griega de aventuras, en la que veía una expresión de la decadencia de los géneros literarios del mundo antiguo. Esta consideración justificó que el *Persiles* fuera leído como un texto escindido en dos mitades.¹³ La idea de que se trata de una invención inverosímil y escindida está estrechamente ligada a una comprensión de la verosimilitud en términos de referencialidad, de ahí que algunos estudiosos consideran más verosímiles los episodios desarrollados en la segunda parte de la obra, donde aparecen personajes y situaciones más cercanos a la realidad (literaria y geográfica) del siglo XVII. Esa misma concepción de lo verosímil explica el criterio

¹² Marcelino Menéndez Pelayo, “Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*” en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, CSIC, Santander, 1941, vol. I, p. 336.

¹³ “La abismal diferencia entre una y otra parte, por lo demás, es reconocida —aunque no en su verdadera significación cronológica— generalmente: en la primera, nos lleva el autor a las regiones hiperbóreas, nos llena la cabeza de peripecias, naufragios, anagnórisis y fenómenos sobrenaturales, todo de forma que hoy nos parece —aunque no lo es según la retórica de la época— muy poco convincente, mientras que en la segunda estamos en España e Italia y las páginas se empapan de un prodigioso realismo”. (Rafael Osuna, “Las fechas del *Persiles*”, *Thesaurus*, XXV, 3 (1970), p. 402); también indicado por Sevilla Arrollo y Ray Hazas en su edición de la obra: “las diferencias de todo tipo entre la parte “septentrional” y la parte “meridional” de los Trabajos avalan la existencia de un periodo considerable de inactividad temporal entre ambas”. “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Obras Completas*, 18, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. IX.

convencional de clasificar las obras cervantinas en términos de realismo e idealismo, siendo el *Persiles* un texto frecuentemente ubicado en el segundo grupo:

[...] quizás por ambicioso y seguramente en gran parte por la dispersión de las ocasiones en que fue compuesto, un tanto frustrado o al menos aquejado de olvidos y de otros defectos menores o, en fin, como una obra cuya lectura ahora pueda parecer a muchos fatigosa o en sus contenidos demasiado idealista.¹⁴

La separación entre obras realistas e idealistas parece responder a la misma exigencia de referencialidad (realismo), lo que plantea la necesidad de definir como idealistas a aquellas obras que parecen referir a mundos de fantasía. La misma consideración sustenta el criterio genérico que distingue entre *roman* y novela. Aunque las clasificaciones genéricas son un buen punto de partida para seleccionar los motivos y estrategias de representación de determinadas obras, su uso excesivo conlleva el riesgo de una interpretación estereotipada que no permite destacar la singularidad de los textos literarios. Esta ordenación progresiva de los géneros literarios a menudo encuentra en el realismo (o la aspiración realista, para ser más precisa) el signo de madurez de la novela¹⁵, y lee las obras del pasado como embriones del género venidero. A pesar de que se trata de un orden discursivo que puede resultar atractivo y provechoso, plantea obstáculos para el estudio del *Persiles*, cuya lectura se ve continuamente afectada por las comparaciones con el *Quijote*, obra tantas veces definida como inauguración de la novela y la modernidad literaria.

¹⁴ Máximo Brioso Sánchez y Héctor Brioso Santos, “Cervantes y Heliodoro”, *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of América*, 23. (2003), p.298.

¹⁵ Como apunta Rose Seifert, esta caracterización de la literatura ha sido una convención de la crítica literaria aurisecular, cuya representación más fuerte se encuentra en la clasificación de los textos de Cervantes propuestos por Ruth el Saffar: “Para esquivar semejante creación posterior de fronteras genéricas, bastaría ceñirse a las explicaciones que da López Pinciano en su *Philosophia*. Ahí el preceptista critica el concepto que tenía Heliodoro de la épica heroica al permitirles a los comunes alzarse al plano de la acción [...] De esa manera Heliodoro mezcla —inadecuadamente según Pinciano— lo propiamente épico con la sátira. Las clasificaciones novelescas de El Saffar corresponden a esa división genérica entre sátira y épica, división adoptada por la todavía joven literatura novelesca aurea”. Rose Seifert, *La alegoría del Barroco: Persiles y Crítica entre novela y alegoría*. Tesis doctoral, Universidad de Colonia, 2014, n. 17.

Pero Cervantes nunca buscó una representación realista en sus creaciones, debido, evidentemente, a que este criterio no estaba en sus horizontes literarios. Su concepción del arte estaba influida, pero no limitada, por las ideas poéticas de la época.¹⁶ La verosimilitud, noción definida por Aristóteles en su *Poética*, es resignificada en el Siglo de Oro para dar solución a problemas anejos a la ficción contemporánea. Lo verosímil, además de revestir de autoridad a la fábula de invención pura, también ostenta en su uso un esfuerzo racional, o bien, una visión renovada del mundo, la cual emanó de los hallazgos científicos que despertaron la suspicacia humana frente al orden creador. Pero el criterio de representación artística no exigía la descripción detallada de la realidad, debido principalmente a que la concepción de la ficción era más abierta a la imaginación y encontraba su autoridad en otros mecanismos (por ejemplo, la confrontación, no resuelta, de diferentes modelos de pensamiento para delegar al lector la responsabilidad de determinar el grado de verosimilitud de las representaciones). En ese sentido, admito que no es sensato obviar la importancia del discurso religioso en sus textos, pues Cervantes participaba de una visión de mundo en la que la divinidad tenía una fuerte presencia en la vida humana, pero no hay razones para suponer una actitud pasiva ante la institución religiosa, como tampoco parece válido reducir una obra tan compleja como el *Persiles* a una intención panfletaria.

¹⁶ Isabel Lozano-Renieblas define al realismo como una técnica de representación que no selecciona sólo lo sublime, sino que acepta lo bajo, lo pobre y lo imperfecto. Señala que el idealismo, en cambio, sólo dice sobre lo sublime. Lozano Renieblas apunta que el realismo “elige” representar una parte de la realidad (es decir, su criterio es cuantitativo, no cualitativo); mientras que el idealismo es cualitativo, porque selecciona aquello que califica como elevado. Esta es una distinción moderna que no aporta significativamente al estudio de la literatura áurea, pues el criterio operante en el Renacimiento era la distinción entre lo verosímil y lo maravilloso. Precisamente es en la exploración de los límites de estas dos nociones donde esta investigadora encuentra la unidad del *Persiles*, fundamentada en su contrastante geografía que permite ampliar los límites de la verosimilitud al poner a actuar a sus personajes tanto en el mundo desconocido como en el conocido. Todo lo anterior la lleva a concluir que, mientras en el espacio propio hay un saber generalizado que delimita el criterio de verosimilitud, en el desconocido la ausencia de este marco referencial de conocimiento permite la ampliación de los márgenes de lo verosímil para dar entrada a lo maravilloso. Véase su obra *Cervantes y el mundo del Persiles*, Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 1998, p.124.

El prólogo del *Persiles* concluye con una declaración que, entre otras cuestiones, parece expresar un diálogo afortunado con la posteridad. “tiempo vendrá, quizá, donde anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta, y lo que se convenía”.¹⁷ El optimismo frente al porvenir de su obra también se deja entrever en los comentarios del propio autor, en los cuales anuncia a sus lectores la publicación de un libro de maravillosa invención y deleite, como sugiere al ponderar su inconcluso *Persiles* con uno de los referentes literarios más admirados del momento:

[...] si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza.¹⁸

El diálogo con la posteridad también queda señalado hacia el final del *Persiles*, a través de las prodigiosas tablas romanas grabadas con los nombres de los grandes poetas de los tiempos venideros, entre los que se encuentra el de Torcuato Tasso, y otros, que por ser tantos, no son leídos por el anónimo personaje que las muestra a un Periandro admirado de las maravillas que ofrece esta santa ciudad. Seguramente, dentro de la “grandísima [...] cosecha de poetas” se encuentra el autor del “gran *Persiles*”, libro fraguado con la ambición de engarzarse en el prestigiado género de la épica en prosa, intención implícita en la citada alusión a Heliodoro.

Es probable que Cervantes buscara acumular expectativas sobre su próxima obra al sugerir que ésta rivalizaría y daría batalla al modelo de prosa ficcional que paulatinamente se impuso como legítimo sucesor de los “nocivos” libros de caballerías, a los que, dicho sea

¹⁷ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Setentrional* [1617], Juan Bautista Avallé Arce (ed.), Biblioteca Clásica Castalia, Madrid, 2001, p. 49. En adelante cito libro, capítulo y número de página en el texto.

¹⁸ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* [1613], Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, p. IX.

de paso, él mismo combatió con éxito. Así las cosas, parece adecuado considerar que la temprana promoción del *Persiles* fue una estrategia encaminada a intrigar a los lectores familiarizados con la “épica en prosa”, noción ideada en el siglo XVI a partir de la oportuna resignificación de un género helenístico en el que los escritores vieron la oportunidad de dar autoridad y autonomía a la ficción, aspecto sobre el que profundizo en el siguiente capítulo de esta investigación. Por ahora, es pertinente destacar que estos autores vieron en el referente clásico, representado fundamentalmente por la obra de Heliodoro, la posibilidad de ajustar las ideas poéticas vigentes hasta el momento a una realidad marcada por la proliferación de nuevas expresiones literarias; al mismo tiempo, la adopción del modelo narrativo señala la intención, sin duda legítima, de participar de una industria editorial que obtenía buena parte de sus ganancias de la venta de libros de entretenimiento, entre los cuales destacaban los libros de caballerías como uno de los géneros que más hondamente había influido en los hábitos de consumo de los lectores.

Encuentro adecuado tomar en cuenta la compleja red de relaciones discursivas y materiales en las que se sitúa la creación del *Persiles*, pues permiten darle voz desde el punto de vista de sus lectores, quienes, mediante un diálogo activo con la tradición literaria, devinieron como verdaderos creadores de su posteridad. Como apunta Nieves Rodríguez Valle

“Voces” y “posteridad” son la primera y la última palabra de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Setentrional*. [...] 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.¹⁹

¹⁹ Nieves Rodríguez Valle, *Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2017, p. 11.

Precisamente en ese momento que anticipa el género en el que fundamos el origen de nuestra modernidad literaria resonaban esas voces prosísticas, las cuales, ignorantes del formidable resultado que derivaría de sus particulares esfuerzos, exploraron diferentes caminos en su búsqueda de dotar de justificación ética y estética a la prosa de invención pura, un género afín a la narración historiográfica en sus mecanismos narrativos, pero con menor autoridad debido a la falta de claridad de sus funciones, las cuales, dicho sea de paso, fueron redefiniéndose a la par que se desarrollaba la industria de los libros, y con ella, un público deseoso de las emociones que les suscitaban las obras de entretenimiento.

En el contexto recién descrito adquiere relevancia el diálogo intergenérico que acompaña la profusa aparición de nuevos modelos prosísticos. Al mismo tiempo, se afianza paulatinamente una conciencia autoral que, a través de los prólogos y reflexiones metaliterarias presentes en las obras, revela el deseo (y la necesidad) de renovar los principios de autoridad para construir nuevos caminos para la prosa de ficción. Esta relación de los creadores con sus textos esboza los primeros atisbos de la profesionalización de la actividad literaria, que advertimos en la doble búsqueda de la consagración y el beneficio tangible e inmediato susceptible de ser obtenido gracias a las obras de su ingenio.

El éxito y la ganancia no rivalizan con la calidad artística en la dinámica literaria del Siglo de Oro, cuando todavía no advertimos una marcada separación entre la literatura concebida para los iniciados y la dirigida al consumo del vulgo; por mucho que encontremos expresiones de esta actitud en los escritores de la época (Mateo Alemán, en los paratextos del *Guzmán de Alfarache* es claro ejemplo) y el propio Cervantes, quien problematiza esta cuestión en diferentes lugares de su escritura. Pero la fijación de este fenómeno es posterior, cuando la práctica literaria ya había alcanzado una autonomía relativa y dependía casi exclusivamente de la dinámica del mercado, momento en el que vemos surgir un discurso

que distingue entre la literatura de masas y la literatura culta. Y si las obras de los siglos XVI y XVII presentan algunos atisbos de dicho fenómeno esto sucede porque, en efecto, el desarrollo de la industria editorial comienza a plantear un horizonte de posibilidades para la profesionalización literaria, pero ello no significa que categorías como el deleite y las estrategias para sorprender a los lectores necesariamente recibieran significados negativos. Conviene precisar esta cuestión porque, como atinadamente apunta Isabel Lozano Renieblas, un sector de la crítica considera que el *Persiles* configura un lector implícito cuyo gusto está modelado por lecturas distintas a las del lector promedio de obras de entretenimiento: “la literatura de clase [...] aquella perteneciente al género épico”.²⁰

La adopción del “modelo heliodoriano”, considerado desde una ideología de clase, suele adjudicarse al fondo moralizante y la dimensión religiosa (fácilmente trasladable al contexto cristiano) y, en ese sentido, algunos críticos han considerado que Cervantes dedicó sus últimos impulsos creativos a escribir una obra edificante: a componer su propia epopeya cristiana. Esa vertiente de los estudios del *Persiles*, además de asumir la religiosidad como ideología dominante, considera que presenta elementos que configuran una lectura católica y ejemplar. De esa manera, esta obra no sólo ha sido definida desde los ideales hegemónicos del periodo, sino incluso por una intención doctrinaria. Consideración que favoreció la idea según la cual fue escrita para un lector culto. Pero la evidencia del inmediato éxito editorial de la obra parece desmentir esta opinión. Como indica Carlos Romero Muñoz:

Tan sólo en 1617, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* fueron publicados seis veces. En 1618 el libro conoció otra edición en español y las primeras versiones a lenguas extranjeras: dos, casi contemporáneas, al francés. De 1619 es la primera traducción inglesa; de 1626, la primera italiana. Durante el resto del siglo volverá a ser editada varias veces en castellano y otros idiomas. No solo. Su celebridad se afirma también

²⁰ Isabel Lozano Renieblas, *op. cit.*, p. 14.

por medio de imitaciones directas y, de manera mediata, contribuyendo al auge del propio género de la novela bizantina.²¹

Estos datos destacan al *Persiles* como un libro que, a pesar de su erudición y complejidad formal, satisfizo el gusto del gran público del siglo XVII. La aprobación de esta obra fue escrita por José Valdivieso, a quien podemos considerar el primer “crítico” del *Persiles*, y supone un intersticio que nos permite conjeturar la recepción que pudo tener la última invención cervantina en la “sociedad literaria”. Escritor de cierto éxito, amigo de Cervantes e íntimo de Lope de Vega, Valdivieso, como censor de libros, adquiere una función que nos permite fijar el perfil de una autoridad moral. Así, la aprobación se convierte en un testimonio valioso para imaginar la primera recepción del *Persiles* en un sentido ético y literario:

Por mandato de vuesa alteza he visto el libro de *Los trabajos de Persiles*, de Miguel de Cervantes Saavedra, ilustre hijo de nuestra nación, y padre ilustre de tantos buenos hijos con que dichosamente la enobleció, y no hallo en él cosa contra nuestra santa fe católica y buenas costumbres; antes, muchas de honesta y apacible recreación, y por él se podría decir lo que San Jerónimo de Orígenes por el comentario sobre los Cantares: *cum in omnibus omnes, in hoc seipsum superavit Origenes*, pues de cuantos nos dejó escritos, ninguno es más ingenioso, más culto ni más entretenido. En fin, cisne de su buena vejez, casi entre los aprietos de la muerte, cantó este parto de su venerando ingenio (“Aprobación”, p. 41).

El juicio del censor sitúa la obra en perfecta armonía con la moral dominante, aunque la valoración global no tiene su acento en esa cuestión, lo que bien podría ser una advertencia de las principales funciones que un lector coetáneo reconocería en su lectura; evidentemente, no la implícita en obras con una intención doctrinaria dominante. Destaco esta consideración porque, como ya he indicado, una de las interpretaciones más decisivas en la recepción contemporánea del *Persiles* ha privilegiado el mensaje religioso como sentido profundo del libro, contribuyendo a la consolidación de un Cervantes que redefinió su religiosidad en la

²¹ Carlos Romero Muñoz, *op. cit.*, p. 51.

ancianidad y escribió su última obra para afirmarla desde los ideales de la Iglesia Tridentina. Así, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas declaran irrefutable el sentido católico del *Persiles*:

No parece posible dudar de la dimensión trascendente, alegórica o simbólica, pero católica, en todo caso, que tiene la peregrinación del *Persiles*, esto es, de sus héroes, hacia Roma, cumbre espiritual de su viaje incesante. Cervantes, además, ha insistido estructuralmente en las marcas significativas de su novela, resaltando inicialmente las antípodas del mundo cristiano, la Isla Bárbara, evidente antítesis de la ciudad Pontificia.²²

Un amplio sector de la crítica ha defendido como verdad esta lectura que declara el sentido católico de la obra, definiéndola como una alegoría cristiana por medio de la cual su autor quiso representar la idea del movimiento incesante del hombre en su búsqueda de Dios. Canónicas en este sentido son las propuestas de Avalle-Arce, Alban C. Forcione y Gómez Rovira, quienes entienden al *Persiles* como una construcción artística en la que se ven representados los valores cristianos de la Contrarreforma. De ese modo, numerosos estudiosos de esta obra consideran el recorrido del norte pagano al sur cristiano como una alegoría del alma humana en un periplo que encuentra su meta cuando el hombre peregrino llega a Dios. La influencia de esta lectura se deja ver en estudios recientes:

Persiles va a ir experimentando a lo largo de su recorrido un proceso de purificación, un espinoso camino de trabajos, persecuciones, enfermedad, tentaciones y decepciones, pero al fin llegará a su meta, se salvará, y lo hará precisamente en Roma en un camino simbólico de la barbarie al catolicismo.²³

²² Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, "Introducción", en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Obras Completas, 18, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. LI.

²³ María Dolores Nieto García, "Estructura funcional y moral cristiana en el *Persiles*", *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, septiembre 2003, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 738. Véase también Antonio Gagliardi, "Humanismo laico y humanismo cristiano en el *Persiles*", *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 399-411.

Esta interpretación, que según se advierte no ha dejado de rendir frutos, especialmente entre las voces más autorizadas de los estudios cervantinos, parece algo excesiva a la luz del comentario del censor. En efecto, Valdivieso enfatiza las cualidades literarias del *Persiles*, al que describe como el más ingenioso, culto y entretenido de cuantos escribió Cervantes; en cuanto a su sentido “católico”, este destaca únicamente por la ausencia de contenidos disonantes. En ese sentido, podemos precisar las notables diferencias entre una obra como el *Persiles* que, sin violentar la moral religiosa, dista notablemente de libros con un sentido unívocamente doctrinal, como sucede, por ejemplo, en *La peregrinación de la vida del hombre*, en cuya aprobación se indica que “era cosa de muy buena doctrina cristiana y ejemplos”.²⁴ La comparación resulta adecuada en tanto se trata de una prosa de invención marcadamente moralizante, como precisan la aprobación y el prólogo. Los paratextos del *Persiles* (la aprobación recién citada, la dedicatoria y el prólogo) no encubren su finalidad de entretenimiento; el propio Cervantes la anticipa en la dedicatoria del segundo *Quijote*:

Con esto le despedí y con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia 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 la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de bondad posible.²⁵

Cervantes engarza su *Persiles* en la recién descubierta tradición de la épica en prosa, de la cual la figura de Heliodoro supone una mediación entre los escritores del siglo XVI y la gran épica homérica. Como se verá más adelante, las ideas elaboradas en torno a este modelo literario también aparecen en otros autores contemporáneos y evidencian una

²⁴ Pedro Hernández de Villaumbrales, *Peregrinación de la vida del hombre*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999, s.n.p.

²⁵ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Dalmau-socías, Barcelona, t. II, p. 461.

resignificación de las cualidades que debería contener esta modalidad prosística, la cual, además de aportar novedades en la organización de la trama, incluía altas dosis de ingenio y variedad de géneros literarios, lo que, como atinadamente apunta Augustin Redondo, caracteriza a los libros de entretenimiento:

*Novedad, variedad, ingenio, delectación, caracterizan [...] ese libro de entretenimiento que es el Persiles. Recuérdese también que el mismo Alonso Remón llamaba la atención [...] sobre el ámbito del entretenimiento: conversación, cuentos, casos, donaires, juegos. Pues precisamente de todo eso se trata en el Persiles.*²⁶

Este investigador aporta una reflexión, inteligente y sucinta, en la que se hace notar la importancia concedida al placer como valor esencial de los textos literarios. Se trata, como también indica Redondo, de una definición ausente en las poéticas, pero del que dan cuenta los textos y paratextos del Siglo de Oro, por tanto, merece ser considerada al momento de procurar una reflexión sobre las definiciones que estaban construyéndose. No debería suscitar ninguna sorpresa que los creadores expresaran con tanta claridad su conciencia del valor del entretenimiento en un periodo caracterizado por el desarrollo de la industria editorial, el cual influyó decisivamente en las actividades que los individuos destinaban al ocio. Al llamar la atención sobre el entretenimiento como cualidad del discurso poético, Augustin Redondo también procura dar respuesta a una de las principales objeciones que podría suscitar esta categoría:

¿por qué empieza esta obra por lo que aparece completamente opuesto a la recreación, tal como la hemos visto definida? O dicho de otra manera, ¿por qué se insiste, desde el título, sobre los trabajos, lo que evoca dificultades, penas, aflicción, en vez de emplear el término «peregrinaciones» que, en sentido propio de la palabra significa «viajes a tierras extrañas» (aunque también pueda remitir a «trabajos»), sobre todo cuando en el texto se va a utilizar tantas veces el vocablo «peregrino» con ese sentido?²⁷

²⁶ Augustin Redondo, “El *Persiles* «libro de entretenimiento» peregrino”, *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, septiembre 2003, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 73.

²⁷ *Loc cit.*

Este estudioso vincula el placer de la lectura con la construcción de un lector implícito que debe hacer un esfuerzo por descubrir los diferentes niveles de sentido que configura el texto. De esa manera, la obra presenta la peregrinación como un concepto denso, en el que la narración de los trabajos de los personajes también se ofrece como un trabajo peregrino para el lector, quien encontrará el verdadero deleite al detectar las múltiples pistas a través de las cuales esta obra establece un rico diálogo con textos literarios, históricos y morales. Esta consideración, mucho más consciente de las aspiraciones literarias de la época, contribuye a abrir el estudio del *Persiles*, superando las lecturas ideológicas. En ese sentido Rose Seifert, por ejemplo, ha destacado las novedades que los novelistas españoles imprimieron al modelo helenístico, encontrando que la peregrinación ha sido motivo tanto de una representación sacra como profana, lo que determina que sus obras resulten

menos didácticamente funcionales de lo que parecían. En realidad, todas estas obras manifiestan más bien la hibridez ideológica de una joven literatura novelesca, en la que el motivo del peregrinaje se presta a una variedad de temáticas.²⁸

El sentido de novedad y entretenimiento como rasgo esencial de la nueva épica en prosa también es aludido por Cervantes en el capítulo XLVII del *Quijote* de 1605, en el cual el canónigo de Toledo censura los libros de caballerías porque encuentra que representan de forma lasciva el amor y trasgreden los principios de verosimilitud y decoro. Dicho esto, el personaje admite que, entre los muchos que circulan, algunos ofrecen utilidad y deleite, apuntando de esa manera que el placer es una cualidad esencial de la ficción.

Los estudios realizados por Isabel Lozano Renieblas iluminan los procedimientos por medio de los cuales Cervantes experimentó las posibilidades narrativas que le brindaba el marco del género bizantino. Para esta investigadora, la obra manifiesta el esfuerzo del

²⁸ Rose Seifert, *op. cit.*, p. 13.

alcalaíno por componer un libro de entretenimiento. A diferencia de quienes sostienen que es el texto que expresa de forma más evidente la consonancia del pensamiento de su autor con los valores de la Iglesia, considera que lo menos significativo es su trasfondo ideológico, destacando el afán de superar artísticamente el modelo literario. Así, Lozano Renieblas explica que la novela ironiza y lleva a sus últimas consecuencias los recursos de la novela de aventuras por medio de la estilización y la variación: “procedimiento artístico más flexible que la imitación, pero menos caótico que la hibridación”.²⁹

En la misma línea de resistencia a la lectura hegemónica del *Persiles*, Jesús G. Maestro advierte sobre la insuficiencia de la lectura alegórica como prueba de su sentido cristiano. Como Lozano Renieblas, este investigador destaca los afanes de construcción verosímil como atributo esencial de esta enigmática obra:

Acepto las ideas de Lozano, según las cuales Cervantes orienta la narración del *Persiles* hacia el realismo, desde una verosimilitud que integra lo maravilloso, pero añadiría por mi cuenta algo que me parece esencial: esta integración de lo maravilloso en lo verosímil Cervantes la realiza de forma absolutamente lúdica e irónica.³⁰

En investigaciones más recientes, Lozano Renieblas ha destacado el humor presente en el *Persiles*, apostando por una lectura que contempla la confluencia de lo serio y lo humorístico, de ahí que acuña el término “serio-cómico” para referirse al estilo de la obra. Las investigaciones que reconocen la importancia del humor como parte del discurso del *Persiles* son fundamentales, pues aportan evidencias textuales que se encaminan a romper los límites a los que nos condiciona la interpretación “edificante” que, a pesar de los hallazgos más recientes, sigue imponiéndose.

²⁹ Isabel Lozano Renieblas, “Sobre la naturaleza del discurso en el *Persiles*”, *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 487.

³⁰ Jesús G. Maestro, *El mito de la interpretación literaria: Rojas, Cervantes y Calderón: la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2004. p. 108.

A pesar de que la ironía cervantina es uno de los aspectos más estudiados por la crítica especializada, estos esfuerzos interpretativos atañen sobre todo al *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, mientras que en su obra póstuma apenas se ha hecho algún comentario al respecto. Ello revela, me parece, el grado de certeza con que los investigadores han asumido que se trata de una obra solemne, por un lado, y discursivamente unívoca, por otro. Incluso entre quienes admiten que es una obra de entretenimiento, esta definición casi siempre es entendida desde cierta dosis de didactismo. Como ha señalado Georges Güntert, el *Persiles* es una obra con varias dimensiones discursivas, en la cual la seriedad de algunos pasajes entra en contradicción con otros y, por lo tanto, es un texto ambiguo y paradójico:

Quienes interpretan el *Persiles* como una novela edificante tienden a concebir los cuentos secundarios o bien como elementos de variedad, aptos para crear un mundo polifónico, o bien como elementos de contraste en sentido psicológico y moral: así, a través de un cambiante juego de clarooscuro, los lascivos contribuyen a realzar la virtud contraria, la castidad de Periandro y Auristela, y los cómplices del demonio — hechiceras, maldicientes, traidores—, que tratan de perjudicar a los peregrinos, sufren su merecido castigo. El que los relatos intercalados aporten variedad, virtud característica del entretenimiento, es innegable: su presencia en la epopeya y los *romanzi* era postulado constante en las Poéticas de la época. Convince menos la interpretación moral de los cuentos secundarios y de sus personajes, porque la escala moral que suele adoptarse es la del discurso mayoritario de la sociedad española en tiempos de Cervantes. Además, el narrador del *Persiles* trata a los ‘malos’ de modo ambivalente: baste con recordar a Clodio, el maldiciente, o a Cenotia, quienes, aunque persiguen objetivos perjudiciales para la pareja, adivinan siempre lo que, desde el punto de vista del lector, es la verdad.³¹

El *Persiles* es un texto complejo que explota las posibilidades temáticas y formales que le brinda el género bizantino para ofrecer una reflexión que no atiende únicamente a los aspectos ideológicos, y cuando lo hace, no es para emitir una visión unívoca, sino desde un

³¹ Georges Güntert, “La pluridiscursividad del *Persiles*”, *Visiones y revisiones cervantinas. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Christoph Strosetzki (Coord.), Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, p.49.

dialogismo que deja amplio margen para el que lector llegue a la verdad por sí mismo, eligiendo lo que más le conviene creer.

Considero que el *Persiles* no debe ser leído a partir de una intención doctrinaria, pues si algo ostenta es una constante puesta en crisis de la verdad de todos los discursos que aparecen formulados en diferentes niveles de enunciación. Ello no permite poner en duda que es una obra polisémica y metadiscursiva, que recurre a diferentes estrategias para formular la licitud de la fábula como mentira placentera, lo que, además de aportar una reflexión sobre las cualidades literarias integradas en la obra, o si se prefiere, su poética implícita, es el recurso ideal para problematizar los discursos de verdad que los personajes reflexionan en sus diálogos. En ese sentido, la justificación de su discurso no reside en la religiosidad de sus personajes, la cual, como se ha dicho, puede ser cuestionada, lo que vuelve inaceptable que la visión hegemónica de la Iglesia católica se imponga como intención dominante.

Como propone Pierre Nevoux, el planteamiento del *Persiles* como obra de entretenimiento no supone una falta de seriedad en sus contenidos, de ahí que declare la necesidad imperiosa de superar los criterios excluyentes tan acusados en las interpretaciones que predominan lo “ideológico” y lo “estético” para, en cambio, admitir

que no se pueden disociar el *prodesse* y el *delectare* en la lectura del *Persiles*. Con ser ante todo un “libro de entretenimiento”, la novela póstuma de Cervantes no deja por ello de llevar a cabo una reflexión sobre cuestiones ideológicas complejas. De hecho, al competir con Heliodoro, Cervantes eligió rivalizar con un modelo de “epopeya amorosa”, para usar el marbete acuñado por el Pinciano (RILEY, 49-57; FORCIONE 1970, 49-87). Por lo tanto, como ha propuesto M. Armstrong-Roche, es altamente probable que el propósito de Cervantes fuera componer a su vez una “novela épica” que revisitase los fundamentos de la epopeya y el entretenimiento literario abriéndoles a los conflictos históricos, pero sin dejar de ser un novelista cuya escritura estribaba en la ironía. Por ello, no hay nada de dogmatismo en el *Persiles* –ya sea ortodoxo o heterodoxo–, sino un pensamiento abierto a la contradicción y la incertidumbre, mediante un recurso constante a la paradoja, fuente de una diversión intelectual de alto

calibre. Lejos de oponerse al entretenimiento, una escritura irónica y lúdica aplicada a temas “serios” constituye una base fecunda del placer de la lectura en esta novela.³²

Desde un punto de vista menos amparado en la religión y más interesado en el lenguaje de la obra, encontramos propuestas de análisis de los modos y efectos del arte de narrar en el *Persiles*. Este tipo de aproximación enriquece la lectura al destacar las innovaciones que manifiesta frente a sus modelos literarios. En ese sentido, Aurora Egido y María Alberta Sacchetti han procurado establecer la relación entre el *Persiles* y el hipotexto bizantino en términos de trasgresión. Egido destaca los diferentes niveles de significado de la obra, advirtiendo que la experiencia de la peregrinación también es mostrada en un sentido “referencial”, es decir, más cercana a la que se podría extraer en un recorrido de esa magnitud en los tiempos de Cervantes:

El viaje cervantino de Periandro y Auristela se podía seguir al “pie de la letra” como una aventura por los caminos de Europa, más allá de la carga simbólica y moral que también contuviera. Ello permitió, entre otras cosas, que la obra se dibujase como un mapa bullente de personas de distintas razas y lenguas en contacto, como reflejo aproximado de aquel que ofrecía el mundo de su tiempo.³³

Sacchetti analiza la caracterización de los protagonistas para demostrar las múltiples desviaciones que ofrecen los personajes del *Persiles* frente al modelo de los caracteres de Heliodoro. Al respecto, destaca el carácter volátil de Auristela, personaje que manifiesta reiteradamente sus celos y las dudas que le representa el amor de Periandro.³⁴ Este rasgo rompe por completo con el ideal de amor absoluto que caracteriza a los protagonistas del hipotexto griego. De ahí que la investigadora concluya que el *Persiles* ironiza las convenciones del género bizantino, sin que ello implique una ruptura definitiva con el género.

³² Pierre Nevoux, “Recrear (con) la Historia: la reescritura lúdica de la historia francesa en *El Persiles* (III, 13-15)”, *eHumanista/Cervantes*, 5 (2016), p. 388.

³³ Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2007, p.27.

³⁴ María Alberta Sacchetti, *Cervantes' Los Trabajos De Persiles Y Sigismunda: A Study of Genre*. Támesis, Madrid, 2001.

De ahí que lo considera como una obra “híbrida”. Estas dos visiones permiten apreciar el sentido modernizador que impuso Cervantes al modelo helenístico.

Si se acepta que Cervantes admiró a Heliodoro por los aspectos técnicos, pero al mismo tiempo percibió el desgaste del género, se puede sugerir que su principal reto consistió en llevar al extremo sus estrategias narrativas para así “dejar correr la pluma” y estructurar una obra que, sin desatender a la tradición literaria, la superara, en tanto el escritor ejerce una labor de deconstrucción de dichas formas.

Parece viable considerar que el modelo de Heliodoro es al *Persiles* (como lo fueron, en sus específicos motivos y procedimientos, los libros de caballerías al *Quijote*), un horizonte que, lejos de encorsetar sus posibilidades, se presenta abierto a la experimentación. Mantener los afanes críticos en el marco genérico y religioso no es un error, pero sí un trabajo que, como he procurado destacar, ha sido realizado exhaustivamente. Al respecto, apunta Mercedes Alcalá:

Lo que no se ha comprendido tanto por parte de los lectores del *Persiles* es que ese desafío que Cervantes lanza al mundo con su última obra no sólo se refrenda con el deseo del éxito que supone obtener un prestigio y un reconocimiento por parte del público y dejar así de ser únicamente un autor festivo. Creo que el *Persiles* es una empresa ambiciosa no por la resonancia pública de la fama que pretendía alcanzar sino porque supone un compromiso más de su autor en materia de experimentación artística.³⁵

Asumir la ambición innovadora de Cervantes, tal como propone la investigadora, permitiría superar el lugar común, según el cual el *Persiles* supone un retroceso frente al *Quijote*. No cabe duda de que su autor era consciente de su papel innovador en el campo de la prosa de ficción; lo demuestra en sus prólogos y las reflexiones metaliterarias que recorren

³⁵ Mercedes Alcalá Galán, “El *Persiles* como desafío narrativo”, *Actas Del XIII Congreso De La Asociación Internacional De Hispanistas: Madrid, 6-11 De Julio De 1998*, Asociación Internacional De Hispanistas, Castalia-Fundación Duques De Soria, Madrid, 2000, p. 410.

todas sus obras, particularmente las que ofrece en el *Quijote* de 1615. Por otro lado, sería pertinente recordar que la escritura del alcaaláino está situada en un momento paradigmático de la reflexión sobre las artes. Como señala José Carlos Mainer, en el siglo XVII:

La propia noción de “arte” se convierte en uno de los ejes centrales de la reflexión y el debate, como base conceptual de toda definición de la poesía, pero también como uno de los elementos de caracterización de la estética del momento en relación con otros principios, como el de la naturaleza, justo en el momento en que la concepción de ésta se veía sometida a una profunda transformación, que afectaba por igual al cosmos y al hombre (microcosmos), a la posibilidad de conocimiento y a las vías de transformación, en un proceso (Galileo, Giordano Bruno, Descartes, Bacon) en el que España, si no estuvo casi nunca en el eje de su desarrollo, sí realizó aportaciones (Huarte de San Juan) y tuvo parte, sobre todo en la segunda mitad de siglo, en la estela de estos cambios.³⁶

Este periodo de transformación y afirmación epistemológica puede esclarecer el problema de interpretación de la obra. El rompimiento de la primera modernidad europea consistió en establecer una nueva relación del hombre frente a la verdad y los caminos para acceder a ella. El principio de autoridad fuertemente diezmado nos indica un periodo de transición: no hay que olvidar que Galileo o Copérnico citaban a los griegos. El hombre aún no se conformaba como sujeto, es decir, aun no acaecía en Europa la ruptura ontológica que enarboló la Ilustración.

Dicha transformación también supuso un cambio ante el concepto de autoridad que se puede apreciar en la asimilación que los artistas hicieron de los modelos literarios y que tiene su expresión más contundente en la proliferación de obras en las que es fácil percibir cómo se borran las fronteras entre géneros y se ensanchan los límites de la imaginación. Esta cuestión manifiesta la transformación de la antigua concepción de la función lingüística y sus implicaciones filosóficas, como explica Rose Seifert en su estudio sobre la alegoría barroca

³⁶ José Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, José Carlos Mainer (ed.), Mauricio Pontón (coord.), v. 6, Crítica, Madrid, 2010, p. 61.

española, señalando que ésta se convirtió en un “objeto de interpretación” y lectura de un mundo que había sido asaltado por fenómenos inasibles para la mente del momento, en tanto eran manifestaciones de “una modernidad todavía no definida.”³⁷ Pero ya entonces, señala también esta estudiosa, la lengua comenzaba a ser pensada a partir de cierta inestabilidad, en tanto se fue revelando su potencial polisémico. En ese sentido, la palabra no sólo era el material, sino también una materia susceptible a la interpretación:

Este aspecto del concepto de la lengua tiene claras consecuencias para la articulación de la verdad de las cosas y el acceso a ellas. Aparte de la oposición que estableció el Barroco entre ser y parecer, entre materialidad y esencia, sólo quedaba la premonición de un parentesco interno que animaba y ligaba todo lo manifiesto y real, es decir, el de la realidad verdadera pero velada del macrocosmos.³⁸

Todas estas expresiones se encuentran en el *Persiles*, novela en la que Cervantes depositó sus anhelos de fama. En ese sentido, considero necesario destacar el afán de experimentación que definió los trabajos literarios del alcalaíno, y reconocer que esta obra sintetiza las últimas ideas del complejo discurso teórico-estético que conforma la escritura cervantina. Como también reflexionan M. Brioso Sánchez y H. Brioso Santos, con el *Persiles*:

Cervantes, atento al curso de las ideas de los teóricos, camina en sus preocupaciones literarias en una dirección opuesta a la de un viejo género tan denostado como el de los libros de caballerías y en la búsqueda de nuevos horizontes narrativos.³⁹

Mi propuesta se encuentra próxima a la de quienes consideran que la última novela del alcalaíno se distancia irónicamente de sus principales modelos literarios; también, de las que admiten la importancia de restaurar al texto la complejidad que tiene, asumiendo que no hay razones para separar la reflexión histórica y filosófica. Esta perspectiva permite advertir que

³⁷ Rose Seifert, *op. cit.*, p. 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁹ Máximo Brioso Sánchez y Héctor Brioso Santos, *op. cit.*, p.313.

se trata de una obra mucho más abierta ideológicamente de lo que algunos de sus críticos suponen. Con el *Persiles*, Cervantes ofrece un texto que delinea una visión más comprensiva del sentido individual, con el mismo afán humanista que es palpable en toda su escritura. Dicho esto, hay que precisar que el *Persiles* ha generado una vertiente interpretativa que encuentra una defensa de los valores de la cultura oficial de la época porque, en efecto, esta es una de las lecturas configuradas en la obra.

Considero que la lectura católica del *Persiles* no es incorrecta, pero sí supone caer en las trampas de su lenguaje; implica no reconocer que la visión armoniosa y algo ingenua que en ocasiones proyecta solo se encuentra en la voz de algunos personajes. El asunto es que el discurso de esta obra está construido a partir de la contraposición de numerosas voces, muchas de las cuales están empeñadas en persuadir a los otros de la legitimidad de sus palabras y actos. Así como algunos personajes son seducidos por las palabras de sus interlocutores, los lectores del *Persiles* pueden sucumbir al punto de vista de estos personajes, obviando así la presencia de enunciados y situaciones que introducen significados paradójicos.

La intención y efecto de persuadir en el *Persiles* casi siempre ha sido aludida para describir la caracterización del protagonista masculino, y no como un tema dominante en el texto. Esta característica ha sido planteada por C. Luken-Olson, para demostrar que Periandro constituye un nuevo tipo de héroe, pues su caracterización heroica no corresponde a la dimensión guerrera, sino que aquella se halla en el dominio de la palabra.⁴⁰ Lo que nos lleva a plantear una de las funciones más importantes del moderno héroe de Cervantes como un hábil mentiroso, con una inclinación muy acentuada hacia la fabulación. Precisamente este

⁴⁰ Carolyn Luken-Olson, "Heroics of persuasion in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2001, p. 54.

personaje ocupa un papel principal en el desarrollo de una de las modalidades más importantes de la obra: su exploración de los diferentes mecanismos de construcción ficcional, como apunta Katherine Durin al definir al *Persiles* como

elogio de la delectación in fábula y exploración poético-retórica de las múltiples vías de la persuasión literaria, tras el efecto del *Quijote* que dinamita la ficción caballeresca como atentado contra el sano juicio, el *Persiles* rehabilita el ensueño literario al amparo del modelo helodoriano.⁴¹

En el *Persiles* se insiste en la importancia de la persuasión como efecto deseable de todo acto enunciativo. Los personajes enfrentan numerosas situaciones de peligro que no demandan habilidades guerreras sino ingenio y elocuencia. Es a través de la palabra que pretenden cambiar o preservar la situación en la que se encuentran. Y quizá esta sea una de las razones por las que la novela helenística, en la que vemos una configuración del héroe mucho más centrada en su potencial de convencimiento, sea lo que haya resultado de interés para los escritores de la Modernidad temprana. La persuasión, como efecto deseable, está íntimamente ligada a la verosimilitud, en tanto el convencimiento se logrará cuando el discurso del personaje resulta elocuente, a pesar de no poder ser verificado.

En sus estudios sobre la retórica del Barroco, Giulio Carlo Argan reivindica la importancia de la recuperación de la noción aristotélica de lo verosímil, en tanto ésta restaba énfasis a la verdad histórica para conceder mayor peso en la capacidad de convencimiento:

En el sentido aristotélico, el poder de convicción es el fundamento verdadero de las relaciones humanas. Con esto, la relación del artista, quien se propone y actúa para convencer, con el receptor, como una persona “ajena”, recibe un enfoque nuevo. Desde esa perspectiva, la teoría de los afectos, como Aristóteles la demuestra en su segundo libro de la retórica, se convierte en la condición fundamental para que el arte sea capaz de cumplir su tarea de convencer. Además, a propósito de la “retórica”, surge la noción

⁴¹ Karine Durin, “*Los Trabajos de Persiles Y Segismunda: Las vías poéticas de la utopía*”, en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de AISO*, Anthony Close (ed.), Vervuert, Madrid, 2006, p. 196.

de que lo probable no es distinguible de lo verdadero, ya que ambos, respecto a los fines de convencimiento, producen los mismos efectos.⁴²

El *Persiles* presenta una extensa galería de personajes que participan como espectadores que se admiran y conmueven ante la elocuencia y la belleza. Hay personajes suspicaces, quienes desconfían de lo que escuchan, pero pocos pueden resistirse a la belleza de un discurso bellamente construido. Este segundo grupo duda porque se interesa en la verdad; mientras que al primero le basta que un discurso sea verosímil y esté bien contado. Desde esta consideración, en *Cervantes y los retos del Persiles*, Isabel Lozano Renieblas explica que el héroe de Cervantes, a diferencia del épico, ya no es poseedor de la verdad. La palabra se vuelve sospechosa e instaura las dudas sobre la identidad de los personajes. La configuración clásica y medieval del héroe, por otra parte, ya no eran capaces de ofrecer este tipo de sorpresas al lector. Como indica esta estudiosa, el héroe configurado en la novela medieval se caracteriza por una identidad estable: las pruebas y aventuras a las que se somete sólo sirven para reafirmar quién es. La construcción de la identidad del héroe mediante las pruebas se va debilitando y resulta insuficiente en el siglo XVII. El protagonista del *Persiles*, según declara Lozano Renieblas, posee una palabra que es enjuiciada por el resto de los personajes. La duda se manifiesta en todos los personajes, lo que desestabiliza la univocidad del héroe antiguo.

La palabra del *Persiles* no es una palabra unívoca. Es una palabra que busca la réplica. Lo que Cervantes mostró con ella fueron las posibilidades de continuidad que aún ofrecía el género de la aventura, cambiando aquello que pedía renovación. Esto es, la construcción de una forma de identidad nueva basada en el polemismo, superando la vieja idea del héroe [...] configurado mediante una sucesión de pruebas que pretendían revalidar lo que ya no podía confirmar el linaje.⁴³

⁴² Giulio Carlo Argan, “La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, 96 (2010), p. 112.

⁴³ *Cervantes y el mundo del Persiles*, op. cit., p. 79.

La revisión de las líneas dominantes establecidas por la crítica de la novela póstuma de Cervantes testimonia el esfuerzo colectivo que ha sido necesario para, gradualmente, iluminar su compleja composición.

En las historias de la literatura actuales, Cervantes figura como fundador de la novela moderna y de una literatura genuinamente “realista”, lo cual significa (en los términos de antaño) verosímil y (cuasi) épica. Como consecuencia, en la crítica contemporánea la producción literaria de los Siglos de Oro se desmiembra en dos tradiciones estilísticas y discursivas opuestas: una que continúa observando las leyes poéticas tradicionales y que, altamente retORIZADA y alegórica, se caracteriza por un discurso fuertemente ideológico y moralizante; por otra parte, se empieza a desarrollar una literatura de ficción en prosa, la que, todavía desorientada experimenta con la nueva libertad que halla en las posibilidades de la representación verosímil. Esta lectura de la “literatura” aurea se deja justificar desde la altura posmoderna del siglo veintiuno y desde una mirada retrospectiva e historizante.⁴⁴

Como acertadamente describe esta estudiosa, los últimos años han favorecido la recepción crítica del *Persiles*, al considerarlo un texto metaliterario y polisémico en el que coexisten discursos contradictorios que señalan la ambigüedad como significación implícita de su discurso. Los estudios que han destacado la importancia de la dimensión retórica del *Persiles*, así como quienes atienden su construcción ambigua y paradójica, entre los cuales destaca la figura de Américo Castro como pionero en este método de aproximación hermenéutica, incorporan a los estudios del *Persiles* puntos de vista que dan cuenta de su complejidad como un texto literario que polemiza con las ideas poéticas y filosóficas del momento. Como observa Javier Blasco, toda la escritura cervantina da cuenta de un dominio profundo “de los resortes de la elocuencia para actuar sobre las pasiones y afectos”.⁴⁵ Como nos recuerda este investigador, se trata de un conocimiento que de alguna forma traduce los mecanismos de dominación del aparato de poder (la “cultura oficial”) de la época:

⁴⁴ Rose Seifert, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁵ Javier Blasco, “Imágenes, utopías y persuasión en Cervantes: el engaño a los ojos”, *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXVI Coloquio Cervantino Internacional. Trascendencia de Cervantes en las artes*, Fundación Cervantina de México - Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2016, p. 54.

Cervantes, precisamente porque esto, consciente de la fuerza de la palabra, de los abusos en su uso y de las necesarias prevenciones contra dichos abusos, reacciona contra los discursos oficiales de su tiempo poniendo en pie una literatura, que desde la parodia (de los discursos oficiales), la paradoja o la ironía (la ridiculización de los prejuicios) deja a la vista las costuras de los discursos oficialistas.⁴⁶

En la misma línea, David R. Castillo y Nicholas Spadaccini consideran que, en el *Persiles*, la ironía y la alegoría “ponen en tela de juicio las concepciones dominantes del mundo al llamar la atención sobre su arbitrariedad y sus ausencias”.⁴⁷ En ese sentido, las investigaciones de Bárbara Fuchs⁴⁸, Michael Nerlich⁴⁹, Pierre Nevoux⁵⁰ y Giuseppe Grilli⁵¹ incorporan los discursos histórico, filosófico y social como hilos significativos dentro del complejo tejido narrativo que es el *Persiles*, aportando hallazgos que iluminan significados de la novela que una lectura “católica” no puede resolver sin poner en peligro sus presupuestos fundamentales, y que también sobrepasan los límites impuestos por una lectura centrada exclusivamente en “lo literario”.

Estas nuevas visiones constatan la coherencia de la figura autoral de Miguel de Cervantes, ingenio iconoclasta que participó con sentido crítico de todos los géneros e ideas de su tiempo. Son varias las ventajas de dar crédito a las últimas revaloraciones del *Persiles*: por un lado, aportan argumentos que debilitan la visión más o menos extendida que la define como obra de senilidad sin programa estético y subordinada a las intenciones “ideológicas” de su autor; por otro, demuestran lo enriquecedor de una lectura sensible a la variedad y

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁴⁷ David R. Castillo y Nicholas Spadaccini, "El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XX, 1, 2000, p.120.

⁴⁸ En *Passing for Spain: Cervantes and de Fiction of identity*, University of Illinois, Urbana and Chicago, 2003.

⁴⁹ *El Persiles descodificado o la "Divina comedia" de Cervantes*, trad. Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 2005.

⁵⁰ *op.cit.* n. 32.

⁵¹ *op.cit.*, n. 5.

sentido de actualidad de sus contenidos. Como resultado de estas operaciones de lectura, la última obra cervantina se nos ofrece como una experiencia placentera en la que conviven el humor y la seriedad, confundándose a veces a través de un lenguaje reacio a adscribirse a significados transparentes y unívocos. El discurso del *Persiles* avanza disfrazado, como sus héroes, ganándose el derecho a ser considerada una obra plenamente metaficcional, y, sí, moderna, en tanto integra procedimientos narrativos que, de hecho, alcanzan niveles de experimentación que la colocan al lado de algunas novelas del siglo XX. Con esto no quiero decir que deba ser leído anacrónicamente como un “texto del futuro”, pero sí como uno que es propositivo en muchos sentidos, a pesar de los juicios que ha ido acumulando a lo largo del tiempo.

Quizá las contradicciones interpretativas que estimula esta obra aportan una pista para dilucidar, si no un significado total, sí el sentido de su discurso, mismo que nos permite reconocer al “espíritu elástico, ducho en hipócritas artimañas”⁵² que fue su autor. El *Persiles* ofrece entretenimiento y trabajo a un lector discreto, suspicaz ante un lenguaje que se disfraza de ingenuidad para poner en perspectiva la autoridad de los discursos que representa. Como indica el propio narrador, a propósito de la elocuencia del discreto Periandro: “así como es pena del mentiroso, que cuando diga verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado ser creído cuando diga mentira (II, 20, p. 267)”.

Todo lo expresado hasta el momento provoca pensar que la declaración cervantina de “competir con Heliodoro” no supone una adopción sumisa e ingenua frente a la obra del escritor aludido, sino una afirmación de la novedad de su ingenio: un gesto que señala al *Persiles* como una fábula de extraordinaria invención que definiría nuevos caminos para la

⁵² Américo Castro, “El pensamiento de Cervantes”, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando (anejo VI de la *Revista de Filología Española*), Madrid, 1925, p. 53.

ficción. Es desde esta visión, que a mi juicio restaura la dignidad que le imprimió su autor, que ofrezco una lectura del *Persiles* que no aspira a descifrar significados únicos o totalizantes, sino a destacar, precisamente, su lenguaje “fingidor”, por medio del cual la verdad de los discursos siempre es polemizada; un lenguaje de dobleces, en el que todas las afirmaciones son matizadas por diferentes instancias narrativas. El dialogismo de la obra, esto es, la apertura con la que integra la subjetividad del otro destaca como un mecanismo que deconstruye la verdad, aludiendo así al criterio de autoridad que la sustenta. Esto no implica que el *Persiles* carezca de respuestas, pues las posibilidades de interpretación que ofrece no son infinitas, pero sí abiertas a la capacidad de discernimiento del lector “amantísimo”.

II. CERVANTES Y LA RENOVACIÓN DE SUS MODELOS NARRATIVOS

Me apasiona pensar en el *Persiles* como obra exactamente coetánea del segundo *Quijote*. Esa relación -y el hombre que la sostiene- me fascinan.

Jorge Guillen, *Correspondencia (1923-1951)*

En aqueste mundano movimiento / La risa y el placer a nadie sobra;

Juan de Castellanos, *Elegías de Varones Ilustres de las Indias*

1. La entretenida épica en prosa cervantina

Durante los últimos días de su vida, Miguel de Cervantes apuró la redacción de la obra con la que finalizaba su ciclo creativo: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Setentrional* (1617). Los paratextos del libro dan cuenta de la situación en que fue concluida:

Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
gran señor, ésta te escribo.

Suscrita cuatro días antes de la muerte del escritor, la dedicatoria a Pedro Fernández de Castro –séptimo conde de Lemos—anuda vida y escritura. Es digno de atención que Cervantes recurra a la lírica popular para escribir sobre sus trabajos. Como indica Ana M. Maldonado Cun:

el origen de esta glosa parece remontarse al viejo motivo lírico de ‘A una partida’, es decir, a la separación de los amantes, ya presente desde los cancioneros gallego-portugueses y tratado, sobre todo, en las cantigas de amigo o Frauenlieder alemanes.⁵³

Aunque el escritor recurre a un tópico, la coherencia con que la dedicatoria se relaciona con el prólogo es digna de comentario. Cervantes, que como se sabe tuvo una vida en constante movimiento, se despide en los paratextos como un peregrino, listo para acabar con sus trabajos: los de la vida y los de la ficción. Las experiencias de esa vida peregrina no sólo se imprimieron en su memoria, también en sus creaciones. Al configurar tanto en la dedicatoria como en el prólogo este autorretrato de *homo viator*, Cervantes crea interesantes y sugerentes relaciones de significado entre vida y ficción: como hombre, aprendió mucho sobre la dimensión humana, el pensamiento de vanguardia y los conflictos religiosos y

⁵³ Ana M. Maldonado Cun “«Puesto ya el pie en el estribo» como excusa para López Maldonado *et alii*”, *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, SEMYR, Cesc Esteve (ed.), Salamanca, 2014, p. 696.

políticos; como escritor, quiso transmitir algunas de las experiencias obtenidas como el peregrino de mente curiosa, crítica e imaginativa que fue. Hacia el final de su vida, el alcalaíno nos enseña que no existe separación entre los trabajos de la vida y los trabajos de la ficción, pues ha sido la experiencia del mundo la que le proporcionó la materia para caracterizar a sus personajes, los más entrañables, viajeros como él. Reflexiona Lucía Megías:

Miguel de Cervantes se construyó en los viajes, en las geografías que conoció siendo niño acompañando a sus padres en su propia construcción por tierras castellanas y andaluzas; en los viajes que emprendió a Italia, cuna de la cultura humanística, pero también tierra fértil para la soldadesca imperial, su verdadera meta; en los viajes por todo el Mediterráneo al servicio de su majestad [...] en los viajes por los pueblos, en donde lo recibían, siendo, gracias a la merced concedida, el representante de su Majestad para recaudar los impuestos para la armada invencible; en los viajes, por último, que emprendió con cada una de sus obras literarias, un viaje que lo llevó de los géneros de moda —las comedias, los libros de pastores, los libros de caballerías— a jugárselo todo a obras destinadas a un público minoritario: la *novella*, el poema didáctico o la novela bizantina. Un viaje de palabras igualmente en continua construcción.⁵⁴

La dedicatoria establece un pacto de lectura autobiográfico, por lo que puede ser leída como una hermosa y patética despedida en la que Cervantes reafirma su lealtad al mecenas y expresa su deseo de fama. Por otra parte, el prólogo noveliza los mismos motivos, con lo cual fija un pacto ambiguo y, ciertamente, perturbador. En dicho prólogo, el autor es narrador y protagonista de una historia:

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 (*Persiles*, Prólogo, p. 45).

El prólogo evoca discretamente temas y figuras de la escritura cervantina: el viaje, los vinos de Esquivias, el amigo, el rocín, el asno. Al mismo tiempo, es una descripción de lo cotidiano, adecuada para contar una historia verdadera. Cervantes, autor y protagonista de su

⁵⁴ José Manuel Lucía Megías, *op. cit.*, s.n.p.

historia, describe la llegada de un personaje en el que los críticos han creído ver representado al lector contemporáneo del *Quijote*.⁵⁵ También aquí se trata la fama y la enfermedad, pero de forma irónica. El prólogo es hilarante: Cervantes caricaturiza tanto al lector como a sí mismo; y es conmovedor, pues la enfermedad se integra con naturalidad hacia el final de este pasaje en el que el moderno autor de prosa se autorrepresenta por última vez como hombre y escritor.

En un gesto que denota su fuerte consciencia autoral, Cervantes ya no sólo se dirige a su lector, como en otras ocasiones, sino que se convierte en personaje de su último prólogo. Teresa Herráiz de Tresca sugiere que el estudiante “pardal” de este prólogo probablemente configura con ironía a un receptor de la época que no está preparado para apreciar la originalidad del célebre autor del *Quijote*:

El ‘estudiante pardal’ y sus elogios implican pues la aceptación ante la muerte de la realidad y valor del público y la obra que no eran los normalmente apreciados en su cultura, y por él mismo; de haber logrado algo diferente, inesperado, cuyo valor y sentido totales no resultaban aun plenamente visibles.⁵⁶

Por si fuera poco, el estilo y las acciones son inadmisibles dentro de un texto que aspira a transmitir un relato veraz. Si algo de lo que aquí se cuenta ocurrió, sin duda ha sido deformado a tal grado que la anécdota se subordina al modo en que está narrada. El estudiante del prólogo expresa el contento que le produce conocer al famoso escritor Miguel de Cervantes:

Apenas hubo oído el estudiante el nombre de Cervantes, cuando, apeándose de su cabalgadura, cayéndosele aquí el cojín y allí el portamanteo, que con toda esta autoridad caminaba, arremetió a mí, y, acudiendo asirme de la mano izquierda, dijo: -¡Sí, sí; éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las musas! (Prólogo, p. 48).

⁵⁵Teresa Herráiz de Tresca, “Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*”, *Criticón*, 44 (1985), p. 57.

⁵⁶ Anthony Close considera que los prólogos de Cervantes son estilizaciones de situaciones realmente vividas por el escritor. Véase *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007, pp-101-102.

Al escuchar tantas alabanzas sobre su persona, Cervantes recurre a la antífrasis para expresar su parecer ante tales encomios. Si el comentario irónico no bastara, el escritor desempeña acciones completamente disparatadas: baja velozmente de su caballo y abraza efusivamente al lector:

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 [...] (*Persiles*, prólogo, p. 48).

Después de este atropellado intercambio de elogios y abrazos, el tono del prólogo se vuelve menos humorístico. Cervantes invita al estudiante a entablar una conversación en la que tocan el tema de su enfermedad. El lector del prólogo, que sabe que el escritor realmente estaba a punto de morir, experimenta confusión ante la aparente contradicción entre el irónico punto de vista del narrador y la melancólica resignación del personaje ante la muerte. El desacuerdo entre Cervantes y el estudiante “pardal” se presta a diferentes interpretaciones sobre la experiencia de la fama. Según señala Alberto Porqueras Mayo:

este prólogo-epílogo, valga la paradoja, a través del elogio del estudiante, nos presenta el mejor retrato de Cervantes, el que el autor quiere que permanezca para la posteridad (a pesar de ciertas protestas retóricas por lo ‘del regocijo de las musas’).⁵⁷

Pero, más allá de las lecturas que sugiere, el prólogo es un ejemplo logrado del concierto de lo disonante. Esta experiencia de ruptura de los límites entre lo risible y lo lamentable hace del prólogo un texto contrastante. También en el *Persiles* se mezcla lo serio y lo cómico. En ese sentido, a pesar de que la ambientación y personajes del texto preliminar parecen aludir al *Quijote*, también tocan al *Persiles*, obra que, como el texto que la prologa, narra trabajos.

⁵⁷ Alberto Porqueras Mayo, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003, p. 124.

Aunque causa extrañeza que Cervantes no aprovechara la última oportunidad que le brindaba la vida para escribir algo sobre la obra que prologa, lo cierto es que ya había hecho comentarios previos sobre ella. En el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613) Cervantes promete que su *Persiles* competirá con Heliodoro, novelista admirado por los humanistas y creadores de la época. Esta afirmación permite suponer que el alcalaíno aspiraba superar el modelo de prosa de ficción más elogiado en la época.

Es posible que la idea del *Persiles* comenzara a gestarse por las mismas fechas en que Cervantes compuso el primer *Quijote*, pues el canónigo de Toledo enlista las características de una ficción en prosa en cuya descripción se advierten muchos parecidos con el *Persiles*. Dicha prosa tendría que ser verosímil y decorosa, pero sobre todo variada y amena. Es evidente que el interés se encuentra en la posibilidad de integrar con verosimilitud una galería de personajes diversos. Esta variedad permitiría al autor probarse en todos los géneros prosísticos conocidos:

[...] daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas [...] Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialio, 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, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos.⁵⁸

Estas ideas, en tanto responden al punto de vista de un personaje, deben ser analizadas con prudencia. Dicho esto, es difícil no apreciar lo novedoso de la propuesta, así como los puntos de contacto y distanciamiento entre este modelo de prosa y los personajes del *Persiles*. Las ideas del canónigo, erigido en crítico literario, señalan la modernidad de los objetivos que se impuso Cervantes en su último proyecto: desmitificar al héroe épico; humanizarlo al

⁵⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Primera parte, capítulo XLVII, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona, 2015, I, 47, p. 492.

distribuir sus atributos en diferentes caracteres. Este ejercicio de relativización del ideal heroico iba acompañado de los afanes de romper las fronteras entre los géneros serios y los cómicos, como también permite apreciar el discurso del personaje:

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que 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.⁵⁹

Los comentarios del personaje apuntan a una preocupación contemporánea en la que se advierte la importancia concedida a un público heterogéneo que comenzaba a formarse como figura fundamental en el proceso de legitimación de la literatura. La actitud de Cervantes ante el gran público era ambivalente. El pensamiento del alcalaíno se había moldeado con la lectura de obras que no veían en el vulgo un modelo de lector. Cervantes se había formado en la lectura de obras del humanismo y el Renacimiento, en las cuales no había un interés por responder a los gustos de la masa. Américo Castro lo explica de esta manera:

El Renacimiento lleva su interés a la materia popular, sirviéndose de la razón afinada y de la cultura, instrumentos no populares. Si hay una idea clara entre la fronda ideal de aquella época, es la de la supremacía del docto, la fe en la cultura, el desdén infinito por la masa ignorante [...] El tema llega a Cervantes, como a otros muchos, en los que no es raro se disuelva en lugar común y anodino. En nuestro autor, por el contrario, considerando el clima ideal e histórico en que florece, no hay motivo para mirar la actitud ante el vulgo como accidente retórico, sino como consecuencia de precedentes cargados de sentido.⁶⁰

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, prol. Julio Rodríguez Puertolas, Trotta, Madrid, 2002, p.123.

Sin embargo, el escritor también se había formado en los géneros populares, mismos que imprimieron su huella en muchos de sus escritos. La mirada irónica de Cervantes ante el lector es testimonio de las contradicciones a las que lo sometían las exigencias de su época: por un lado, su sentido de lo razonable chocaba con los disparates, tan del gusto de ese lector colectivo del que cada vez dependían más los creadores; por otro lado, es evidente que a Cervantes le interesaba la fama, y ese ideal no podía sustraerse a las demandas de su tiempo. Todas las obras de Cervantes muestran las tensiones entre las exigencias intrínsecas de su proyecto creativo y el deseo de celebridad.

Pero no todo era fama para este escritor: la caracterización del estudiante pardo concilia, por medio de la voz mediadora del narrador del prólogo, el rechazo y la simpatía ante la imagen que le había reservado su público. Desde esta consideración, hay que preguntarse cuál es el lector implícito del *Persiles*, una novela que, según anunciara su autor, superaría un género narrativo que respondía al gusto del público de su tiempo. Aunque sus mecanismos compositivos son distintos, no hay un cambio radical entre las motivaciones del *Quijote* y las del *Persiles*: en ambas obras se expresa el rechazo a las representaciones inverosímiles.

En el *Quijote* esta actitud se manifiesta por medio de la parodia de un género que, más allá de los rasgos positivos que el propio Cervantes aprovechó en su novela, era rechazado porque se creía que atentaba contra la verosimilitud y la razón. El *Persiles* no es una parodia porque no busca intervenir un género para destruirlo, pero manifiesta la misma voluntad autoral de trascender el género prosístico que vertebra su creación. En ese sentido, coincido con Mercedes Alcalá en que, más allá de los motivos bizantinos que reelabora, la novela postrera de Cervantes se muestra insumisa ante todas las formas narrativas conocidas:

Lo que no se ha comprendido tanto por parte de los lectores del *Persiles* es que ese desafío que Cervantes lanza al mundo con su última obra no sólo se refrenda con el deseo del éxito que supone obtener un prestigio y un reconocimiento por parte del público y dejar así de ser únicamente un autor festivo. Creo que el *Persiles* es una empresa ambiciosa no por la resonancia pública de la fama que pretendía alcanzar sino porque supone un compromiso más de su autor en materia de experimentación artística.⁶¹

El *Persiles* no supone un retroceso frente al *Quijote*. Cervantes era consciente de la originalidad de sus invenciones, como deja ver en sus prólogos. Es evidente que ambas novelas son verosímiles, sólo que el *Persiles* construye una verosimilitud que, por desarrollarse en una geografía distante, concede mayor espacio a la imaginación. Por otro lado, los episodios menos verosímiles de la novela son narrados por los personajes. Esta es una de las estrategias más importantes de la obra estudiada, pues justifican la incorporación de materiales maravillosos y alegóricos.

Como se ha venido advirtiendo, la época de Cervantes fue fecunda en la reflexión sobre las artes marcada por una crisis del concepto clásico de autoridad. De manera que advertimos en el *Persiles* la voluntad autoral de crear una ficción persuasiva por su verdad poética, no por su representación realista. El prólogo manifiesta el triunfo de la ficción sobre la vida, con lo cual el escritor demuestra que lo que importa no son los hechos, sino la experiencia que pueda extraerse de la lectura. Hacia el final del paratexto, Cervantes se despide de sus amantísimos lectores y amigos:

Tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este hilo roto, diga lo que aquí me falta, y lo que se convenía. ¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida! (*Persiles*, Prólogo, p. 49).

⁶¹ Mercedes Alcalá Galán, “El *Persiles* como desafío narrativo”, *Actas Del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Castalia, Madrid, 2000, p. 410.

Es difícil saber a qué aludía Cervantes cuando escribió “hilo roto”, pues el enunciado articula de forma importante diferentes significados. Primero, si se relaciona con la novela que prologa, quizá Cervantes indica que cortó abruptamente el hilo de su última obra; es decir, no es inverosímil considerar la posibilidad de que el escritor aludiera al fracaso de su proyecto, pues es evidente que no tuvo tiempo de “desanudar” magistralmente la fábula. No obstante, pienso que las últimas palabras del narrador del prólogo del *Persiles* expresan un último gesto irónico que apunta a la interpretación de la novela.

Que este "roto hilo", susceptible de anudarse, se identifique simultáneamente con el hilo de la vida y el hilo de la narración no cabe duda alguna. Pero, mientras que el milagro de la vida depende -como dicen- únicamente de Dios, el milagro de la narración puede realizarse también a través de la cooperación previsible del narratario-lector (virtual y empírico al mismo tiempo) consintiendo así que la ficción continúe más allá de la muerte.⁶²

Si bien el escritor no ofrece un comentario sobre cómo espera que se lea su obra postrera, es viable suponer que sugiere la esperanza de que la obra supone un testamento que le permitirá decir aquello que, por la ineludible muerte física, ya no pudo; es decir, pone su acento en la confianza de que el texto sea apreciado en su totalidad: por su invención y doctrina. Por otro lado, considero que este final también plantea la existencia de un enigma, en tanto proyecta al lector implícito del *Persiles* al presentar al estudiante pardo como el lector que no espera. Desde esta consideración, el prólogo podría insinuar que el lector debe hacer un uso veloz del entendimiento para que no le pase como al estudiante que “venía picando con gran priessa” y no podía alcanzarlos, pues: “el rocín del señor Miguel de Cervantes [...] es algo pasilargo” (Prólogo, p. 47).

⁶² Aldo Ruffinato, “El narrador agotado del *Persiles*”, en *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p.901.

Este paratexto, en suma, parece aludir a que la novela esconde un conocimiento y que quien logre descifrar este misterio experimentará con mayor intensidad sus cualidades deleitosas. Así, el prólogo cifra la impresión de su autor de ofrecer a su lector una novedad entretenida y compleja, en la que la incorporación de técnicas importadas de la célebre obra de Heliodoro se acompaña de una problematización de los temas contemporáneos. Esto demuestra que, al igual que los preceptistas del siglo XVI, el autor consideraba que la poesía era una ciencia: una forma de enseñar deleitando, como indica el canónigo del *Quijote*.

El discurso del canónigo aporta una visión novedosa y abierta de la prosa de ficción, en tanto este género ofrece la oportunidad de incorporar diferentes tipos de personajes y situaciones. De ese modo, su diagnóstico apunta otra vez a una característica de los libros de entretenimiento, planteados como un modelo adecuado para la integración de materiales narrativos diversos. Las palabras del personaje, convertido en crítico literario, constituyen una valoración positiva de ese tipo de obras, a las que luego define como épica en prosa, debido a que es un género en el que se pueden insertar toda clase de motivos y estilos sin sacrificar la unidad, concepto caro de la noción de ficción y, no sobra decir, fundamental en el desarrollo de la escritura cervantina desde sus fases más tempranas. El discurso del personaje, así, evidencia el carácter de equivalencia entre libro de entretenimiento y épica en prosa. Es verdad que detrás de las palabras del canónigo está el principio horaciano de enseñar deleitando, y podría dar la impresión de una subordinación excesiva de la literatura a la moral dominante; lo cierto es que la constante presencia de esta idea no necesariamente implica un uso unívoco por parte de los escritores, pues hay que tener en cuenta que estos expresaban de diversas maneras cierta urgencia por dotar de licitud a un tipo de escritura que, además de carecer de la definición y autoridad de las preceptivas clásicas, suscitaba

sospechas entre los moralistas, quienes alertaban sobre los peligros que encerraba la lectura de los libros de caballerías y los relatos cortos al estilo del *Decamerón*.

Por un lado, la literatura de entretenimiento se asentaba como una de las lecturas privilegiadas del público, lo que contribuía a la construcción de un horizonte de posibilidad para la profesionalización de los escritores de ficción; por otro lado, los mecanismos de control, impuestos a través de la censura, daban cuenta de la desconfianza con que los agentes encargados de observar las buenas costumbres participaban del fenómeno literario. Como apunta Julia Barella, la recuperación de la sentencia horaciana puede ser considerada un procedimiento con el que buscaban dar licitud a sus ficciones:

La vieja fórmula horaciana de deleitar y ofrecer una narración que fuera útil será una de las propuestas en la que más se insista. El entretenimiento y la diversión deberán acompañarse de enseñanzas, *avisos* de utilidad y corrección en el estilo. Esta fórmula favoreció situaciones paradójicas en las que las prometidas moralidades del prólogo nada tenían que ver con el fondo de las historias que allí se narraban. El resultado de esta doble práctica fue que, para la mayoría de los escritores, el dictamen horaciano se convirtió en un mero recurso literario asimilado a las fórmulas retóricas de la *captatio benevolentiae*, en un *topos* que se expresaba con la brevedad propia del estilo a veces protocolario de las licencias y aprobaciones que leerían en primer lugar los censores.⁶³

Esta adecuación de la prescripción horaciana a un sintagma tópico podría advertir de una función similar en el empleo del nombre de Heliodoro y su obra como modelo literario. Esta apropiación por parte de los creadores provoca pensar como cuestión probable que los modelos literarios fueron sometidos a múltiples visiones artísticas y necesidades que no necesariamente son explicadas en las obras.

Los escritores demandaban para sí el derecho de cuestionar los modelos clásicos. Cervantes, desde luego, ocupa un lugar prominente en esta impronta modernizadora de los géneros literarios; y, de nuevo hay que enunciarlo, él lo sabía. Su último proyecto era

⁶³ Julia Barella, “Estudio introductorio”, en Antonio de Eslava, *Noches de invierno*, Iberoamericana, Madrid, 2013, s.n.p.

ambicioso porque no sólo aspiraba a superar las obras contemporáneas, sino también las clásicas. Como observa Lozano Renieblas:

Cervantes escribió al *Persiles* modernizando a Heliodoro, como decía Cesare de Lollis, siempre receptivo con las exigencias que le imponía la entrada en la primera modernidad. No ve en Heliodoro a un autor al que hay que imitar ni comprende el modelo como algo inmutable, sino que lo cambia aquí y allá para moldearlo a su antojo, a la vez que explora sus límites. Por eso el *Persiles* no es una obra seria, porque de serlo habría que concluir que Cervantes imitó a los novelistas helenistas, y esto sería contrario a la evolución histórica del género, pero, sobre todo, al propio quehacer cervantino. Su actitud ante el género de la novela helenística es ponerlo a prueba irritando sus leyes [...] Se propuso, en definitiva, adentrarse en ese resbaladizo dominio en el que se confunden la seriedad y la risa, tensando los resortes de un género que tenía los días contados, y que Cervantes supo llevar hacia el mismísimo umbral de la novela de educación, aunque conteniéndose en los dictados de la novela de aventuras.⁶⁴

El *Persiles* probablemente fue uno de los proyectos más difíciles de concluir; principalmente, por la complejidad de la estructura formal, la multiplicidad de personajes y el afán enciclopédico. A pesar de que se trata de una obra “desanudada” abruptamente, su belleza y complejidad compositiva es perceptible para cualquiera que asuma la labor de leerla cuidadosamente. Cervantes dedicó su última obra a extremar los recursos formales de un modelo de prosa exitoso en su tiempo:

Cervantes, atento al curso de las ideas de los teóricos, camina en sus preocupaciones literarias en una dirección opuesta a la de un viejo género tan denostado como el de los libros de caballerías y en la búsqueda de nuevos horizontes narrativos.⁶⁵

El *Persiles* está ambientado en una geografía contrastante. Los primeros dos libros se desarrollan en el espacio desconocido (la región septentrional) para los españoles del siglo XVII; ello permitió que el autor integrara relatos que estimulaban la imaginación de los lectores. Los dos últimos libros, aunque ambientados en el mundo conocido (la región meridional) también apelan a la fantasía del lector, pero no por lo extraño de la geografía,

⁶⁴ Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y los retos del Persiles*, SEMYR, Salamanca, 2014, p.48.

⁶⁵ Máximo Brioso Sánchez y Héctor Brioso Santos, *op. cit.*, p.313.

sino porque la mirada de los personajes enrarece lo cotidiano. De ese modo, tanto el espacio desconocido como el conocido ofrecen experiencias extraordinarias (y peligrosas) ante las cuales los personajes reaccionan espantados, sorprendidos o maravillados.

Como señalara Américo Castro: “Si hay en Cervantes una preocupación máxima, sería la de expresar literariamente el contraste entre las imaginaciones extraordinarias y fantásticas y la experiencia común”.⁶⁶ La última obra cervantina ofrece una experiencia amena para quienes deseen emocionarse con la trabajosa historia de los protagonistas; pero también aporta “doctrina” al lector discreto, quien es conminado a hacer uso del entendimiento para profundizar en los textos e ideas desplegados en esta entretenida épica escrita en prosa.

⁶⁶ Américo Castro, *op. cit.*, p. 94.

2. Heliodoro y la novela bizantina en España

Según se ha visto, Heliodoro, autor de *La historia etiópica de Teágenes y Cariclea*, se convirtió en un modelo del arte de narrar. Cervantes reconoció la importancia de este escritor al afirmar que lo enfrentaría en un duelo con el *Persiles*. Como he anticipado, Cervantes incorpora la ficción helenística con distancia crítica y, en ese sentido, su última creación plantea una poética propia. Pero la explícita relación intertextual entre estas obras amerita una reflexión. Resulta útil recuperar algunas nociones a propósito del “renacimiento” de la novela griega y su aportación a la prosa de ficción del siglo XVII para relacionar las ideas que rodearon este fenómeno con el *Persiles*.

A mediados del siglo XVI se publicaron traducciones de *La Historia etiópica de Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro (S. III) y de *Los amores de Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio (S.II). La obra de Aquiles Tacio probablemente fue escrita hacia la segunda mitad del siglo II y, dada la cantidad de papiros conservados, se considera que alcanzó cierta popularidad. La primera traducción parcial al latín fue realizada por Annibale della Croce, en 1544; en 1547 Ludovico Dolce también publica una versión incompleta en italiano. La primera traducción integral, realizada por A. Coccio, salió en 1551.⁶⁷ La azarosa transmisión de esta obra justifica su tardía aparición en el ámbito español:

En España se conoció bajo el título de *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, traducción de Diego de Agreda y Vargas (Madrid 1617), basada en la traducción italiana de F.A. Coccio (Florenca, 1598). Por otra parte, se han perdido las traducciones atribuidas a Quevedo y a José de Pellicer.⁶⁸

⁶⁷ Véase Christine Marguet, “De Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación”, *Criticón*, 76 (1999), p. 9.

⁶⁸ Emilia Inés Deffis, *El viaje como modelo narrativo en la novela española del siglo XVII*, Universidad de Buenos Aires, Tesis doctoral, Buenos Aires, 1991, p. 25.

Quevedo y El Pinciano dejaron algunas noticias sobre la calidad de la obra de Tacio. Pinciano, por ejemplo, declara que, al igual que las *Etiópicas* es “tan épica como la *Iliada* y la *Eneida*”.⁶⁹ Sin embargo, la obra de Tacio no fue tan popular en España, a diferencia de la *Historia Etiópica* de Heliodoro, que se convirtió en un modelo fundamental de la ficción española de los siglos XVI y XVII.

El manuscrito de las *Etiópicas* fue encontrado por un soldado durante el saqueo de la biblioteca del rey de Hungría. La Edición Príncipe se publicó en Basilea, en 1534; en 1552, aparece, también en Basilea, la edición latina, del traductor polaco Estanislao Warschewiczki. Entre las ediciones romanceadas de las *Etiópicas* destaca la francesa de 1547, realizada por Jacques Amyot, traductor de Longo. La primera edición española se imprimió en Amberes, en 1554, mismo año en que se publica la alemana de J. Zschorn; en 1559 aparecen la italiana, genovesa e inglesa.⁷⁰

Es probable que la obra de Heliodoro haya circulado tempranamente entre los humanistas españoles, y si ciertas noticias son ciertas, Francisco de Vergara, autor de varias traducciones de obras latinas y griegas, trabajó en una traducción del texto griego que permanece extraviada. La edición de Amberes se reimprime en Salamanca (1581) y Alcalá (1585); en 1587 Fernando de Mena publica una nueva traducción, en cuyo prólogo explica al “discreto lector” que elaboró esta versión porque

fue traducida de lengua francesa, estaba falta en muchos lugares, por ventura porque el traductor no los debió de entender, y otros, tan fuera de lo que el autor quiso decir, que causan gran confusión para la verdadera inteligencia de la historia; demás de que el estilo en que la puso se queda casi en los propios términos de la lengua francesa.⁷¹

⁶⁹ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, en *Obras Completas*, t. I, José Rico Verdú (ed.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998, p.461.

⁷⁰ Véase Emilio Crespo Güemes, “Introducción”, en Heliodoro, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Emilio Crespo Güemes (trad.), Gredos, Madrid, 1979, p. 461.

⁷¹ Fernando de Mena, “Prólogo al lector”, en *Traducción de la Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea de Heliodoro*, Francisco López Estrada (ed.), Real Academia Española, Madrid, 1954.

La novela griega renace en España en un momento crucial de la reflexión del arte poética, y aportó significativamente a la reflexión de la prosa de ficción, una forma narrativa que carecía de definición en las poéticas. Los elogios de pensadores y creadores a la obra de Heliodoro dan cuenta de la resignificación de este género que permaneció olvidado hasta la Edad Media.

La trama principal de este tipo de obras es de materia amorosa. La caracterización de los protagonistas presenta una tipificación rigurosa: jóvenes, bellos, fieles, castos y de orígenes nobles, quienes debían enfrentar un sinnúmero de peligros, acechanzas y naufragios durante un largo recorrido por una geografía hostil y extraña, generalmente por mar, cuyo destino estaba siempre predeterminado, y que implicaba el cese de los infortunios y la consecución del amor feliz.⁷² De acuerdo con Carlos García Gual, el amor y el final feliz son imprescindibles en este género de obras y resultan satisfactorios para el lector, quien

sufre y se apasiona con las peripecias de los héroes novelescos, llora con ellos, y se arriesga a interpretar la vida de acuerdo con las pautas de la ficción novelesca, como en el caso de Alonso Quijano y Emma Bovary, impenitentes lectores de novelas, seducidos por el espejo mágico de la ficción romántica.⁷³

Como ha observado este estudioso, hay suficientes indicios para suponer que la novela griega nació como un género menor dirigido a un público popular, lo que podría explicar la falta de interés por definirla entre los preceptistas de prestigio. No resulta extraño que las ficciones amorosas fueran poco apreciadas en una cultura que encumbraba el valor histórico de los relatos y que probablemente consideró que el estilo en prosa de este tipo de narraciones no podía competir con la dignidad del hexámetro de la épica.

⁷² Emilio Crespo Güemes, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁷³ Carlos García Gual, "Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina", en *Faventia* 1:2 (1979), p. 143.

Mientras que la falta de reflexión teórica sobre estas obras parece confirmar su escaso valor en los círculos eruditos, el hallazgo de una cifra considerable de papiros da cuenta de su auge en el siglo II, y provoca imaginar que fue del agrado de un público amplio y heterogéneo. Precisa García Gual que el argumento amoroso de la novela griega sugiere una función de entretenimiento en la esfera privada, donde podemos ver una de sus principales diferencias con la épica y el teatro, géneros definidos por su función política y religiosa. El carácter perturbador y deleitable de estas fábulas amorosas es palmaria en los documentos comentados por O. Weinreich que traduce García Gual en *Orígenes de la novela*:

El emperador Juliano, pocos años después de un panegírico, que muestra conocimientos de Heliodoro, dirige como Pontífice Máximo en las reformas del clero pagano en el 363 una misiva al primer sacerdote del Asia Menor, en la que prohíbe a los sacerdotes la lectura de novelas amorosas [...] porque despiertan las pasiones y encienden ardorosas llamas; justamente por esta misma razón recomienda hacia el año 400 el médico Teodoro Prisciano [...] entre otras “amatoria fabulae” como un estimulante contra la impotencia. Por la misma época nombra Macrobio como “agradable audición” [...] las historias de amor.⁷⁴

El fragmento citado testimonia que el influjo de estas obras se encontraba en el plano de las emociones, no en el de las ideas: obras que parecen más proclives a ofrecer una educación emocional a sus lectores. Pero el siglo XVI dotó a la novela griega de una legitimidad estética y ética inédita, al considerarla una forma de entretenimiento que no solo era afín a la moral de la España de la Contrarreforma, sino que ofrecía procedimientos novedosos de organización de la trama, temas atractivos para el público de la época y un estilo elegante y persuasivo. Estas características explican en buena medida que se convirtiera en un referente lícito en un ámbito con poco espacio para que los creadores se expresaran libremente, tanto en el plano moral como en el artístico, según observa Lope de Vega en la “Dedicatoria” de sus *Rimas*,

⁷⁴ Carlos García Gual, *Orígenes de la novela*, Ediciones Istmo, Madrid, 1972, p. 46.

Y en razón del hablar libre también creyó la antigüedad que los dioses habían cegado al poeta Stersícoro, tan famoso que tenía Horacio por peligroso imitalle en castigo de haber hablado poco dignamente de la hermosura de Helena. Y Crinito refiere la liberad de los poetas griegos Cratino y Aristófanes con la queja que los Metelos tuvieron del poeta Nevio, castigado en la cárcel por maldiciente. No tienen ahora esos estilos los libros, ni las censuras dellos los permiten escandalosos, de más que, por la parte de ser tiernos, la prosa suele hartas veces hurtar a la poesía sus licencias, como en Heliodoro, Apuleyo y muchos de los modernos.⁷⁵

El suave lenguaje y el decoro de este tipo de prosa apuntada por Lope armonizan con las cualidades que otros autores destacaron de la novela griega, y que sirvieron para revestir de autoridad sus propias creaciones. El elogio a la obra de Heliodoro dialogaba con algunas de las principales ideas de Aristóteles y Horacio sobre la utilidad del lenguaje poético. Si bien muchos de los juicios a la obra del obispo tricense son pertinentes, algunos deben de ser considerados a la luz de la necesidad de dilatar los límites del lenguaje poético. En ese sentido, es posible leer algunos de los elogios a las *Etiópicas* en el contexto de querrela que ambientaba la reflexión sobre el valor de las fábulas de invención. Recordemos que en ese periodo se publicaron numerosas obras en las cuales tratadistas y creadores alertaban sobre los efectos negativos de la ficción en el público lector⁷⁶ y, como indica González Rovira, en la misma época encontramos textos que: “señalan, precisamente, la lectura como una forma respetable de ocupación y ocio”.⁷⁷ Esta contraposición de ideas evidencia que el proceso de reflexión y construcción de la novela moderna no estuvo libre de resistencias. Por otra parte,

⁷⁵ Lope de Vega, *Rimas*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1993-1994, p. I, 641.

⁷⁶ De acuerdo con Roger Chartier, la preocupación por el receptor es considerablemente mayor en la literatura española áurea que en el caso de Francia o Inglaterra. Esta conciencia de la recepción continúa el investigador, se percibe tanto en los prólogos como en el propio texto literario. Véase su obra *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya, Daniel Goldin y Antonio Saborit*, Alberto Cue ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 127.

⁷⁷ Javier González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro*, Gredos, Madrid, 1996, p.14.

la discusión sobre la legitimidad de la ficción permite explicarnos la importancia de la obra de Heliodoro como figura licitadora de la ficción.

El eclesiástico Alonso de Villegas evoca a Heliodoro en *su Flos sanctorum*. La anécdota, supuestamente descrita por el historiador bizantino Nicéforo Calixto, señala que el libro escrito por el obispo de Trica fue declarado un peligro para los jóvenes, debido a su trama amorosa, por lo que se organizó un concilio en el que se determinó que el autor tendría que quemar su obra para conservar su obispado, y que él prefirió ser destituido antes que ver arder en la hoguera su trabajo. El religioso español condena discretamente la actitud del obispo antes de elogiar su libro: “Yo lo he leído en lenguaje latino y en el propio español, y aunque es de humanidad, tiene un artificio maravillosísimo, y no las deshonestidades y pensamientos atractivos al mal, de que otros libros andan llenos”.⁷⁸

El artificio y corrección moral de una prosa de invención como las *Etiópicas* ofrecía una valiosa oportunidad para ensanchar los caminos de un género sin autonomía poética, definido sólo a partir de su relación y oposición a la verdad, y cuyo principal modelo “los libros de caballerías fingidas y mentirosas”⁷⁹ recibieron el frecuente ataque de corromper el entendimiento con sus fantasías inverosímiles:

En medio del debate sobre la pertinencia moral de la ficción conviene pensar en la construcción de la figura autoral de Heliodoro como un hombre de fe, autor de una invención con doctrina, como deja entrever la breve noticia biográfica que incorpora Fernando de Mena en la segunda impresión de su traducción de las *Etiópicas*:

[...] compuso siendo mozo estos amores de Teágenes y Cariclea debajo del nombre de Historia Etiópica, fue obispo de Trica, pueblo de Tesalia y patria de esculapio, a cuya dignidad subió por su virtud y letras, y según Nicéforo y Sócrates, fue el que introdujo

⁷⁸ Alonso de Villegas, *Flos sanctorum*, Impreso en Cuenca por Juan Masselin, 1594, p.237.

⁷⁹ Fray Luis de Granada, *Segunda parte de la Introducción del Símbolo de la Fe*, Imprenta de la Hija de Gómez Fuentenebro, Madrid, 1908, p. 156.

en Tesalia que el clérigo que con la mujer había contraído matrimonio siendo seglar volvía a cohabitar fuese privado del sacerdocio y privilegios sacerdotales.⁸⁰

Frente a otras obras representativas del género, las *Etiópicas* alcanzó celebridad por la erudición de sus contenidos, la originalidad de su entramado y su poderosa retórica, como parecen advertir algunas menciones al autor elaboradas por autores latinos. Al parecer, Horacio conoció al autor de las *Etiópicas*, a quien describe elogiosamente al señalar que es “con mucho, el más docto de los griegos”.⁸¹ Aunque la superioridad de esta obra frente a otras representantes del género explica en parte su éxito, no es suficiente para explicar la impronta teórica y creativa que suscitó; lo más probable es que alcanzara tal renombre porque aportaba un modelo útil para justificar una forma narrativa todavía en espera de una definición que le otorgara independencia frente a otras formas prosísticas de reconocido valor como los libros de historia y doctrina.

No tiene mucho sentido analizar la influencia de los novelistas griegos sin destacar la impronta modernizadora que acompañó su apropiación. Es verdad que los escritores de la época asumieron la definición de las *Etiópicas* como épica escrita en prosa, pero los términos utilizados con más frecuencia para caracterizarla eran muy generales y, definitivamente, se inclinaban a los efectos que podría suscitar su lectura, más que a la delimitación de sus contenidos. En el prólogo de su traducción, Jacques Amyot describe la obra de Heliodoro como una ficción ingeniosa, elocuente y con doctrina:

Fabuleuse histoire des amours [...] il y a en quelques lieux de beaux discours tirez de la Philosophie Naturelle et Morale: force dictez notables, et propos sentencieux:

⁸⁰ Fernando de Mena, “La vida de Heliodoro”, *Historia etiopica de los amores de Teágenes y Cariclea: añadida la vida del autor, y una tabla de sentencias y cosas notables. Compuesta en griego por Heliodoro, traducida de latín en romance por Fernando de Mena*, en casa de Alonso Martín a costa de Pedro Pablo Bogia, Madrid, 1615.

⁸¹ Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, José Luis Moralejo (Trad., introd., y notas), Gredos, Madrid, [Sátiras, I, 5, 2-3].

plusieurs beaux harangués, où l'artifice d'éloquence est très bien employé, et partout les passion humaines plaintes au vif, avec si grande honnêteté.⁸²

El traductor también llama la atención sobre el singular inicio por la mitad “comme font les poetes heroiques”.⁸³ El comentario de Amyot alude a una relación entre esta obra y la épica, y no es el único que incorporó este sugerente punto de vista, como apunta Santiago Fernández Mosquera:

Julio César Scaligero fue de los primeros en presentar las *Etiópicas* de Heliodoro como un modelo de poesía épica en prosa y en la misma línea estará Alonso López Pinciano. Heliodoro servirá, además, para ilustrar con su texto aquellos aspectos que Aristóteles no definía y que tanto fueron discutidos en el XVI. El autor griego justifica y dignifica, desde su clasicismo, la prosa para la narración épica y fomentará, por cierto, la separación, precisamente en este mismo siglo, de la epepeya en verso. Éste será el modelo que seguirá la narración bizantina.⁸⁴

Admirador de las ideas de la poética de Aristóteles, Pinciano fue el primer autor español que definió las *Etiópicas* como épica escrita en prosa, concediendo a Heliodoro un lugar privilegiado entre los poetas épicos de la historia: “[...] 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 quisiesen exprimir alegoría, la sacarían de él no mala”.⁸⁵ Advertimos que las ideas de Pinciano armonizan con las observaciones del traductor Jacques Amyot, al destacar la belleza del lenguaje, el contenido moral y la disposición de la trama.

Estas cualidades positivas se añaden a la imitación verosímil, sobre la que insistirá el español al defender la utilidad de una fábula de invención bien construida como la de las *Etiópicas*: “y en esto, como en lo demás, fue prudentísimo Heliodoro, que puso reyes de

⁸² Jacques Amyot, *L'histoire Aethiopique*, Plazenet, París, 2008, p.160.

⁸³ *loc. cit.*

⁸⁴ Santiago Fernández Mosquera, “Introducción a las novelas bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva de Contreras*”, *Criticón*, 71 (1997), p. 69.

⁸⁵ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 461.

tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como está dicho en su argumento”.⁸⁶

El modelo de Heliodoro fue asumido como una opción deseable entre quienes, a la manera del cura del *Quijote*, rechazaban los “disparates” y “patrañas” que daban forma a los libros de caballerías. En opinión de Emilio Carilla

no cabe ninguna duda (los testimonios hablan) sobre la popularidad de la novela bizantina en los siglos XVI y XVII. Mejor aún: de su expansión durante el siglo XVII. Y esto se explica perfectamente, porque la novela bizantina se avenía, por su carácter, tema y estructura, más al espíritu barroco que al renacentista.⁸⁷

La implantación de las ideas neo-aristotélicas permitió que el discurso poético fuera reflexionado por sus cualidades deleitosas. La idea del placer del texto ya no fue entendida como un aspecto secundario a la enseñanza, sino reivindicado como la principal cualidad del discurso poético, el fin último y no ya un medio para hacer más digerible el aprendizaje. Esto fue posible gracias a la recuperación de la idea aristotélica según la cual la felicidad humana se encuentra en “la contemplación y la teoría”.⁸⁸ Por su corrección con respecto a los presupuestos aristotélicos y su sentido edificante, la historia crítica concuerda en que el modelo de la novela griega satisfacía la sentencia horaciana de “enseñar deleitando”, aunque, según vimos, esta idea adquirió la calidad de un tópico adoptado para evitar la censura. Por otra parte, la idea del placer de aprender también se encuentra en la obra de Pinciano: en la *Philosophia Antigua Poética* se lee que “la felicidad es el deleite que precede a la virtud moral e intelectual”; y que, “si la poética enseña la una y la otra y por medio de ambas da el deleite como fin della, su fin y la humana felicidad serán una cosa misma”.⁸⁹ La noción

⁸⁶ *Ibid.*, p. 476.

⁸⁷ Emilio Carilla, “La novela bizantina en España”, *RFE*, XLIX (1966), p. 280.

⁸⁸ Véase Mercedes Blanco, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética”, *Criticón*, 91 (2004), p. 9.

⁸⁹ Alonso López Pinciano, *op.cit.*, p. 119.

aristotélica propició que la prosa de ficción avanzara en su proceso de emancipación de otros géneros, pues definió las fronteras entre verdad poética y verdad histórica en una época marcada por “una nueva concepción de la escritura y su dimensión literaria”.⁹⁰

La importancia de la novela griega se advierte en su temprana incorporación como modelo literario. Publicada en Venecia en 1552, *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Iseo*, de Alonso Núñez de Reinoso, inaugura el ciclo de la novela bizantina española, que continuó con *Selva de aventuras* (1565), de Jerónimo de Contreras, *El Peregrino en su patria* (1604), de Lope, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) y el *Criticón* (1651-1653-1657), de Gracián. El género sobrevive durante el siglo XVII; sin embargo, la escasa calidad de algunas obras, así como la apertura a otros temas y estrategias señalan el tránsito a otras formas narrativas.⁹¹

Resulta significativo que la primera expresión autóctona del género sea una obra a caballo entre la invención y la traducción de la obra de Aquiles Tacio. El autor de *Los amores de Clareo y Florisea* explica en el prólogo el hallazgo de la obra en griego, así como las razones por las que se decidió a trasladarla:

Habiendo en casa de un librero visto entre algunos libros uno que Razonamientos de amor se llama, me tomó deseo, viendo tan buen nombre, de leer algo en él; y leyendo una carta que al principio estaba, vi que aquel libro había sido escrito primero en lengua griega, y después en latina, y últimamente en toscana; y pasando adelante hallé que

⁹⁰ José-Carlos Mainer y Gonzalo Pontón, en *Historia De La Literatura Española*, v. 3. *El siglo del arte nuevo: 1598-1691*, Crítica, Madrid, 2010, p.65.

⁹¹ Antonio Cruz Casado indica: “otras narraciones impresas, como la *Historia de Hipólito y Aminta* (1624), de Francisco de Quintana, *Éustorgio y Clorilene* (1629), de Enrique Suárez de Mendoza, la *Historia de las fortunas de Semprilis y Geronodano* (1629), de Juan Enríquez de Zúñiga, o la *Historia de Liseno y Fenisa* (1701), de Francisco Párraga Martel, apenas han recibido tratamiento alguno, en tanto que *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (h. 1623-1625), *Roselauro y Francelisa* (h. 1635), de Antonio Aguiar y Acuña, o *Los trabajos de Narciso y Filomela* (finales del siglo XVIII), de Vicente Martínez Colomer, que han permanecido manuscritos, son prácticamente desconocidos para los estudiosos de la narrativa española y carecen, por lo tanto, de su ubicación correspondiente. Sin duda, se trata de obras de un desigual valor, pero todas ellas, junto con algunas más, conforman un tipo de narración que obtuvo cierta repercusión entre el público culto de la época y que, con algunas modificaciones, pasó a engrosar el amplio caudal de la narración romántica.” “Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Sebastian Neumeister ed., Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 426.

comenzaba en el quinto libro. El haber sido escrito en tantas lenguas, el faltarle los cuatro primeros libros, fue causa que más curiosamente desease entender de qué trataba, y a lo que pude juzgar, me pareció cosa de gran ingenio y de viva y agradable invención. Por lo cual acordé de imitado y no romanceado escribir esta mi obra que los Amores de Clareo y Florisea y trabajos de la sin ventura Isea llamo, en la cual no uso más que de la invención, y algunas palabras de aquellos razonamientos.⁹²

Como acertadamente destaca Miguel Ángel Teijeiro, las innovaciones impuestas por el autor de la primera novela bizantina autóctona evidencian una voluntad creadora que es encubierta en el prólogo. Este estudioso aporta ejemplos que sostienen la conjetura de que “que el escritor español tenía muy avanzada su novela cuando conoció la traducción íntegra del original bizantino”⁹³, lo cual, indudablemente, obliga a reflexionar con seriedad el sentido de innovación intrínseco en esta primera recuperación del modelo narrativo clásico. Este escritor reelabora el tópico del manuscrito encontrado para justificar su propia invención. Como se puede ver, la descripción de las cualidades de la obra recupera la misma idea que planteara Amyot sobre la de Heliodoro: la belleza de la invención. Es curioso, no obstante, que el traductor enseguida se coloca como creador de la obra, al señalar que su método es el de la invención, dejando solo algunas partes del libro. Se trata, en suma, de un trabajo de imitación y no de traslación, como indica, lo cual supone una manera muy ingeniosa de aprovechar el prestigio del modelo para incorporar su propia creación. La explicación de Núñez de Reinoso confirma la importancia de la novela griega como modelo de autoridad de la fábula de invención, y no solo como género a imitar.

Es evidente que la aceptación de las cualidades positivas del discurso poético también estaba sometida a ciertas reglas, como había planteado Aristóteles. Al erigirse como uno de

⁹² Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea [1552]*, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991, pp. 65-66.

⁹³ Miguel Ángel Teijeiro, “Clareo y Florisea o la historia de una mentira”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII (1984), p.359.

los discursos de la ciencia, la literatura debería regirse por criterios. No todos los libros con fábula podrían alegrar el espíritu; la prueba estaba en los textos que alimentaban el gusto del vulgo. No se alentaba, pues, la idea del “arte por el arte”; todo lo contrario: al estar particularmente centrada en los efectos, la ficción demandaba un compromiso mayor.⁹⁴ En ese contexto es explicable que este género, formalmente novedoso y más decoroso en sus contenidos que otras modalidades prosísticas, fuera elogiado e imitado por los autores del siglo XVII. Pero no fue la moralidad de los contenidos, sino la justificación de la invención que hallaron en su modelo lo que consolidó la consagración de Heliodoro. En *Noches de invierno*, Antonio de Eslava clasifica los tipos de fábula a partir del grado de verdad presente en los géneros:

[...] unas de todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica todo es imaginación, tales son las milesias y libros de caballerías; otras hay que sobre una mentira y ficción fundan una verdad, como las de Isopo dichas apologéticas, las cuales debajo de una hablilla muestran un consejo muy fino y verdadero; otras hay que sobre una verdad fabrican mil ficciones, tales como las trágicas, épicas, las cuales siempre o casi siempre se fundan en alguna historia, más de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula.⁹⁵

Como se advierte en el fragmento citado, la ventaja de la fábula épica se encuentra en su ambigua relación con la verdad histórica, la cual, aunque se considera deseable, puede ser desechada si la ficción se apoya en una verdad probable. Y quizá lo más importante es que este género, según deja entrever el texto recién citado, permite construir “mil ficciones”. Así, como ya advertíamos en el juicio del canónigo de Toledo, la posibilidad de incorporar la variedad de tonos y estilos sin sacrificar la unidad de la fábula también resultó significativa para la valoración de la novela griega. La apertura de la novela de aventuras se encuentra en los mecanismos empleados para retardar la anagnórisis. En el *Persiles*, la suspensión de la

⁹⁴ Véase Américo Castro, *op. cit.*, pp.49-51.

⁹⁵ Antonio de Eslava, *Noches de invierno*, ed. Julia Barella Vigal, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1986, p. 96.

trama principal es dilatada hasta los últimos dos libros, y se subordina a los relatos intercalados. Cervantes estaba muy interesado en resolver el problema de la unidad en la variedad, aspecto que interesó a los teóricos de la época como Pinciano o Tasso, quienes, a su vez, estaban fuertemente influidos por las preocupaciones planteadas en la poética aristotélica.

No hay ninguna duda de que el ideal estético demandaba la reunión del arte con la vida. La valoración de la novela de Heliodoro, que Cervantes explicitó como su modelo literario, puede ser leída a la luz de esta exigencia ética que planteaba el ideal poético de la España áurea. El alcalaíno no descartaba la doctrina en su idea del arte, pero esta no necesariamente establecía una relación armoniosa con los ideales de la Contrarreforma. Como indica William C. Atkinson: “He has no interest in dogmatic truth, but only in stimulating the reader to a concern for truth, in making him reflect on the nature of life and of man”.⁹⁶

Cervantes admiró a Heliodoro por los aspectos técnicos, pero, al mismo tiempo, percibió el desgaste del género. Se puede sugerir que su principal reto consistió en llevar al extremo sus estrategias narrativas para así “dejar correr la pluma” y estructurar una obra que, sin desatender a la tradición literaria, la superara, pues el escritor ejerce una labor de deconstrucción de dichas formas. En cierto sentido, es viable considerar que el modelo de Heliodoro es un horizonte que, lejos de encorsetar sus posibilidades, se presenta abierto a la exploración.

Conviene destacar algunas de las innovaciones formales del *Persiles* ante el modelo helenístico. En este género es común que los personajes asuman una función narrativa que, por lo regular, proporciona información sobre los protagonistas. En la obra cervantina

⁹⁶ “Cervantes, “El Pinciano, and the *Novelas ejemplares*”, *Hispanic Review*, 16. 3 (1948), p.198.

muchos personajes asumen la función de narrar, pero, a diferencia de lo que ocurre en los modelos clásicos, estas narraciones se insertan en la trama como relatos secundarios que tienen su propia agnición y peripecia.⁹⁷ Como consecuencia de este uso extremado de historias intercaladas, la estructura formal y semántica de la obra es laberíntica.

La mentira es un recurso fundamental dentro de la “poética de la sorpresa”⁹⁸ de la que tantas expresiones hallamos en la novela bizantina, la cual, como recuerda Avalle-Arce, recurre de forma constante a “la peripecia, falsas identidades, la anagnórisis, lo inverosímil, lo verosímil”.⁹⁹ Sin duda, la novela póstuma de Cervantes representa una suma extraordinaria de estas estrategias enunciativas, encaminadas a causar la admiración y suspender los ánimos del lector y apelar a la formación de experiencia, pues la ficción, como se ha dicho, era entendida como una ciencia.

Entre los motivos más frecuentes en este género se encuentran diferentes estrategias de disimulación, por medio de las cuales los personajes tratan de sortear los problemas que amenazan el cumplimiento de su amor. En la novela bizantina española el tópico del engaño recibe un tratamiento extremo para complicar la trama y provocar sorpresa en el lector. Los escritores recurren a las técnicas de ilusionismo del Barroco: el perspectivismo, el engaño a los ojos y el cambio de punto de vista, lo cual, a menudo, complica la fábula, pues en ocasiones los personajes que engañan terminan siendo víctimas de sus enredos.

El *Persiles* incorpora densidad conceptual al motivo del engaño en la novela de Heliodoro. Dicho esto, es pertinente señalar los aspectos que conserva la obra española del

⁹⁷ Llevando al extremo la idea de López Pinciano de que la fábula compuesta puede ser compuesta y con doble agnición. Véase Pinciano, *op. cit.*, p. 468.

⁹⁸ Christine Marguet, “El *Persiles* y la estética de la ilusión”, en *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p.531.

⁹⁹ “Introducción”, En Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, t. III, Juan Bautista Avalle Arce (ed.), Castalia, Madrid, 2003, p. 19.

modelo. Además del inicio *in medias res*, que fue tan del gusto de numerosos autores, Cervantes desarrolla ampliamente el motivo del engaño como hilo conductor de la trama. Otro aspecto digno de mención es que la heroína en ambas obras expresa reiteradamente su fatiga ante las pruebas impuestas por la fortuna, sin embargo, en *Auristela* esta queja afecta su caracterización amorosa, lo que no sucede en *Cariclea*, quien jamás duda de su misión amorosa. En *Las Etiópicas* el personaje femenino adopta una actitud más activa frente a los problemas, superando en esto al propio héroe, quien a menudo parece menos astuto. En el *Persiles*, los protagonistas invierten esta caracterización, pues Periandro es quien soluciona la mayoría de los conflictos.

Cervantes recupera la estructura de la novela griega porque ofrece la posibilidad de insertar numerosos episodios sin que ello obstaculice el desarrollo del argumento principal de la trama. *Las Etiópicas* es una novela que ofrece un mundo literario de visiones enfrentadas: lo bello y lo monstruoso, el amor casto y la lujuria, la lengua propia y la extranjera, lo femenino y lo masculino, la verdad y la simulación, etcétera. Estos juegos de contrastes también los encontramos en la novela póstuma de Cervantes, la cual lleva al extremo aquella idea del canónigo de que las acciones se pueden distribuir en muchos personajes. Pero en el *Persiles* la verdad no aparece expuesta en binomios excluyentes, sino de manera dialógica. De esa manera, los relatos plantean la posibilidad de cuestionar el carácter de verdad de las ideas literarias, sociales y religiosas que se debate en los discursos de los personajes. Con respecto a su modelo, esta operación conlleva un aumento exponencial de los significados posibles de las acciones y contenidos reflexionados de la novela.

III. CERVANTES Y SU POÉTICA DE LA DISIMULACIÓN

En efecto, Hipias, a mí me parece todo lo contrario de lo que tú dices; los que causan daño a los hombres, los que hacen injusticia, los que mienten, los que engañan, los que cometen faltas, y lo hacen intencionadamente y no contra su voluntad, son mejores que los que lo hacen involuntariamente.

Platón, “Hipias Menor”, *Diálogos*

No hay piélagos más hondo que el corazón del hombre, ni máscara más disfrazada que la lengua del lisonjero o del que quiere engañar, porque los tales con la lombriz encubren el anzuelo engañando el gusto hasta que tiran por el sedal y sacan la presa.

Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*.

Como el mismo doctor dice, el hipócrita, cuanto más procura disfrazarse y parecer inocente, tanto más crecen en su entendimiento las maldades contra el prójimo. Y en otro lugar, ¿qué pensáis que es la vida del hipócrita? No es otra cosa que un cuerpo fantástico que en la apariencia quiere persuadir lo que en la verdad le falta.

Francisco de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*

1. La disimulación en la escritura cervantina

La frecuente reflexión sobre la disimulación tanto en tratados filosóficos y morales como en obras pertenecientes a los géneros literarios revela la doble dimensión —ética y estética— que ésta adquirió. En el plano de la ficción, los autores parecen demostrar que, en tanto se plantea en términos de posibilidad, la disimulación tiene más de ejercicio de ingenio que de práctica engañosa¹⁰⁰; por ello, debería ser objeto de elogios. Si la mentira es tratada por los autores del Barroco como una afrenta a las buenas costumbres, la disimulación es destacada por ser una estrategia, un recurso del ingenio humano, que manifiesta el ser discreto, en tanto condición que favorece la negociación entre el sentir individual y el deber ser social.

La simulación se encuentra más cercana a la mentira, de acuerdo con la definición del *Diccionario de Autoridades*, simular consiste en “representar alguna cosa, fingiendo, o imitando lo que no es” (*DA*, s.v.). El *Diccionario* no ofrece definición para la palabra disimulación, ésta se encuentra integrada en la definición de fingir, que consiste en “disimular cuidadosamente alguna cosa para que no se perciba su verdadera naturaleza, o se juzgue contraria de lo que es” (*DA*, s.v.). Así, disimular se ubica en los terrenos del encubrimiento de la verdad, y no en la enunciación de la mentira.

Las diferencias entre ambos términos fueron también apuntadas por Alonso de Palencia, para quien simular “es mentir, fingir lo que no se es, fazer algo con engaño; simulamos lo no sabido y disimulamos lo sabido; simulare por dezir lo verdadero por

¹⁰⁰ Vale también la pena recordar que Maquiavelo consideraba que la disimulación es una forma sofisticada del engaño, resultado de la inteligencia y la astucia: “es necesario saber bien encubrir este artificioso natural y tener habilidad para fingir y disimular. Los hombres son tan simples. Y se sujetan en tanto grado a la necesidad, que el que engaña con arte halla siempre gentes que se dejan engañar”. *El Príncipe*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, p. 466.

falso”.¹⁰¹ Mientras que la disimulación es una forma de evadir la mentira, en la simulación hay una enunciación de la misma: “el primero está emparentado con la cautela, el segundo es una forma de impostura”.¹⁰² Así, mientras que la simulación es considerada una expresión de deshonra, la disimulación no sólo es aceptable, sino, incluso, deseable, como advierte Cervantes en el *Viaje del Parnaso*:

No dudes, ¡oh, lector caro!, no dudes,
sino que suele el disimulo a veces
servir de aumento a las demás virtudes;
dínoslo tú, David, que, aunque pareces
loco en poder de Aquís, de tu cordura,
fingiendo el loco, la grandeza ofreces.¹⁰³

La invitación al lector importa la idea de la disimulación como una forma de tomar ventaja frente a un enemigo poderoso: un gesto de contención de los verdaderos atributos para sorprender al enemigo. La alusión a la figura de David es muy significativa en un escritor como Cervantes, cuya obra está fuertemente marcada por la presencia de sujetos que buscan cambiar los determinismos a los que están sujetos por nacimiento. La defensa de la libertad de los individuos es un tema proyectado de forma obsesiva en sus obras.¹⁰⁴ Para los propósitos de esta investigación, resulta provechoso precisar que la disimulación ocupa un lugar central entre los mecanismos a través de los cuales este escritor expresó su defensa de la libertad humana en una sociedad en la que los tipos sociales estaban bien delimitados. Numerosos personajes concebidos por el ingenio de Cervantes se alzan contra esta realidad

¹⁰¹ Alfonso De Palencia, *Universal vocabulario en latín y en romance*. Reproducción Facsimilar de la edición de Sevilla, 1490. Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de La Lengua Española, 1967. Tomo II, fol. CCCCLV, s.v: *simulare*.

¹⁰² Diego Rubio, “La taqiyya en las fuentes cristianas: indicios de su presencia entre los moriscos”, *AL-QANTARA*, 2 (2013), p. 530, n. 2.

¹⁰³ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, pp. 411-416.

¹⁰⁴ Cuestión, por otra parte, ampliamente estudiada. Véase Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*. 2 vols., Gráficas Valera, Madrid, 1959-60.

para proclamar su derecho a desear algo diferente a lo que legítimamente pueden aspirar. Desde el punto de vista del decoro moral de la época, lo que estos personajes defienden son verdaderos disparates. Pero es por medio de la disimulación que la escritura cervantina reemplaza estos “fabulosos disparates” con situaciones que, aunque improbables, tienen una justificación razonable dentro del discurso ficcional. Esto se aprecia, por ejemplo, en la variedad de personajes que mudan su apariencia en las *Novelas ejemplares*¹⁰⁵: ya por amor, como ocurre en *La gitanilla*; por puro gusto o curiosidad, como en *La ilustre fregona* y *El celoso extremeño*; o por recuperar la honra, que es el caso de *Las dos doncellas*; e incluso como mentira jocosa, en *El amante liberal* y *Doña Cornelia*. Este tipo de transformaciones tiene la cualidad de establecer un vínculo de complicidad entre el autor y el lector, pues este último, a diferencia de los personajes engañados, reconoce la verdad que se esconde tras los fingidos trajes y los artificios que se advierten como elementos fundamentales para el desarrollo de la trama.

La complicidad es mayor en tanto la escritura cervantina está repleta de fingimientos de la identidad. En *La gitanilla*, por ejemplo, el engaño resulta útil, pues el protagonista masculino cambia su traje y su condición para acceder al amor de una doncella que es, aparentemente, inferior en la escala social. Don Juan, noble y rico, tiene que mudar su nombre al de Andrés Caballero y adoptar las costumbres gitanas para poseer a una hermosa e inusualmente honesta gitana. En una época en la que la relación estaba estrictamente condicionada por la igualdad de la posición social, el amor se convierte en la obra de Cervantes en una fuerza poderosa, cuyos efectos, por inusuales, parecen imposibles: “la experiencia me ha mostrado adónde se extiende la poderosa fuerza del amor, y las

¹⁰⁵ El *Persiles* y las *Novelas ejemplares* comparten muchos atributos; el principal es el largo espacio concedido a la fantasía, por eso me permito anotar algunas de estas características.

transformaciones que hace hacer a los que coge debajo de su jurisdicción y mando”.¹⁰⁶ Juan Ramón Sánchez considera que esta unión entre un noble y una gitana es “un prodigio inverosímil”.¹⁰⁷ Pero Cervantes no sigue dócilmente al punto de vista dominante, ¿por tanto, se puede considerar que el planteamiento de esta obra no cae en inverosimilitud.

Los procedimientos del alcaaláino rebosan precisión y audacia, porque, en el caso de la novela aludida por el investigador, lo imposible desde el punto de vista social es resuelto por el descubrimiento de los orígenes nobles de la ingeniosa gitana. Así, la anagnórisis, aunque improbable en el mundo real, es verosímil dentro del mundo ficcional. Por otra parte, quizá lo más sugerente de “La gitanilla” es que, mientras se dilata la anagnórisis que permite situar el discurso de este texto en el marco de lo decible y aceptable para el pensamiento hegemónico, la historia representa otras maneras a través de las cuales el amor sorteja los límites de la honra y el linaje, como es el disfraz del protagonista masculino, quien abandona su verdadera identidad para ganarse el amor de una hermosa y elocuente gitana.

El amor guía a los personajes cervantinos a experimentar metamorfosis, sin que ello implique salir de los terrenos de la verosimilitud, pues las transformaciones sólo son representaciones: engaños a los ojos y a los oídos: trucos que confunden los sentidos y apelan al entendimiento. Ya se ha visto que dicha verdad, sustentada en lo verosímil, se compone de deleite y doctrina. La enseñanza contenida en los textos cervantinos no corresponde con la ideología dominante de su tiempo, como señala Américo Castro:

La España de 1600 estaba regida totalmente por la OPINIÓN, por las decisiones de la masa opinante, del vulgo irresponsable contra el cual una y otra vez arremete nuestro autor, porque sus decisiones afectaban a si uno era católico o hereje, o si tenía honra, o

¹⁰⁶ Miguel de Cervantes, “La gitanilla”, *Novelas ejemplares*, Juan Bautista Avallé Arce (ed.), Castalia, Madrid, 2003, t. III, p.25.

¹⁰⁷ En “La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *EPOS*, XVII (2001), p. 146.

si escribía bien o mal, etc. Frente a esa opinión, monstruosa y avasalladora, Cervantes opuso una visión suya del mundo, fundada en opiniones, en las de los altos y los bajos, en las de los cuerdos y en las de quienes andaban mal de la cabeza. En lugar del es admitido e inapelable, Cervantes se lanzó a organizar una visión suya del mundo, fundada en pareceres, en circunstancia de vida, no de unívocas objetividades”.¹⁰⁸

Combinando los principios del decoro literario con los del decoro moral, la escritura cervantina ejerce su crítica a los enunciados que organizan el discurso del deber ser del sujeto social de su tiempo. Al representar acciones que son inadmisibles fuera del discurso artístico en el que se enmarcan, las obras cervantinas afirman su autonomía poética y, al mismo tiempo, abren la posibilidad de pensar el orden social. De esa manera, las transformaciones del ser trascienden el plano del deleite estético y ofrecen un punto de vista sobre la cultura de su tiempo

In an age which did not stand up well to social criticism, and under a regime which actively discouraged the appreciation, however objective, of other ways of life, he must often have reflected, with his friend Bartolome Leonardo de Argensola, that "sin remedio se despeña el que con libertad dice verdades." A large part of discretion, therefore, for one who would instil this virtue in his writings, consisted in the ability to do it discreetly. Discretion, as Cervantes understood it, is not merely a more charitable but a more exact term for what some would call hypocrisy. Every artist must take account of the difficulties and the limitations of his medium, and to the writer, concerned with communication, his public and the atmosphere of his age are integral parts of that medium.¹⁰⁹

Cervantes supo ocultar su pensamiento bajo el disfraz que le brindaba la ficción. Valiéndose de esta estrategia, encubrió el rigor intelectual que guiaba sus textos, mismo que se alimentó de las ideas sobre la importancia concedida al ingenio, a la participación humana en los asuntos del mundo; reflexión fundamental para el Renacimiento y Humanismo. El interés por la construcción de la subjetividad de los personajes, la renuncia a un punto de vista totalizador en sus obras muestra la importancia que concedía a la verdad particular,

¹⁰⁸ Castro, *Op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁹ William C. Atkinson, *art. cit.*, p. 204.

nacida tanto de la experiencia como del conocimiento adquirido en sus lecturas. Cervantes construyó el punto de vista de sus personajes con mucho esmero. Américo Castro consideraba que la subjetivación de los personajes muestra la importancia que Cervantes concedía a la experiencia:

Actitud crítica frente a lo real, gérmenes de subjetivismo, uso autónomo de la razón en lo profano y en lo sacro: a lo largo del siglo XVI tales ideas, incubadas durante el Renacimiento, hallaron reflejo en nuestra cultura, cuya culminación representa Cervantes. Todo ello es muy elemental, y no lo diría si no vinieran rodando por muchos juicios errados acerca de Cervantes, por pensar que humanismo quiere decir meramente estudio de autores griegos y latinos “espíritu de la antigüedad”; cuando, en realidad, humanismo significa valoración y ensalzamiento de lo humano, del hombre, de su razón, subordinándole todo lo demás, y no sólo armonía, buen gusto y cosas así.¹¹⁰

Para Michel Foucault, fue durante el siglo XVII, con Descartes y Spinoza, cuando inició una filosofía hermenéutica del sí, es decir, una reflexión filosófica sobre las prácticas del yo encaminadas a ejercer una resistencia hacia las tecnologías del poder.¹¹¹ La explicación cultural de estas reflexiones estaría dada por el clima de vigilancia de la Contrarreforma. En conformidad con estas ideas, Fernando R. de la Flor encuentra que el sujeto del Barroco expresó la fragmentación experimentada ante un mundo novedoso y amenazante que lo orilló a desarrollar técnicas de “representación del yo”. Para este filósofo, el “yo barroco” estaba definido por la escisión entre su ser íntimo y el deber que se le imponía socialmente, y que lo obligaba a atenuar su verdad individual, desplazada a partir de entonces a la categoría de secreto:

La escena de la representación, el arte —verbal o plástico— sobre el que el creador realiza sus operaciones persuasivas, se revela dolorosamente a ciertas conciencias como un espacio singularmente atravesado por la mentira y el fingimiento enmascarador. El arte es una estructura de simulación/disimulación; la retórica enfría y transmuta la verdad de la pasión. Son todos temas que encontramos en productores simbólicos sumamente autoconscientes y entregados a una reflexión metapoética, que

¹¹⁰ Américo Castro, *op. cit.*, p. 63.

¹¹¹ Michel Foucault, *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Dartmouth, 1980*, trad. Horacio Pons, Siglo XXI, México, 2016, p. 122.

no pocas veces va a detenerse en explorar esa gran paradoja, según la cual se produce una exigencia de no correspondencia entre los artificios discursivos y el propio estado del corazón. La retórica es la cifra de esta fractura entre discurso y psicología profunda.¹¹²

Eremiev Toro ha destacado la importancia que adquirieron las figuras de la *simulatio* y *disimulatio* durante el Barroco, periodo que permite apreciar la desvitalización de la carga negativa de las que las dotó la Antigüedad para pasar a ser objeto de tratados laudatorios. La disimulación se convirtió en un concepto que englobó las estrategias de autocuidado que permitían a los sujetos sobrellevar una existencia marcada por la vigilancia y opresión, resultado de los conflictos religiosos que acuciaban a Europa en aquella época. Se advierte, pues, la construcción de una ética de la *disimulatio* que se expresa con diferentes técnicas en el arte.

El siglo XVII ofrece una sustanciosa cantidad de textos dedicados a teorizar sobre los usos de estas figuras. Como se puede apreciar con la lectura del tratado *Della dissimulazione onesta* (1641), escrito por Torquato Acetto. En dicha obra, el italiano procuró describir y justificar el empleo de la disimulación como una medida de prudencia, una ética del vivir cauto que se distanciaba de la simulación, en tanto esta última se corresponde con la mentira, práctica fraudulenta y censurable. Para Acetto, la primera es honesta, incluso necesaria, y se identifica con la verdad del alma, de la cual Dios es fuente; la segunda es mala, pues se aleja de esta verdad última:

Acetto distingue entre lo que es falso y el equívoco. Lo falso corresponde al ámbito del no ser, a su afirmación y antes de cometer semejante acto es preferible el silencio. En cambio, el equívoco —según Acetto— es un espacio entre nosotros y el mundo, espacio que nos permite un diferimiento de la verdad, una suerte de escudo ante los

¹¹² Fernando R. de La Flor, *Pasiones Frías: Secreto y Disimulación en el Barroco hispano*, Marcial Pons, Madrid, 2005, pp. 226-227.

embates de la fortuna [...] La justificación de la disimulación estriba en el no padecer daño, es un arma de defensa, no de ataque.¹¹³

En *Oráculo manual y arte de la prudencia*, Baltasar Gracián ofrece un compendio de sentencias en las cuales se puede percibir la complejidad de las relaciones sociales en la España áurea. El hombre tiene que aprender a mostrarse con artificio, pues el genio desnudo sirve para poco. La cautela es el principio que rige todas las sentencias. Todo acto de aparentar parece válido siempre y cuando no nazca de las malas intenciones, sino de la voluntad de preservar la buena fortuna: “Realidad y apariencia. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente. No basta tener razón con cara de malicia”.¹¹⁴ De acuerdo con el fragmento citado, las estrategias de la disimulación deben ser resultado tanto del conocimiento de las propias pasiones cuanto de las del otro.

Para Gracián, no mostrarse por completo, o mostrar aquello esperable, aparentar, en suma, son prácticas prudentes, necesarias para tener éxito. La disimulación, tal como la plantea el jesuita, aunque tiene una intención de utilidad, no implica la reivindicación del engaño, siempre vinculado a la intención maliciosa, antes bien muestra que el sobrevivir se apoya en el aparentar. El modelo de conducta propuesto por Gracián manifiesta un cambio de actitud frente al engaño, en el cual observamos la importancia concedida por el jesuita al ingenio como elemento imprescindible del ser discreto. En ese sentido, conviene recordar, con Maravall, que la visión de Gracián sobre el engaño se engarza en el debate instaurado por los filósofos medievales a propósito del significado de la discreción:

Joaquín Costa dijo que las máximas de Gracián parecen escritas para una sociedad de hombres artificiales: en efecto, enuncian modos de comportamiento para hombres

¹¹³ Boris Eremiev Toro, “El par simulación disimulación y el arte de saber vivir”, *ALPHA*, 28 (2009), p. 177.

¹¹⁴ Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Barcelona, Debate, 2002, p. XCIX.

considerados como artificios, según son vistos desde el enfoque barroco de la técnica de la prudencia. No olvidemos que los escolásticos discutieron si la prudencia era un arte, esto es, una técnica, o era una virtud [...] Interesa, más que la virtud de hacer el bien, el arte de hacer bien algo.¹¹⁵

Ya bien avanzado el siglo XVIII todavía se puede apreciar la clara distinción entre disimulación como ética del bien vivir y la simulación como forma perniciosa. Como se observa el *Teatro Crítico Universal: o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, en el cual Feijoo afirma que

tiene la política baxa diferentes grados, unos peores que otros. El primero es el de la disimulación y cautela. El segundo, el de la simulación y mentira. El tercero, el de la maldad e insolencia. El primero, como no llegue a tocar la raya de el segundo, es en la moral indiferente. Pero es difícil una continua cautela, que no se roce mil veces con la mentira; porque si se apura con preguntas, el silencio suele equivaler a respuesta positiva, interpretándolo hacia la parte que se está mal al preguntado: y una salida ingeniosa, y pronta en estos aprietos sin violar la verdad, es para pocos.¹¹⁶

El enmascaramiento de la verdad del yo, trasladado a la práctica poética, puede explicar la oscuridad y dificultad para asir cabalmente los significados de las creaciones literarias del periodo. Mercedes Blanco describe que detrás del estilo ingenioso del Barroco se despliega una serie de mecanismos de ocultación que funcionan a partir de la acumulación de signos en apariencia distantes, pero en cuyos referentes resultaba posible hallar no uno, sino diferentes sentidos, pues lo que no estaba dicho en el texto era, precisamente, la relación que debería ser inferida por el receptor:

en efecto, en la medida en que no se dice todo, en el lugar de lo que no se dice, se tenderá a poner el mayor número de cosas. Por otra parte, si los elementos del conjunto de signos pertenecen a campos semánticos alejados, el acercamiento de estos elementos inducirá una red más o menos compleja de relaciones entre otros elementos de los campos a los que pertenecen.¹¹⁷

¹¹⁵ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Madrid, 1975, pp. 142-143.

¹¹⁶ Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal: o discursos varios en todo género de materias, para desengaños de errores comunes*, vol. 5, Madrid, Imprenta de D. Joaquín Ibarra, 1773, p.93.

¹¹⁷ Mercedes Blanco, "El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza", *Criticón*, 43 (1998), p. 33.

Esta forma de entrelazar una multiplicidad de signos alejados semánticamente tiene como consecuencia el exceso de sentido, lo que deriva en que los textos recurran a la paradoja y la disonancia como estrategias (de ocultación) unificadoras que constituyen un sentido tan cohesionado y coherente como ambiguo e irónico. El gusto por la dificultad, el oscurecimiento de los significados, el engaño a los ojos, la máquina teatral, el perspectivismo artístico, son expresiones simbólicas de una atmósfera particular que no puede ser cabalmente comprendida sin tomar en cuenta las condiciones políticas y económicas dentro de las cuales se moldeó la estética barroca.¹¹⁸

Esta situación, reflexionada y experimentada por los sujetos de la Modernidad temprana muestra la gradual escisión entre psique y conducta. De acuerdo con José María González García, los autores del Barroco traslucen con insistencia la pregunta sobre la identidad o significado del “yo” como sujeto social e individual:

[...] uno de los tópicos del Barroco es la pregunta por la identidad del ser humano, el intento de comprenderse a sí mismo, «averiguar quién soy», establecer la «moral anatomía del hombre», sus formas de ser y de relacionarse en la Naturaleza, ese «gran teatro del Universo» y en el no menor «gran teatro de la vida en sociedad».¹¹⁹

¹¹⁸ Roger Chartier indica que: “entre los siglos XVI y XVIII emerge una nueva estructura de la personalidad. Varios rasgos la caracterizan: un control más estricto de las pulsiones y de las emociones, el rechazo de las promiscuidades, la sustracción de las funciones naturales a la mirada de los otros, el fortalecimiento de la sensación de turbación y de las exigencias del pudor. [...] En toda Europa occidental, en efecto, el aumento de las interdependencias entre los individuos, obligados al intercambio por la diferenciación de las funciones sociales, es lo que produce la necesaria interiorización de las reglas y de las prohibiciones gracias a las cuales la vida en sociedad puede ser menos áspera, menos brutal [...] La racionalidad cortesana propone, en efecto, la modalidad más radical y exigente de la transformación de la afectividad, y esto, por el hecho mismo de las especificidades de la configuración social que, a la vez, modela y requiere una racionalidad tal.” en “Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia”, en Isabel Morant de Usa (ed.), *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Fundación Cañada Blanch, Valencia, 1998, pp. 63-72.

¹¹⁹ José María González García, “Metáforas e ironías de la identidad barroca”, en A. Ariño Villarroya, *Las encrucijadas de la diversidad cultural*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 2005, pp. 139-158.

Este tópico articula estrategias de conocimiento del yo dirimidas tanto al exterior (la manera de conducirse socialmente) y la construcción de la interioridad: “es decir, del contexto social y político en que se desenvuelve la vida de los individuos y otras más típicamente religiosas, de construcción de un «yo interior», volcado en el autoconocimiento y dominio de sí con fines trascendentes.”¹²⁰ Para este estudioso, el Barroco inaugura un relato de la identidad condicionado por una situación política y social que obliga a los individuos no mostrarse como verdaderamente son: “La identidad barroca se define por la complejidad del yo, de un sujeto doble que ha de fingir ser un personaje distinto a quien realmente es en su fuero interno”.¹²¹

Los hallazgos de los estudiosos de las producciones simbólicas del Barroco permiten apreciar una visión de mundo marcada por la certeza de que los pensamientos y sentimientos debían ser dominados y encubiertos al otro. En una realidad en la que sociedad había configurado una civilidad basada en la ostentación de los bienes materiales y simbólicos, en la que estos se habían convertido en signos de identidad, las “maneras de ser” son mostradas a partir de figuras o mecanismos de representación que dan cuenta de la fractura entre el deber ser social y la verdad interior.

Más allá del hecho innegable de que esta escisión ha sido mostrada desde diferentes mecanismos a lo largo de la historia, es importante subrayar que el Barroco nos legó figuras específicas que inciden en la representación de la vida como incertidumbre y juego de apariencias (que encuentra en la metáfora del mundo como teatro su mayor apoyo), en las que se puede reconocer la importancia de la disimulación como un mecanismo de expresión

¹²⁰ *Loc. cit.*

¹²¹ José María González García, “Diosa Fortuna e identidades barrocas”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI 743 (2010), p. 468.

de las cuestiones que inquietaban a los sujetos de los siglos XVI y XVII. Debido a la presencia constante de estos mecanismos de ocultación en diferentes expresiones culturales y simbólicas del periodo, Maravall precisó que el hombre del Barroco puede ser descrito como quien “piensa que disfrazándose se llega a ser uno mismo; el personaje es la verdadera persona; el disfraz es una verdad. En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad”.¹²²

De esa manera, la ocultación, como estrategia formal y temática dentro de la literatura de la época, sugiere que los autores del Barroco supieron aprovechar al máximo el potencial de la figura retórica de la *disimulatio* para justificar una práctica social que era alentada por una época crítica para la expresión del ser.¹²³

¹²² *loc. cit.*, p. 404.

¹²³ “Siempre que se llega a una situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en que éste ha de insertarse, se produce una cultura gesticulante, de dramática expresión. Vossler hace una consideración interesante respecto a Lope: si las gentes hubieran estado menos oprimidas, sus personajes hubieran sido menos desenvueltos.” José Antonio Maravall, *op.cit.*, p.91.

2. La disimulación como discreta audacia en el *Persiles*

Según se ha visto en capítulos precedentes, la fábula de invención fue ponderada por su capacidad de establecer una verdad poética, al presentar imitaciones que, aunque imaginadas, no resultaban ajenas a la verdad, en tanto podían aportar un conocimiento útil, o bien, una condición de posibilidad que no podía ser verificada. A ello aludían los autores al ponderar la doctrina como atributo esencial de la verosimilitud. Así, la verdad verosímil no sólo está relacionada con la experimentación literaria, sino también con una forma de incorporar los discursos de verdad en el plano posible de la ficción. Frente a otros modelos textuales, las obras de imaginación podían aventajarse por su potencial para introducir de manera polémica la verdad social sin que ello implicara una actitud hostil frente a dicho ordenamiento de la realidad. Ello no supone, desde luego, que la ficción haya sido pensada como un lenguaje esencialmente disidente: muchas obras literarias de este periodo transmiten un punto de vista armonioso con la cultura oficial. La escritura de Cervantes aporta suficientes evidencias para suponer la renuencia a aceptar los enunciados legitimadores del orden social imperante. Esta resistencia puede ser descrita como una interpretación de la realidad que traduce como problema la relación entre individuo y sociedad.

Las obras de Cervantes reúnen una amplia y variada reflexión sobre las pasiones humanas y la importancia de aprender a dominarlas para, así, establecer una negociación entre el gusto individual y aquello a lo que la sociedad obliga. Es propio de los personajes cervantinos experimentar contradicciones entre su deber ser y lo que conciben como las necesidades de su ser verdadero. Nada hay de novedoso en estas afirmaciones, pero parece pertinente volver a plantearlas cuando el texto que se analiza es el *Persiles*, una obra que,

como se ha visto, favorece una interpretación anclada en la defensa de los enunciados legitimadores de la cultura oficial. Como he procurado enfatizar, esta obra aporta suficientes elementos que apoyan una lectura contrarreformista; al mismo tiempo, incorpora una serie de procedimientos textuales que contradicen dicha visión. La coherencia con que ambas interpretaciones se alternan como posibilidad evidencia la plusvalía semántica del discurso del *Persiles*. Al defender la polisemia de esta obra no quiero decir que cualquier interpretación sea válida, sino que esta indeterminación debe ser asumida como una función significativa en el texto.

Como plantea Giuseppe Grilli, es posible suponer que la complejidad discursiva del *Persiles* es resultado de la manera en que éste se sirve de la “realidad literaria” (es decir, en la exploración creativa por parte de su autor de los códigos genéricos que incorpora a la trama) para proponer otras formas de pensar el orden de “lo real”:

En este sentido, de acuerdo con la cultura de la época, podemos pensar lo literario como el lugar donde se estudian, se describen y finalmente se cuestionan los comportamientos y las maneras de pensar. Y en este sentido podemos buscar en el *Persiles* los elementos constitutivos del vivir sometidos a examen y discutidos hasta que queden relativizados.¹²⁴

Este cuestionamiento se introduce a través de la cauta problematización de los discursos religiosos, políticos y sociales. El dialogismo y construcción paradójica del discurso del *Persiles* declara una poética de la disimulación, que se apoya en diferentes procedimientos retóricos, a través de los cuales podemos entrever la incorporación de enunciados que ponen en crisis la verdad hegemónica. El *Persiles* es un texto irónico que oscila entre el acatamiento de las verdades autorizadas, por norma o sentido común, y su puesta en crisis. En la que reconoció como su obra más valiosa, Cervantes experimentó con

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 60.

varias formas de representar como ordinario lo extraordinario y como posible lo improbable. Las transformaciones del ser por medio del atuendo, hechos “peregrinos y raros” difíciles de creer, engaños a los sentidos, el fingimiento como práctica y tema de reflexión de los personajes, así como una voz narrativa inestable y sospechosa (que oscila entre la descripción objetiva y distante, la digresión y el comentario irónico) sugieren una poética de la disimulación en la novela.¹²⁵ La disimulación, como principio de construcción, expresa una reflexión profunda sobre la violencia que media las relaciones entre los personajes. El engaño es apreciado porque es una forma de ser discreto.¹²⁶ Al mismo tiempo, la obra propone variadas reflexiones sobre la prosa de ficción como mentira agradable y honesta.

Algunas veces, la carencia aviva el ingenio, y los personajes hacen de la disimulación y la paciencia estrategias que resultan acertadas para alcanzar sus propósitos. En otras ocasiones, la necesidad obnubila la razón de los personajes, quienes actúan dominados por la urgencia de sus apetitos, construyendo con esta destemplanza y falta de cálculo su derrota y final desengaño. Los personajes de esta obra, como también vemos suceder en el género helenístico, recurren a la astucia verbal, a los poderes persuasivos de la palabra, para superar los trabajos de la vida. Esto se advierte en el héroe del *Persiles*, quien, a falta de una dimensión guerrera, encuentra su mayor arma en la palabra. En este actuar se advierte una forma de ser discreto que vincula a los personajes con el peregrinaje como hilo conductor de la trama. La experiencia obtenida en ese desplazamiento por espacios llenos de peligro y

¹²⁵ Christine Marguet considera que el *Persiles* contiene una estética de la ilusión que se manifiesta en la continua presencia de transformaciones por medio del atuendo y el engaño a los ojos. Sin embargo, la investigadora no llega a una reflexión sobre los alcances de estos recursos en la construcción de sentido del texto. Las acumulaciones de estos elementos son descritas como si consistieran en meros recursos cosméticos, *art. cit.*, pp. 531-547.

¹²⁶ De acuerdo con Aurora Egido, Cervantes veía en la discreción (entendida como prudencia, cautela y buen juicio) el camino a la felicidad. Véase "El camino de la felicidad: Ser o no ser discreto en el *Persiles*", en Carlos Romero (ed.), *Le mappes nascoste di Cervantes*, Edizioni Santi Quaranta, Venecia, 2004, p. 206.

tentaciones les va mostrando que uno de los caminos para “ser verdadero” es el fingimiento. Como ocurre en la escritura cervantina, este juicio nunca es unívoco, sino abierto al entendimiento del lector, quien debe elegir, dentro de la multiplicidad de ejemplos y contraejemplos, dónde se delinearán los límites entre la disimulación provechosa y la mentira perniciosa. Como atinadamente destaca Giuseppe Grilli:

Es innegable que la trama principal de la novela juega con una mentira, con un continuo disfraz de identidades que no deja de llegar hasta extremas manifestaciones de inversión de los roles sexuales. Una mentira inquietante por mucho que se justifique en la adhesión al modelo genérico en que se inscribe.¹²⁷

Cervantes “compite” con Heliodoro al complejizar el tópico del engaño por medio de una pareja de protagonistas que esconden muchos más secretos que los que caracterizan a Teágenes y Cariclea. La “profundidad” de la pareja heroica del *Persiles* en buena medida está dada por la intercalación de historias “espejo” que siembran algunas dudas sobre su idealidad amorosa y espiritual. Los finales desgraciados de las fábulas del *Persiles* confirman que los movimientos de las pasiones pueden desatar el alma del entendimiento, favoreciendo así que los deseos inconvenientes adquieran formas bondadosas en la imaginación, lo que supone el abandono de la discreción de quien se deja conducir por estas fantasías. El narrador expone esta idea cuando analiza la transformación del Rey Policarpo, quien deja de ser un varón juicioso cuando se obstina en hacer de Auristela su legítima reina:

así halagan y lisonjean los lascivos deseos las voluntades, así engañan los gustos imaginados a los grandes entendimientos, así tiran y llevan tras sí las blandas imaginaciones a los que no se resisten en los encuentros amorosos (II, 7, p. 194).

Las peripecias afortunadas suponen esperanza al sugerir que las dificultades pueden superarse si las acciones empleadas para tal fin siguen la senda de la razón. Es así como incluso aquellas acciones que podrían sugerir una conducta poco virtuosa derivan en

¹²⁷ *Op. cit.*, pp. 59-60.

situaciones felices. El escandaloso engaño de Isabel Castrucho, la falsa endemoniada de la historia, y el episodio de los falsos cautivos expresan un punto de vista que concede al ingenio mayor importancia que a la moral imperante. Sin importar hacia dónde se incline la balanza de la fortuna, cada caso subraya la labor esencial del ser humano como autor de su destino.

Obra de trabajos, el *Persiles* narra los infortunios y estrecheces de numerosos desterrados que se desplazan por un mundo peligroso y hostil, movidos por la esperanza de encontrar su centro. Obra de fracasos, a pesar del triunfo de algunos personajes, el último proyecto cervantino acumula historias de seres que, dominados por sus apetencias, con frecuencia encuentran su peripecia en la muerte o la deshonra. Azorín se confesó impresionado por la dinámica de carencia y búsqueda que predomina en la novela:

Cervantes tiene una frase suprema hablando de estos personajes del *Persiles*; una frase henchida de melancolía, de fatalidad y de misterio, que nos hace soñar y nos llena de inquietud. «Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos», escribe el poeta. Un deseo siempre anheloso, un deseo errante por el mundo, un deseo insatisfecho, un deseo que siempre ha de ser deseo; eso es el libro de Cervantes.¹²⁸

El escritor valenciano creyó reconocer la modernidad del *Persiles* en la profusa presencia de actores deseantes, y en virtud de esa idea halló unidad y transparencia en la variedad que otros lectores definieron como caos y oscuridad. Scaramuzza Vidoni también define al *Persiles* como una narrativa del deseo:

En definitiva, podemos afirmar que es precisamente el irrefrenable deseo que empuja a la unión amorosa el verdadero protagonista de esta novela, en la que tanto el marco dorado de la estilizadísima historia principal de *Persiles* y Sigismunda, como las narraciones intercaladas, a menudo más vivaces y realistas, tienen en realidad la función de una ejemplificación enormemente variada y atormentada de los infinitos casos de amor.¹²⁹

¹²⁸ Azorín, *Con Cervantes*, 4º ed., Espasa Calpe, Madrid, 1981, p. 45.

¹²⁹ Mariarosa Scaramuzza Vidoni, “Los trabajos del deseo”, en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, p.710.

Es acertado atender el tema del deseo como rasgo esencial en la construcción de los caracteres, aunque conviene apuntar que, si bien el amor es un motivo principal, el *Persiles* elabora muchos temas que inciden en la representación de la vida humana como una búsqueda incesante de reposo y dicha. El narrador plantea sin ambigüedades esta idea:

Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas, no es maravilla que nuestros pensamientos se muden: que éste se tome, aquél se deje, uno se prosiga y otro se olvide; y el que más cerca anduviere de su sosiego, ése será el mejor, cuando no se mezcle con error de entendimiento (III, 1, p.).

La necesidad es entendida como condición humana. Los deseos mudan, los objetivos cambian y, en esta lógica donde lo único constante es la carencia misma, el ser humano sólo puede aspirar a buscar la paz terrenal mientras transita el sinuoso camino de la vida. Según expresa el fragmento citado, los deseos son buenos cuando siguen el camino del entendimiento. Se trata, pues, de una preocupación esencialmente intelectual, ya que la escritura deposita su confianza en el potencial humano de alcanzar una vida satisfactoria.

Aunque la religión es un motivo que avanza con la historia, no es fácil encontrar el sentido de trascendencia que algunos han propuesto como estructura profunda de significación del discurso de la novela.¹³⁰ Pareciera más bien, como sugiere Mercedes Blanco, que el motivo de la peregrinación a Roma resultaba necesario para anudar los hilos de un tejido textual tan variado como el del *Persiles*. Ciertamente, como también propone esta investigadora, los personajes no denotan un genuino entusiasmo por los asuntos espirituales:

¹³⁰ El sentido ideológico de la novela se engarza a la tradición de la filosofía moral más antigua. Dicho esto, la reflexión no es ajena al pensamiento religioso: recordemos que el pensamiento teológico de Tomás de Aquino tiene sus bases en la filosofía precristiana, particularmente en las ideas de Aristóteles quien, como se sabe, dejó honda huella en los pensadores del Renacimiento. La escritura cervantina muestra el eje sostenido de estas reflexiones, manteniendo una actitud ambivalente ante el dogma.

La búsqueda de Roma como patria de una fe íntegra por parte de los héroes es sumamente inconsistente. Pretexto oficial de su viaje, encubre el motivo de una intriga amorosa no especialmente edificante. En Roma vemos a los héroes codearse no con eclesiásticos o con devotos sino con mercaderes judíos, cortesanas y rufianes. Ante las enseñanzas romanas, Persiles no manifiesta sino cortés indiferencia y deseo de casarse de una vez por todas. Sigismunda saca en limpio un vago proyecto de entrar en religión para ir al cielo por el camino más corto, pero este proyecto es abandonado casi inmediatamente, sin ninguna razón que lo justifique, de modo que cabe atribuirlo a una coquetería algo cruel. Los momentos de fervor religioso en el texto son pocos, breves y en su mayoría sumamente fríos.¹³¹

En efecto, las motivaciones y decisiones de los personajes no se decantan por las cuestiones divinas. La doctrina religiosa enseña que prudente es aquel que confía su destino al creador. Pedro de Rivadeneyra indica que cuando las malas pasiones acucian al hombre lo saludable es purgar la conciencia y encomendar el alma a los cielos, para que Dios, con su infinita bondad, la libere de tormento:

Examine bien su conciencia y alimpíela y purifíquela, y despida de sí todo lo que viere que puede desagradar á Dios y tenerle enojado contra sí, y ser causa de aquella aflicion. Acuda á Él por oración humilde y devota, por la confesión frecuente y sencilla, y recíbale á menudo en el Sacrosanto Sacramento del Altar con profundísima reverencia y filial amor. Porque las llagas que hace Dios, por ninguna otra mano, sino por la suya, se pueden sanar.¹³²

Cervantes, que cultivó su ingenio en los escépticos campos del humanismo, advirtió sobre los conflictos que resultan de tratar de ceñir la voluntad individual, lo particular, a los ideales generales de virtud esgrimidos desde la filosofía moral y el discurso teológico. A diferencia de la resistencia pasiva ante la condición humana demandada por el dogma cristiano, el autor apuesta por un sujeto ético: alguien que encamina sus acciones a un fin provechoso. Por esta razón, a pesar de la constante presencia del discurso religioso, casi

¹³¹ Mercedes Blanco, “Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, p. 632.

¹³² Pedro de Rivadeneyra, *Tratado de la tribulación*, Miguel Mir, Imprenta y Fundación de Maluel Tello, Madrid, 1877, p. 111.

siempre vence el punto de vista humano, o bien, como ha sugerido Jesús G. Maestro a propósito de las *Novelas ejemplares*: “en todas las facetas de la vida y de la realidad, [éstas] concluyen en la ortodoxia, sí, pero con el triunfo de la antropología sobre la teología”.¹³³ Al constatar que las historias del *Persiles* no sólo exponen las tribulaciones de la existencia, sino que también muestran diferentes alternativas para afrontarlas, percibimos la mirada triunfal que encumbra al hombre como creador de su destino. Como apunta Aurora Egido:

Cervantes mostró las numerosas limitaciones que la discreción presentaba a todos los niveles, ya fuese por cuestiones de edad, sexo y decoro, o por el estado afectivo, y hasta por la misma teoría de los humores aplicada al sentir y al hacer de cada uno. Pero también demostró la capacidad de superarlas, remontándolas dignamente a través de un peregrinar constante y trabajoso pero lleno de esperanzas.¹³⁴

La escritura denota confianza en la capacidad de los seres humanos como autores de su buena o mala fortuna. En ese sentido, se trata de un texto que se distancia del discurso religioso hegemónico para ofrecer un punto de vista racional sobre los conflictos de la existencia. Sin negar a Dios, la escritura demanda el uso de la razón como instrumento para actuar en el mundo y modelar su destino. En ese sentido, observamos una firme voluntad por demostrar que muchos casos de fortuna son resultado de elecciones individuales, planteando como cuestión esencial el uso del entendimiento para la regulación de las pasiones.

El *Persiles* encuentra su principal inspiración en las estrategias necesarias para lograr el concierto entre la necesidad y la utilidad, entre la pasión y la razón, es decir, confía en los beneficios de ejercitar la prudencia, que “es virtud que manda, porque al fin a ella toca mandar lo que conviene que se haga”.¹³⁵ Las peripecias de los personajes necios del *Persiles*

¹³³ Jesús G. Maestro, *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el Materialismo filosófico*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007, p. 275.

¹³⁴ Aurora Egido, *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2011, p. 326.

¹³⁵ Adolfo Bonilla y San Martín, *La ética de Aristóteles traducida del griego y analizada por Pedro Simón Abril*, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1918, p. 266.

son el resultado de un obrar indiscreto, que es la manera como se exterioriza el ser imprudente.

La discreción y la prudencia son inseparables, pues una es prueba ostensible de la otra. También encontramos esta lección en la experiencia de los personajes que devienen victoriosos gracias a su discreción. Cada relato nos persuade de la necesidad de anteponer el entendimiento para evitar que el alma naufrague en los mares de las pasiones, mucho más turbulentos y peligrosos que los septentrionales. Ciertamente, es significativo que la mayoría de los desastres y conflictos que acontecen en la obra tengan sus causas en acciones humanas, no en fenómenos naturales.¹³⁶

Parece pertinente precisar la intención autoral de subrayar una idea de mundo que, dicho sea de paso, encontramos con frecuencia en las representaciones simbólicas de la época, a saber, que no hay mal más peligroso y nocivo que el que nace de las pasiones humanas.¹³⁷ Esta idea es planteada con ambigüedades en el *Persiles*, pues aunque las situaciones una y otra vez muestran que los individuos son los únicos responsables de los desastres, la mayoría de los personajes sostiene un discurso de explicaciones metafísicas, hallando en los cielos (o la fortuna) la causa y remedio de sus problemas.

Paréceme, hermano mío [...] que los trabajos y peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra; que las desgracias e infortunios, así se encuentran sobre los levantados montes como con los escondidos rincones. Esta que llaman fortuna, de quien he oído hablar algunas veces, de la cual se dice que quita y da

¹³⁶ Incluso los naufragios están vinculados a las pasiones humanas, directamente, como ocurre en el naufragio pronosticado por Mauricio, o metafóricamente, como en ese segundo naufragio que se desarrolla al mismo tiempo que el alma de Auristela es turbada por los celos.

¹³⁷ En su *Tratado de la tribulación*, Pedro de Rivadeneyra escribe sobre esta cuestión, diagnosticando que la maldad humana se ha instalado en todos los espacios de la vida social: “La tierra, la mar, los caminos, las plazas públicas están llenas de ladrones, de salteadores, de cosarios y de enemigos, y como si faltasen instrumentos para quitar al hombre la vida, se inventan con ingeniosa crueldad nuevos modos y nuevos instrumentos para quitarle, y para que, cuando el aire y el cielo le perdonaren, le persigan los compañeros de su misma naturaleza. Y ha llegado nuestra miseria á tanto extremo, que no solamente lo hacen los extraños y apartados, sino los muy deudos y conjuntos ponen las manos en su sangre, y el hermano quita la vida al hermano, la mujer al marido, el marido á la mujer, el padre al hijo, y el hijo al padre.” (*op. cit.*, p. 16).

los bienes cuando, como y a quien quiere, sin duda alguna debe de ser ciega y antojadiza, pues, a nuestro parecer, levanta los que habían de estar por el suelo y derriba los que están sobre los montes de la luna (III, 4, p. 296).

La fortuna es un tópico bien asentado en la literatura del siglo, cuya polisemia resulta provechosa en el *Persiles* porque contribuye a forzar los límites del dogma. Por otro lado, no es lo mismo lo que los personajes creen y lo que la totalidad del texto demuestra. Muchas de las opiniones de los personajes contradicen la realidad del universo ficcional, lo que de nuevo confirma que el *Persiles* es un texto denso en ironía. Como ha propuesto M. Molho, los enunciados de los personajes traslucen una actitud vacilante, o una “doble verdad”, a propósito del influjo que tienen los cuerpos celestes en sus acciones:

[...] diríase que los personajes del libro (y otros muchos entre sus contemporáneos), practicaban una filosofía de la doble verdad: todos se dan por católicos, van a la iglesia y cumplen con los deberes de la religión; saben incluso que cada uno tiene alma y que esa alma posee un valor. Pero por otro lado, lo que ocurre en el mundo y motiva sus comportamientos les lleva a pensar que la fe es una cosa y la vida otra: «Al volver de misa muchos van al astrólogo» (E. Weil, op. cit., pág. 66). Por más que se repita que las estrellas «inclinan pero no fuerzan», los personajes del *Persiles* parecen convencidos de que sí fuerzan y que el inclinar no es más que el preludeo del forzar.¹³⁸

El *Persiles* nunca es determinante sobre si existe o no la natural inclinación: el lector tiene que adentrarse en el bosque -usando la metáfora de Umberto Eco-para encontrar la respuesta. Estas indeterminaciones desembocan con congruencia en un tema mayor que subyace en la escritura cervantina: la manera como cada individuo decide intervenir en el mundo confirma o niega su discreción y prudencia.

La capacidad para discernir, concedida por la virtud de la prudencia, se manifiesta en las palabras y las acciones: “discreto el hombre cuerdo que sabe ponderar las cosas y dar a

¹³⁸ Maurice Molho, “Filosofía natural o filosofía racional: sobre el concepto de astrología en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, p. 677.

cada una su lugar”.¹³⁹ Las soluciones de las fábulas cervantinas casi siempre están determinadas por el criterio de discreción, en tanto el concepto de “prueba” que enfrentan los personajes consiste en aprender a discernir y obrar conforme a lo razonable, pues el final, feliz o desgraciado, depende de este criterio. Deleitando, la novela ofrece numerosos ejemplos que procuran una reflexión sobre el significado de ser discreto.

La discreción es una noción muy frecuente en los enunciados de una mayoría de personajes que dicen ser discretos y califican a los demás por su discreción. Discreta es “la cosa dicha o hecha con buen seso”.¹⁴⁰ Así, el empleo del término no sólo señala el buen juicio, sino también la manera como éste asoma en el discurso: “Vale también agudeza de ingenio, abundancia y fecundidad en la explicación, adornada de dichos oportunos, entretenidos y gustosos” (*DA. s.v. Discreción*).

En el *Persiles*, los personajes entienden ambos significados de la discreción. Según Auristela, Periandro “es discreto, como andante peregrino: que el ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres” (II, 6, p. 187). Algunas veces, los personajes también emplean este criterio como sinónimo del decoro, pero también son discretos quienes manifiestan una conducta apegada a las leyes del linaje y sexo de los individuos. En ese sentido, la discreción femenina consiste en un hacer y decir recatado:

la discreción de Auristela jamás se atrevió a salir de los límites de la honestidad, jamás su lengua se movió a declarar sino honestos y castos pensamientos, jamás le dijo palabra que no fuese digna de decirse a un hermano en público y en secreto (II, 2, p. 166).

La discreción recibe variadas formulaciones, pues cada personaje entiende a su manera en qué consiste ser discreto; para Clodio, por ejemplo, consiste en proteger la honra:

¹³⁹ Sebastián Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua Castellana o española*, s.v. *discernir*.
¹⁴⁰ *Ibid.*, s.v. *Discreta*.

De los bienes que reparten los cielos entre los mortales, los que más se han de estimar son los de la honra, a quien se posponen los de la vida; los gustos de los discretos hanse de medir con la razón, y no con los mismos gustos (II, 2, p. 168).

Pero esta consideración, según la cual es discreto el que antepone la obligación al gusto, compite con otros enunciados que plantean la misma cuestión de manera ambivalente, pues quienes los comunican no logran decidir si la discreción consiste en ser osado y agudo o en actuar con decoro:

-El duque de Nemurs, que es uno de los que llaman «de la sangre» en este reino, es un caballero bizarro y muy discreto, pero muy amigo de su gusto. Es recién heredado, y ha prosupuesto de no casarse por ajena voluntad, sino por la suya, aunque se le ofrezca aumento de estado y de hacienda, y aunque vaya contra el mandamiento de su rey; porque dice que los reyes bien pueden dar la mujer a quien quisieren de sus vasallos, pero no el gusto de recibilla. Con esta fantasía, locura o discreción, o como mejor debe llamarse (III, 13, p. 369).

La polisemia de la discreción permite que los personajes formulen ingeniosas paradojas, como cuando Cenotia llama “bárbaro discreto” a Antonio cuando éste, pudoroso y enérgico, rehúye de sus ofrecimientos carnales. Un solo individuo puede albergar un discurso discreto, por agudo, y un proceder indiscreto, por malicioso, como descubre el narrador en Clodio:

hombre malicioso sobre discreto, de donde le nacía ser gentil maldiciente: que el tonto y simple, ni sabe murmurar ni maldecir; y, aunque no es bien decir bien mal, como ya otra vez se ha dicho, con todo esto alaban al maldiciente discreto; que la agudeza maliciosa no hay conversación que no la ponga en punto y dé sabor, como la sal a los manjares, y por lo menos al maldiciente agudo, si le vituperan y condenan por perjudicial, no dejan de absolverle y alabarle por discreto (II, 5, p.181).

Los puntos de vista sobre el sentido de la discreción son múltiples y, en ocasiones, disonantes. Esta variedad ilumina la lectura pues, en tanto la discreción aparece como un concepto polémico y difícil de delimitar, la escritura relativiza algunos enunciados que lo rodean, como la honra, el linaje, la honestidad y el bien. El *Persiles* advierte al lector que la discreción, como la belleza, puede ser un trampantojo. En virtud de esa idea, algunos de los

personajes más buenos y discretos suelen ser los que más daño causan (como el discreto silencio de Leonor que Manuel de Sousa malinterpreta como honesto recato); también es la razón de que sujetos célebres por sus vicios, como Clodio y Rosamunda, alberguen razonamientos discretos, y un humilde criado, dotado de una “rústica discreción”, discerna la belleza de la naturaleza y la fealdad de la servidumbre.

La escritura subraya que, aunque la discreción es buena y deseable, no todos los hechos y dichos discretos son bondadosos. De esa manera, el *Persiles* enseña, como verdad ejemplar y poética, que es discreto quien encubre sus intenciones con un discurso elocuente; también, quien cuestiona la sinceridad de las expresiones discretas. Ello permite concluir que la discreción está ligada a un ingenio inventivo, pues éste es el que permite la astucia y agudeza, cualidades muy necesarias para construir la buena fortuna.

En el *Persiles*, los actos elocutorios señalan el ingenio y discreción de los personajes. A pesar de que la discreción es una noción polisémica, frecuentemente se emparenta al acto de seducir con palabras; es decir, a la enunciación amena, ingeniosa y persuasiva, tal como advertimos en la locuacidad del protagonista, quien demuestra su superioridad y deviene en un modelo de príncipe gracias a la discreción de sus enunciados. La discreción femenina también tiene relación con la palabra, pero en un sentido negativo, dado que el discurso de muchas mujeres del *Persiles* advierte sobre una opinión generalizada, según la cual, discreta es la que habla poco. La honra femenina estaba basada en la continencia sexual, porque la virginidad de las solteras y la fidelidad de las casadas sustentaban el buen nombre de la casa familiar.¹⁴¹ Este ordenamiento social y discursivo que hizo del cuerpo de la mujer un bien

¹⁴¹ La sociedad española de la época consideraba que el honor femenino era bastión de la honra familiar. La virtud femenina consistía en mantenerse virgen para conservar el buen nombre del padre. Cuando una doncella violaba esta demanda, la forma para restaurar su honra era el matrimonio. En 1556, el Concilio de Trento dictaminó que la mujer debería elegir el matrimonio o el convento. Una mujer deshonrada tenía que

patrimonial también censuró la enunciación de sus deseos. La literatura de la época mostró otros modelos de lo femenino que desbordaban el retrato de la mujer ideal propuesto por el dogma. Más allá de la verdadera opinión de Cervantes sobre la palabra femenina, es un hecho que la voz y el silencio son esenciales en la configuración de los caracteres femeninos de sus escritos.

Las ideas que se desprenden del tratamiento de la elocución femenina resultan atractivas para el análisis de una escritura nítida en sus afanes de teorizar sobre las cualidades del discurso. Algunos personajes femeninos presentan un discurso que trasgrede los valores de la ideología dominante. Estas mujeres, indiscretas desde el punto de vista de la moral imperante, no encubren su verdad individual, sino que la afirman y defienden. Abundan, por otra parte, personajes femeninos que, insatisfechas con el destino que les ha sido impuesto, encubren lo que sienten y recurren a otras estrategias para cumplir sus deseos. Son personajes que, en mayor o menor grado, manifiestan una identidad doble, pues ofrecen al exterior una imagen de sí adecuada a las reglas sociales que no corresponde con lo que piensan y sienten. En la primera modernidad, los libros de doctrina dedicados al sexo femenino demandaban un uso casto y moderado del lenguaje. En *La formación de la mujer cristiana*, afirma Juan Luis Vives que

La castidad y la prudencia se realzan muy agradablemente con el silencio. Finalmente, a mi entender, la doncella más elocuente será aquélla que, cuando tenga que dirigir la palabra a los varones, se ruborice en todo el rostro, se turbe su ánimo y no le salgan las palabras. ¡Oh qué elocuencia tan singular y tan eficaz! Tú no eres abogada, hija mía, ni ejerces en el foro hasta el extremo de arruinar tu propia causa o la de tu cliente si dejas de hablar. Guarda silencio con la misma audacia que otros discursen en el foro, pues, de esta manera, defenderás mejor la causa de tu honestidad, la cual parece más

elegir entre la vida conventual cuando no pudiera forzar el cumplimiento de la promesa matrimonial. Las relaciones de pareja estaban, pues, sujetas a una serie de códigos sociales que restringían la elección de pareja y relegaban el sexo al espacio conyugal. Desprovista por “naturaleza” de honra propia, cuando la mujer pasaba de la tutela de los padres a la del esposo se volvía depositaria de la honra de éste. De esa manera, la fidelidad femenina sustituye a la virginidad.

estimable ante los ojos de unos jueces equitativos si se adorna con el silencio que con las palabras, realza la honestidad.¹⁴²

Los moralistas del periodo, preocupados por regular la conducta de las mujeres, solteras y casadas, afirmaban que éstas deberían limitar su acción al ámbito del hogar; demanda que no sólo implicaba el confinamiento físico en el espacio privado, sino que el propio cuerpo debía de ser un claustro, como sugiere Vives al censurar la risa femenina. El discurso dominante equiparaba el silencio a la honestidad y entendimiento femenino. Al callar, las mujeres cumplían con el ideal de sobriedad de pensamiento demandado por el dogma. Considerada un animal imperfecto, la mujer de la época no precisaba de agudeza de ingenio: “La fermosura del hombre es en el entendimiento, y el entendimiento de la mujer es su fermosura”.¹⁴³ Hermosura que, indudablemente, debería estar ligada a una conducta decorosa, como indica Maria José Rodilla:

No hay más que acudir a las fuentes de la misoginia medieval para ver que la belleza es equivalente a la virtud. En este mismo sentido, la hermosura es para Cervantes una virtud que no sólo abarca la belleza física, sino que corre pareja con la cordura, la discreción, la honestidad, la mesura y la vergüenza, y es que las virtudes morales y estéticas se asociaban porque lo exterior era reflejo de lo interior.¹⁴⁴

La escritura cervantina proyecta todas estas ideas comunes sobre el ser femenino y, al mismo tiempo, construye personajes que las confrontan. Afirma Tatiana Bubnova que las mujeres de las *Novelas ejemplares* pueden clasificarse en dos categorías: las que hablan y deciden y las que callan y obedecen: “En Cervantes, las que hablan, así las buenas como las

¹⁴² Juan Luis Vives, *La formación de la mujer cristiana*, trad. y notas Joaquín Beltrán Sierra, València, Ajuntament de València, 1994, p. 219, [en línea] Biblioteca Digital Valenciana: <http://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1&idUnidad=10066>

¹⁴³ Anónimo, *Floresta de philósophos (1604)*, R. Foulché-Delbosc (ed.), *Revue Hispanique*, 11 (1904), p. 123.

¹⁴⁴ María José Rodilla, “De hermosura y afeites en las *Novelas ejemplares*” en *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, Aurelio González y Nieves Rodríguez (eds.), El Colegio de México, México, 2015, p.149.

malas, siempre dan muestras de voluntad propia, decisión y juicio”.¹⁴⁵ Similar criterio rige la caracterización de las mujeres del *Persiles*, donde también hay mujeres, “buenas” y “malas” que expresan su voluntad con voz clara y decidida.¹⁴⁶ La lengua de estas “buenas” mujeres está delimitada, precisamente, por esta idea, pues pocas se atreven a traspasar los límites de lo decible. Así, el silencio femenino es asumido como honesta elocuencia.

Como también indica Bubnova, para Cervantes el erotismo femenino “pertenecía a la cuestión de lo no decible, por más que en torno a cuestiones amorosas giren prácticamente todas las intrigas de sus obras”.¹⁴⁷ En el *Persiles*, el deseo femenino es un tema mayor, pues la mayoría de las tramas protagonizadas por mujeres tiene el amor y matrimonio como principal asunto. En ese tenor, el conflicto de muchas mujeres del *Persiles* aparece cuando la obligación compite con el gusto en los casamientos. Advertimos que muchos personajes femeninos resignifican el silencio al usarlo como estrategia encubridora de sus verdaderas intenciones. Así, la discreción e ingenio de las mujeres del *Persiles* se manifiesta en un uso muy calculado de la palabra, pues al callar disimulan sus designios, esperando la mejor oportunidad para concretarlos.

Américo Castro consideraba que el sentido de libertad de las obras de Cervantes está delimitado por el rechazo a la ignorancia y la superstición, y sugirió que todas se enmarcan en una ética normativa basada en la racionalidad. Esta propuesta confirmaría la ingente

¹⁴⁵ Tatiana Bubnova, “El discurso y el erotismo femeninos en las *Novelas ejemplares*”, en *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, Aurelio González y Nieves Rodríguez (eds.), El Colegio de México, México, 2015, p.167.

¹⁴⁶ Transila y Riela poseen un discurso determinado que es aceptado por los hombres de su familia, lo que confiere legitimidad a su palabra. Rosamunda y Luisa, por otra parte, expresan con claridad sus deseos y convicciones, pero sus discursos son censurados por las otras voces de la novela, debido a que se trata de mujeres que viven al margen de las reglas del decoro de la sociedad de la época. La mayoría de las mujeres “honestas” de la novela hablan poco y, cuando lo hacen, siguen los criterios del decoro femenino, ligado al pudor, como asienta el *Diccionario de Autoridades*, “Decoro significa asimismo pureza, honestidad, recato”.

¹⁴⁷ Tatiana Bubnova, “El discurso y el erotismo femeninos en las *Novelas ejemplares*”, *op. cit.*, p. 166.

presencia de personajes que conciben como bueno y verdadero lo que en realidad es autoengaño e ignorancia. Pareciera que la ruina de tantos personajes demuestra que los límites de la ética cervantina consisten en aprender a extraer el mejor provecho de las circunstancias. El discurso del *Persiles* tiende a enaltecer algunas actitudes y denostar otras con base en el criterio de utilidad o perjuicio que éstas pueden atraer y no, necesariamente, de la corrección moral. Los personajes de la novela actúan impelidos por la voluntad o el deseo de obtener algo que les falta, pero, aunque todos desean, como reflexionaba Azorín al recordar el comentario del narrador del *Persiles*, no todos cuentan con la discreción para lograr el concierto entre su deseo y la realidad.

El variopinto entramado de la novela demuestra que hay maneras de ser y mostrarse al otro que son mejores porque ofrecen ganancia y, por ello, expresan el ser discreto. Así, aunque los personajes avanzan por el mundo fiados de la fortuna, el desarrollo de las tramas confirma que es la astucia, y no el azar o los cielos, lo que determina el sesgo favorable del fin de sus trabajos. En ese sentido, la prudencia y la astucia están imbricadas en el mismo campo semántico del secreto y la disimulación, pues es con audacia, expresada por medio de la palabra persuasiva o el silencio elocuente, que los personajes muestran el correcto uso del discernimiento.

La idea de la utilidad de la disimulación se ofrece desde muchas perspectivas durante el desarrollo del *Persiles*. Tanto la historia marco como las enmarcadas se solucionan con acciones que muestran lo provechoso del fingimiento. Quienes disimulan mejoran o preservan su condición, mientras que las desgracias acompañan a los personajes que se atreven a enunciar sus verdaderas intenciones. La mudanza de fortuna, la peripecia, suele ser consecuencia de la enunciación del deseo. Como ocurre en la isla bárbara cuando uno de sus habitantes intenta violentar las normas de su cultura: “en un instante llegó a la boca de

Bradamiro, y se la cerró quitándole el movimiento de la lengua y sacándole el alma” (I, 4, p. 68).

La obra también presenta casos en los que mostrar las pasiones o descubrir los secretos ajenos constituye una desviación y, como tal, suele ser censurada e incluso castigada, como muestra la caracterización de Clodio¹⁴⁸, personaje desterrado de su patria por maldiciente y murmurador: “Tú has lastimado mil ajenas honras, has aniquilado ilustres créditos, has descubierto secretos escondidos y contaminado linajes claros” (I,14, p.119), expone Rosamunda, quien considera que su conducta lasciva ha provocado menores daños que los que ha desencadenado la lengua del hombre al que ha sido encadenada. Los otros personajes que forman parte de esta secuencia narrativa asumen un punto de vista afín al de Rosamunda; ello, sumado al desafortunado desenlace del “murmurador” (muerto por una flecha dirigida a otro objetivo, pero en cuya azarosa trayectoria el narrador encuentra una muestra de justicia) reafirma la idea del encubrimiento de la verdad como acto prudente:

Pero no fue el golpe de la flecha en vano, porque a ese instante entraba por la puerta de la estancia el maldiciente Clodio, que le sirvió de blanco y le pasó la boca y la lengua, y le dejó la vida en perpetuo silencio. Castigo merecido a sus muchas culpas (II, 8, p. 203).¹⁴⁹

Las múltiples tramas del *Persiles* presentan casos en los que la verdad individual se contraponen al orden establecido, a la opinión generalizada. El disimulo es asumido como un

¹⁴⁸ Jerónimo de Mondragón, en *Censura de la locura humana y excelencias della* (1598) describe a un murmurador que, al igual que Clodio, pagó con su lengua y con su vida el precio de su locura. El humanista advierte, no obstante, que quien cobra de ese modo la deshonra es tan deleznable como el propio cínico. Es interesante que la condena de Clodio sea un “accidente”. Por otro lado, es significativo el silencio de los personajes ante la muerte del maldiciente, único personaje que, desde el punto de vista del lector, posee la verdad.

¹⁴⁹ Obsérvese que la muerte de Clodio ocurre casi inmediatamente después de que éste ha entregado un papel a Auristela en el que expone su escepticismo ante el linaje y los motivos de sus andanzas por tierras extrañas. El escrito del murmurador pone en peligro el secreto que la doncella ha preservado con tanto esmero, en detrimento de su tranquilidad e incluso de su salud, pues esto ocurre dentro de una secuencia narrativa en la que Auristela, incapaz de enunciar lo que guarda en su corazón, enferma de celos. El personaje está obligado a encubrir las verdaderas motivaciones de su peregrinar. Como se verá en su momento, el desarrollo de la secuencia narrativa que tiene lugar en la isla de Policarpo tiene como uno de sus ejes la categoría del secreto.

medio aceptable para conciliar la verdad individual con el mundo novedoso, extraño y lleno de peligros que los personajes enfrentan durante su peregrinación. En esta idea de la disimulación como práctica de provecho y signo de discreción se advierte el sentido ejemplar de la novela, en tanto presenta al lector numerosas situaciones en las que el engaño se convierte en la senda más propicia para satisfacer las necesidades de los personajes.

no me preguntes más de nuestra hacienda y de nuestra vida, porque no me obligues a que sea mentiroso, inventando quimeras que decirte, mentirosas y falsas, por no poder contarte las verdaderas de nuestra historia (I,16, p.125).

En esta novela, las formas de civilidad y las formas de representación artística se articulan dentro del mismo campo semántico.¹⁵⁰ Esta consideración no implica que un texto literario como el *Persiles* deba ser leído como testimonio de época o espejo de costumbres, pero no deja de ser llamativo que el disimulo se convierta en el material y la forma de un texto literario. La disimulación, en su reiterada presencia, dota de coherencia estructural y semántica a la novela. Dentro de este cúmulo de procedimientos que sirven para mantener la tensión narrativa y retardar la ignición por medio de tretas y malentendidos, destaca también en el *Persiles* la transformación de los personajes por medio del vestido, recurso que, aunque con cierta presencia en Heliodoro, se encontraba ya en el género pastoril y fue uno de los recursos favoritos de los autores de comedias.

Aunque los mecanismos de disimulación (u ocultación) se encuentran en todas las obras de Cervantes, en el *Persiles* se convierten en conceptos fundantes del discurso. Cervantes aprovechó al máximo el potencial estratégico del engaño del género y las lleva al extremo. Se puede demostrar que incluso el discurso “edificante” de la novela está

¹⁵⁰ Finalmente, ficción y fingir provienen del verbo *fingere*.

disimulado, pues el texto ofrece indicios textuales que ponen en duda tanto la perfección del amor de los protagonistas cuanto el sentido religioso de su peregrinación a Roma.¹⁵¹

En el *Persiles*, el disimulo y las verdades a medias de los protagonistas cumplen la intención de preservar la castidad de los amantes y mantener viva la esperanza de alcanzar el matrimonio. Sólo cuando este deseo es satisfecho se revelan los engaños que los personajes construyeron cuidadosamente durante toda la historia. El engaño es el recurso necesario para conciliar el deseo de los personajes con las circunstancias de la fortuna. Sin embargo, el lector debe observar que algunas de estas mentiras afectan a personajes caracterizados positivamente. En primer lugar, el lector atento ha de notar que los protagonistas sólo son amigos de sí mismos y su apreciación del engaño sólo está definido por la utilidad, sin que importe cómo afectan sus engaños a otros personajes.

Es cierto que el engaño es el germen de la intriga en la novela bizantina; sin embargo, una de las diferencias fundamentales entre la novela española y el modelo helenístico es que en aquella el engaño y la traición no se dirige únicamente a personajes caracterizados negativamente, sino que en ocasiones los personajes más tramposos (desde el punto de vista del lector) son los héroes. Quienes se aficionan a los hermosos peregrinos lo hacen porque confían en la platónica idea de la equivalencia entre hermosura y virtud, lo que los lleva a asumir que la perfección exterior emana de la interioridad, negándose así a desconfiar de los hermosos y discretos jóvenes. Como atinadamente precisa Mercedes Blanco:

No deja sin embargo de ser extraña la práctica constante por la pareja de un engaño, a veces cruel, dirigido a las personas que más sincera y apasionadamente se interesan por ellos como Arnaldo o Sinforosa, y no siempre muy estrictamente justificado por la

¹⁵¹ No sólo la virtud de la pareja de héroes puede ser cuestionada, la novela también ofrece otras desviaciones a la visión ortodoxa que caracteriza el punto de vista de los personajes cristianos de la novela. Encontramos ejemplo de ello en la inversión de la identidad sexual; en el hecho de que los personajes más honestos sean una bárbara y sus hijos mestizos; en la muerte del enamorado portugués como consecuencia de que su prometida elija a Dios por esposo; las experiencias infernales que se les presentan a los personajes en Roma.

propia defensa. Clodio en varios discursos satíricos pone en evidencia el reverso de la visión hierática de los admirables jóvenes, y si el carácter del maldiciente descalifica sus humorísticas invectivas, no tanto como para anular su efecto, ya que la actitud del Narrador hacia él es tan ambivalente como suele serlo la del Narrador cervantino, y ya que mucho de lo que presiente o adivina se revelará extrañamente atinado.¹⁵²

Si se hiciera una lectura lineal del texto y se asumiera que los relatos secundarios se subordinan para realzar la ejemplaridad del relato principal, sería aceptable considerar que el *Persiles* es una novela sobre el perfeccionamiento del alma de los personajes, y que Roma, en tanto espacio final en el que se cumple el deseo amoroso de los protagonistas, respalda el impulso católico de la novela. El asunto es que Auristela, después de perfeccionar su fe en Roma, se muestra ansiosa por llegar con menos obstáculos al cielo y, en consecuencia, expresa su voluntad de romper su compromiso con Periandro.¹⁵³

La religión ocupa un tema central en la novela. Hay que preguntarse, sin embargo, ¿cómo entienden la doctrina los personajes? Auristela aprende en Roma que la forma más directa de alcanzar a Dios se encuentra en el celibato. En virtud de esta intención, la doncella pide a Periandro que le devuelva la voluntad que ella le había entregado dos años atrás: “me has traído a esta ciudad, donde he llegado a ser cristiana como debo. Querría ahora, si fuese posible, irme al cielo sin rodeos, sin sobresaltos y sin cuidados, y esto no podrá ser, si tu no me dejas la parte que yo misma te he dado” (IV, 10, p. 459). La demanda del personaje parece constatar la idea de que ve un atajo provechoso en las firmes puertas de la Iglesia, amparada en las enseñanzas que aprendió en el catecismo:

Aseguráronle infaliblemente la venida deste Señor a juzgar el mundo sobre las nubes del cielo, y asimismo la estabilidad y firmeza de su Iglesia, contra quien pueden poco las puertas, o por mejor decir, las fuerzas del infierno. Trataron del poder del sumo

¹⁵² Mercedes Blanco, Literatura e ironía en “Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Giuseppe Grilli ed., Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, p. 634.

¹⁵³ Por otro lado, las cosas que ocurren en Roma hacen dudar de la santidad de la ciudad y sus habitantes. La mayoría de los peligros que padecen guarda estrechas semejanzas con los que vivieron en la región septentrional.

pontífice, visorrey de Dios en la tierra y llavero del cielo. Finalmente, no les quedó por decir cosa que vieron que convenía para darse a entender, y para que Auristela y Periandro los entendiesen (IV, 6, p. 436).

La volubilidad del personaje pone en tensión el discurso amoroso con el religioso. La visión tridentina del matrimonio establecía que éste debería ser elección de la pareja, pero siempre era preferible al celibato. Desde ese punto de vista, la elección del amor divino exalta la virtud del personaje. Dicho esto, el catolicismo de la protagonista no se traduce en una actitud piadosa hacia Periandro: “sí que más me debo yo a mí que no a otro, y al interés del cielo y de gloria se ha de posponer los del parentesco, cuanto más que yo no tengo ninguno con Periandro” (IV, 11, p. 461). La declaración de Auristela supone un distanciamiento de la configuración del amor honesto y sincero (de hermanos) que la pareja ha mantenido en el transcurso del periplo.

El deseo de la heroína es ir al cielo, pero lo fatigoso que resulta la experiencia humana parece motivar su intento de romper la promesa hecha a Periandro cuando decide, después de experimentar una terrible enfermedad, que no hay mejor esposo que Dios. La idea del amor neoplatónico, según el cual el que ama sólo desea el bien para el amado, no se encuentra en la heroína, pues prefiere ir directo y sin contratiempos al cielo. Así, también se desvitaliza la metáfora de la hermandad como expresión del amor virtuoso.¹⁵⁴

Otro aspecto que pone en duda la ejemplaridad religiosa de la novela se encuentra en la ausencia del matrimonio religioso. El matrimonio de los protagonistas no sucede en una iglesia, sino a las afueras del templo de San Pablo. A pesar de la recién adquirida doctrina, los personajes tienen un matrimonio clandestino, oficiado por el moribundo rey de Tule. Esta

¹⁵⁴ Como se verá a su debido tiempo, la protagonista de la novela parece no aprender de la experiencia. Esto implicaría que la novela no puede ser leída como una epopeya cristiana, pues la peregrinación no perfecciona a Auristela.

última unión matrimonial sólo es la culminación de una amplia lista de matrimonios que se celebran sin intervención de los agentes de la iglesia.¹⁵⁵

La novela llega a otros extremos en su reflexión sobre la utilidad de la disimulación. Particularmente llamativo es el episodio de los estudiantes que fingen haber estado cautivos en Argel con la intención de recibir limosna. En este pasaje los personajes terminan siendo timados, pues el alcalde del pueblo, de quien esperaban sacar algún beneficio, descubre sus engaños porque él sí estuvo cautivo en Argel. Sin embargo, la solución planteada en la novela se aleja notablemente de la ejemplaridad, pues después de que los estudiantes reconocen su mentira, el alcalde y verdadero cautivo los ayuda para que puedan mentir sin ser descubiertos: “No quiero que vayan a vuestra casa, sino a la mía, donde les quiero dar una lición de las cosas de Argel, tal que de aquí adelante ninguno les coja en mal latín, en cuanto a su fingida historia” (III, 11, p. 350).

Un aspecto que es importante destacar es que el narrador del *Persiles* tiene una función muy particular en el texto, pues describe las acciones desde una distancia aparentemente objetiva. En cierto sentido, parece que el narrador rechaza su principal función, que delega a los personajes, principalmente a Periandro; dicho esto, en ocasiones se introduce en la historia para sembrar la duda sobre los enunciados de los personajes, o bien, para introducir digresiones que le recuerdan al lector que se encuentra ante una historia que, como el *Quijote*, ha pasado por un proceso de traducción.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Es decir, los matrimonios concertados en el *Persiles* no se sujetan a la regulación católica tridentina, sino a una convención literaria.

¹⁵⁶ Pero a diferencia del *Quijote* estos juegos parecen poco relevantes, en tanto carecen de sistematicidad. Lo que reviste de rareza al narrador-traductor del *Persiles*.

Jesús G. Maestro considera que el narrador del *Persiles* es un fingidor¹⁵⁷ y el personaje más importante de la obra, pues controla el lenguaje de la novela. Aunque también encuentro en la función narrativa un punto de vista desestabilizador del discurso edificante y solemne de la novela, considero que la disimulación excede la figura del narrador, pues en la obra se expresan distintos niveles de reflexión sobre el fingimiento como forma de ser discreto y como cualidad del discurso literario. La novela emplea 149 veces palabras relacionadas con el disimulo.¹⁵⁸ En una obra tan extensa puede resultar un número poco contundente. Es significativo, no obstante, que estas alusiones superen las referencias al tópico de la belleza de los protagonistas (belleza 56, hermoso 24), o a la palabra trabajos, que aparece 56 veces.

Advertimos la inclinación de varios personajes a narrar experiencias que, desde el punto de vista del receptor parecen fábulas y no verdadera relación de hechos. A excepción de algunos personajes que, como Mauricio, Ladislao y Arnaldo, muestran poco gusto por los relatos que contravengan los principios de la verosimilitud, el decoro y la brevedad, los

¹⁵⁷ Según indica G. Maestro: “Este narrador, en su relación tan estrecha con el lenguaje, comunica de forma muy distante muchos de los acontecimientos acaecidos: distancia en el espacio (historia septentrional), distancia en el relato de aventuras (son los propios personajes los que casi siempre cuentan directamente sus peripecias), distancia frente a los hechos (expresados con frecuencia desde la hipérbole y la improbabilidad), distancia entre los espectadores de una escena y sus protagonistas, etc. En este sentido, el narrador hace uso de una triple facultad: épica, cuenta una historia, en muchos momentos francamente difícil de creer con naturalidad; dramática, cede la palabra a los personajes, que representan episodios cómicos con cierta recurrencia; y reflexiva, introduce comentarios y digresiones, en varios momentos de carácter moral, como si creyera firmemente en lo que está diciendo, con una ostentación y una elevación que torna su palabra en un discurso sutilmente sospechoso, entre otras cosas, porque desmiente afirmaciones contenidas en otras obras del propio Cervantes. [...] tiende a mezclar con todo descaro burlas y veras de la forma más cruda. Con frecuencia, Cervantes dispone que el narrador ponga en boca de un personaje el relato de acontecimientos muy dramáticos en medio de un discurso completamente lúdico o de contenidos abiertamente rechazables desde los presupuestos y valores en que se sitúa el propio narrador”. (“La risa en el *Persiles*”, *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (II, 2.12), edición digital en <<http://goo.gl/CrWWpK>> (01.12.2015), s.n.p.).

¹⁵⁸ 28 menciones que refieren a las palabras engaño, engañado, desengaño; 26 para secreto; 24 veces se enuncia “traza”; mentir, mentira, se menciona en 18 ocasiones; fingir, fingidos, 13; 8, artificio; 7 veces apariencia; 6, encubrir, 5, disfraz; falso, embuste, máscara, enredo, dos veces respectivamente. Contrahecho, ardides, maña, imbuir, 1. No obstante, como se verá más adelante, la importancia de la disimulación excede el empleo de estos vocablos que, por otro lado, no deben sorprender, pues la novela bizantina se caracteriza por explotar la mentira para enredar la trama. Aquí lo que es necesario tener en cuenta es que el *Persiles* hace un uso extremado de las estrategias del engaño.

personajes del *Persiles* manifiestan de forma constante su deseo de narrar y escuchar historias extraordinarias.

Los comentarios que suscitan los relatos ajenos señalan el gusto de una mayoría que privilegia las historias que los conmueven, entretienen y sorprenden, aun cuando estos efectos hagan sospechar de la veracidad del relato. Es evidente, pues, la importancia concedida a los efectos del discurso,¹⁵⁹ como se advierte en la actitud de Periandro cuando insiste en que Ortel Benedre cuente la historia de su vida de la forma más deleitosa, aunque ello implique faltar a la verdad:

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 cualquiera 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. (III, 7, p. 322).

El *Persiles* muestra que los mayores peligros no provienen de los monstruos o hechos sobrenaturales, sino que surgen, la mayoría de las veces, de los impulsos humanos: de la lujuria, la codicia, la superstición, el poder; ahí yacen los resortes principales de la trama. La forma en que los personajes enfrentan estos obstáculos requiere más del ingenio que de la fuerza. Como sugiere Mauricio con la narración de su vida:

¹⁵⁹ En sus estudios sobre la retórica del Barroco, Giulio Carlo Argan reivindicaba la importancia de la recuperación de la noción aristotélica de lo verosímil, en tanto esta restaba énfasis a la verdad histórica para conceder mayor peso a la capacidad de convencimiento: “En el sentido aristotélico, el poder de convicción es el fundamento verdadero de las relaciones humanas. Con esto, la relación del artista, quien se propone y actúa para convencer, con el receptor, como una persona ‘ajena’, recibe un enfoque nuevo. Desde esa perspectiva, la teoría de los afectos, como Aristóteles la demuestra en su segundo libro de la Retórica, se convierte en la condición fundamental para que el arte sea capaz de cumplir su tarea de convencer. Además, a propósito de la ajena ‘retórica’, surge la noción de que lo probable no es distinguible de lo verdadero, ya que ambos, respecto a los fines de convencimiento, producen los mismos efectos”. *op. cit.* p. 112.

Seguí las costumbres de mi patria, a lo menos en cuanto a las que parecían ser niveladas con la razón, y en las que no, con apariencias fingidas mostraba seguirlas, que tal vez la disimulación es provechosa (I, 12, p. 111).

Algunos de los discursos más conmovedores y sensatos de la novela son enunciados por los personajes menos ejemplares de la obra, como ocurre con Rosamunda (la mujer lasciva) y Clodio (el maldiciente y murmurador). En ese sentido importa también destacar el tratamiento que reciben los personajes más humildes de la obra: Bartolomé y Luisa, quienes constituyen la visión degradada del amor neoplatónico que vertebró el discurso de la novela. Estos personajes oponen su deseo a su deber ser; mientras que los protagonistas parecen entender el engaño por su utilidad.

La disimulación es uno de los hilos con que se entretienen las funciones de entretener, maravillar y apelar al entendimiento por medio de la imaginación. La experiencia obtenida por los personajes durante su peregrinar a través de todos esos espacios que los maravillan y sorprenden, pero que también los colocan en situaciones de peligro les va mostrando que la cautela y el encubrimiento de la verdad es estrategia de autocuidado que define al individuo discreto. De ese modo, la novela plantea que la mentira persuasiva es aquella que responde a una construcción verosímil, aunque, como revela el irónico narrador, a propósito del extraño y dilatado cuento con que Periandro entretiene a sus compañeros: “así como es pena del mentiroso, que cuando diga verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado ser creído cuando diga mentira” (II, 20, p. 267). Como ocurre en toda la escritura cervantina, el *Persiles* no plantea una verdad definitiva, sino que ésta se adecua al punto de vista de los personajes. Este discurso de la disimulación adquiere dimensión hiperbólica, pues plantea con ironía risueña un caudal de ideas sobre el arte del engaño deleitoso.

La última novela de Cervantes es un texto fecundo en reflexiones sobre el discurso poético como arte del disimulo. Además, algunas de las historias narradas sacrifican la verdad

en aras del entretenimiento y la *admiratio*. Lo que vuelve fundamental el análisis de los fingimientos en el *Persiles* es, precisamente, que vertebran el despliegue teórico y artístico de la obra. Por ello, la disimulación puede ser considerada una categoría de análisis.

IV. OCULTACIÓN Y DISFRAZ: LO QUE (NO) DICE LA NOVELA

Cuando se dice que lo uno es diferente de las otras cosas, no se está hablando de la diferencia de las otras cosas, sino de la de él.

Platón, “Parménides”, *Diálogos*.

Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu’il n’y a rien de barbare et de sauvage en ce peuple, à ce qu’on m’en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n’est pas conforme à ses usages ; à vrai dire, il semble que nous n’avons autre critère de la vérité et de la raison que l’exemple et l’idée des opinions et usages du pays où nous sommes. Là est toujours la parfaite religion, le parfait gouvernement, la façon parfaite et accomplie de se comporter en toutes choses.

Michel de Montaigne, “Les cannibales”, *Essais*

Entenderá el cristiano lector cuán a costa de sus vidas servían los indios a los demonios, pues hubo sacrificio en el templo de Uchilobus donde se sacrificaban ocho mil hombres, no entendiendo que si fueran dioses, como falsamente creían, no los dexaran vivir tan viciosa y bestialmente, permitiéndoles hacer tan sanguinolentos y espantosos sacrificios, pues ninguno hacían sino era matando hombres o sacándose sangre.

Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*

1. Ocultación en la Isla Bárbara. Travestismo y fingimiento como elementos caracterizadores del *Persiles*

El encubrimiento de la identidad es un motivo constituyente del género greco-bizantino que Cervantes aprovechó de forma óptima en su última obra. En el texto de Heliodoro, Teágenes y Cariclea se disfrazan y fingen ser hermanos para permanecer juntos hasta llegar a su destino. A pesar de que el inicio *in medias res* dota de cierto misterio a los personajes, el efecto es breve, pues el lector pronto es informado sobre su identidad, sentimientos e intenciones; en cambio, la verdadera identidad de los protagonistas del *Persiles* se conserva como un enigma casi hasta el final de la novela, momento en que el lector se entera de sus orígenes y descubre que incluso sus nombres son un engaño. Esta variación modifica la caracterización genérica de los protagonistas, quienes dejan de actuar como arquetipos ideales al exhibir una complejidad que constantemente reta al lector a preguntarse quiénes son y cuáles son las razones de su existencia peregrina.

El *Persiles* ofrece pistas que llaman la atención sobre el origen desconocido de los protagonistas; aunque algunas permiten que el lector sepa más de ellos que quienes los acompañan, la verdad de su identidad se mantiene oculta durante casi toda la trama. De ese modo, la anagnórisis tiene un efecto sorpresivo, pues el lector había participado como testigo privilegiado de los amores de los héroes sin sospechar que la novela reserva como sorpresa final un importante secreto que añade nuevos significados a la caracterización de los protagonistas.

El misterio de la identidad de los héroes se advierte desde el inicio de la diégesis. El narrador recurre al inicio *in medias res* y presenta, como en las *Etiópicas*, al héroe a partir de su carácter. Por disposición del bárbaro Corsicurbo, un joven mancebo asciende de una

mazmorra en la que ha permanecido cautivo durante dos días. Sin revelar su nombre, el narrador lo describe como un mozo vestido de marinero y “hermoso sobre todo encarecimiento” (I,1, p.52). Belleza que no es percibida por los bárbaros sino hasta que sacuden sus cabellos y limpian el polvoso rostro del desconocido: “y descubrió una tan maravillosa hermosura, que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban” (*loc.cit.*). El joven se muestra alegre y agradecido con los cielos, hacia donde dirige su mirada y exclama, en una lengua incomprensible para los bárbaros, su voluntad de no morir desesperado, pues es cristiano:

No mostraba el gallardo mozo en su semblante género de aflicción alguna; antes, con ojos al parecer alegres, alzó el rostro, y miró al cielo, por todas partes, y con voz clara y no turbada lengua dijo:

—Gracias os hago, ¡oh, inmensos y piadosos cielos!, de que me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte, y no adonde estos oscuros calabozos, de donde ahora salgo, de sombras caliginosas la cubran. Bien querría yo no morir desesperado a lo menos, porque soy cristiano; pero mis desdichas son tales, que me llaman y casi fuerzan a desearlo (*loc. cit.*).

Mientras se dirigen a una isla cercana, una borrasca repentina desarma la balsa, quedando el mozo en una de las partes en que se ha dividido. Afortunado momento que salva al “gallardo mozo” de la muerte. Después de sobrevivir a los peligros del furioso mar, el “fatigado mozo” es rescatado por un navío. El narrador mantiene el misterio de la identidad del personaje, pero describe los efectos que suscitó en el capitán quien, admirado ante su “gallarda disposición”, de inmediato desea saber quién es, pero se contiene porque su cortesía vence a la curiosidad. La discreción del capitán mantiene el suspenso creado por la voz narrativa. Concluye así el primer capítulo de la novela sin que se revele la identidad del que ha sido caracterizado como un hermoso, gallardo, cristiano y, como se revelará enseguida, enamorado mozo.

Aunque el narrador no descubre el nombre del mancebo, el lector supone que se trata de *Persiles*, pues sus atributos corresponden al héroe del modelo literario. Al ocultar el nombre, el narrador ofrece al lector la posibilidad de experimentar el mismo desconcierto de los personajes secundarios, quienes sólo hasta el final conocen el verdadero nombre de los protagonistas. Se trata de una mentira para sorprender al lector que, orientado por el título de la novela, ignora que los verdaderos protagonistas de la historia no son Persiles y Sigismunda, sino Periandro y Auristela.

El primer indicio de este ardid se asoma en el relato de Taurisa, la desafortunada joven que cuenta su historia al mancebo recién rescatado. Este personaje asume una función narrativa tópica que inserta en la diégesis los acontecimientos que han tenido lugar durante el tiempo que los protagonistas han estado separados; al mismo tiempo, su narración anticipa el conflicto que se mantendrá como uno de los núcleos de la tensión narrativa: el triángulo amoroso entre el capitán, Periandro y Auristela.

El segundo capítulo inicia con la descripción del estado anímico del mancebo; las noticias sobre Auristela lo han dejado inquieto y lleno de sospechas. Mientras lucha en vano por conciliar el sueño, el angustiado mozo escucha el llanto de una doncella; de inmediato siente curiosidad y se ofrece a escuchar las razones de su sufrimiento. El relato de la doncella apenas ofrece datos sobre su vida, pero revela información de interés para quien la escucha. La joven informa que sus desgracias están relacionadas con el rapto de una hermosa y principal doncella llamada Auristela, quien por causas desconocidas quedó en poder de Arnaldo, príncipe de Dinamarca y capitán del navío.

La narradora expone de forma tópica la belleza y honestidad de Auristela, quien al parecer se encuentra en una isla habitada por seres de bárbaras costumbres. La doncella, que dice llamarse Taurisa, explica que estos bárbaros compran extranjeras hermosas para casarse

con ellas. Taurisa también expone que los bárbaros sacrifican extranjeros para pulverizar sus corazones. Los polvos de los corazones abrasados son devorados por los bárbaros que, fiados de una antigua profecía, esperan hallar al próximo gobernante de la isla en quien no pruebe amargo el corazón de un extranjero.

Finalmente, la infeliz doncella indica que Arnaldo ha decidido venderla a los bárbaros para que busque a Auristela. La dolida reacción del mozo, así como las preguntas que dirige a Taurisa, van mostrando la naturaleza emocional que lo une a Auristela, mientras que las respuestas de la joven sugieren el vínculo amoroso que liga a Auristela con “un tal Periandro”, caballero de dotes extraordinarias de quien se separó por extrañas razones antes de que ella llegara al poder de Arnaldo.

La dosificación de la información proporcionada por los narradores crea la atmósfera de suspenso propia de la novela greco-bizantina, mientras que la caracterización del anónimo personaje lo va mostrando en sus muchas cualidades: hermoso, valiente, cristiano, agradecido y enamorado, marcas todas de héroe del género. Cualidades a las que se suma la menos virtuosa de amante celoso, y que integra una dimensión subjetiva que no se encuentra en Heliodoro, pero que en el texto cervantino adquiere particular relevancia porque la desconfianza es el germen de la astucia de los personajes, quienes resuelven sus problemas por medio del fingimiento.

El retardo con que se revela la identidad del personaje tiene doble función: complejiza las estrategias enunciativas del modelo narrativo y plantea el discurso de la disimulación como núcleo temático y formal. El *Persiles*, ya desde el título, establece con ironía los límites entre historia verdadera e historia fingida. La primera expresión de este planteamiento se encuentra en la distinción entre Persiles y Sigismunda como seres verdaderos y la de Periandro y Auristela como seres aparentes.

Las necesidades intrínsecas de la escritura demandan que la verdad sea encubierta y disfrazada con los velos de la ficción. De ese modo, se anticipa una tendencia que se multiplicará durante el desarrollo del discurso: la superposición de múltiples niveles narrativos que tienen como núcleo el engaño a los ojos, metamorfosis del ser y variadas estrategias de disimulación, ante los cuales los personajes(y el propio lector) reaccionaran admirados, conmovidos, espantados o escépticos.

El fingimiento enfatiza la importancia del actuar cauto ante la duda o la incertidumbre. La revelación de la identidad del protagonista coincide con la incorporación en la diégesis del motivo de la falsa hermandad de los amantes. Al enterarse de las intenciones de Arnaldo, el mancebo experimenta dudas: “tenía el alma llena de mil imaginaciones y sospechas”, pero no se deja llevar por estas emociones:

discurriendo con velocísimo curso del entendimiento lo que podía suceder, si acaso Auristela entre aquellos bárbaros se hallase, respondió: [...] Mi nombre es Periandro, de nobilísimos padres nacido, y al par de mi nobleza corre mi desventura y mis desgracias, las cuales por ser tantas no conceden ahora lugar para contártelas. Esa Auristela que buscas es una hermana mía que también yo ando buscando, que por varios acontecimientos, ha un año que nos perdimos (I, 2, p.59).

Periandro encubre su nombre, origen y relación con Auristela; confía en que de ese modo Arnaldo lo ayudará a encontrarla. El hermoso mozo se ofrece a rescatar a su hermana, y conviene con Arnaldo que lo más seguro es disfrazarse de doncella para adentrarse en la isla. El príncipe le proporciona un rico vestido que tenía destinado para Auristela. La transformación de Periandro es tan efectiva que confunde los sentidos de quienes lo contemplan, pues

quedó, al parecer, la más gallarda doncella y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele. Los del navío quedaron admirados; Taurisa, atónita; el príncipe Arnaldo, confuso; el cual, a no pensar que era hermano de Auristela, el considerar que era varón le traspasara el alma con la dura lanza de los celos [...] Finalmente, hecho el metamorfosis de Periandro, se hicieron un poco a la mar (I, 3, p. 60).

A pesar de que su hermosura sólo es equiparable a la de Auristela, el aspecto de Periandro conserva su característica bizarría y liberalidad; se advierte en la elección del adjetivo gallarda. Como indica Bárbara Fuchs, Cervantes había empleado en el *Quijote* esta fórmula para describir a los personajes travestidos de doncella.¹⁶⁰ La confusión de Arnaldo puede interpretarse como un indicio de la efectividad del disfraz: a pesar de que sabe que es un hombre, la hermosura de Periandro le recuerda a Auristela. Al mismo tiempo, el extremo de belleza no disminuye los atributos masculinos de Periandro, lo que inquieta a Arnaldo.

La prisa con que Arnaldo quiso saber de Auristela no consintió en que preguntase primero a Periandro quién eran él y su hermana, y por qué trances habían venido al miserable en que le había hallado; que todo esto, según buen discurso, había de preceder a la confianza que dél hacía (I, 2, p. 61).

Los engaños de Periandro son una marca de ingenio y actuar cauto que contrasta con la ingenuidad del príncipe de Dinamarca, quien durante toda la novela evadirá las señales que le permitirían descubrir el secreto vínculo entre Periandro y Auristela. La trayectoria de Arnaldo está definida por el fracaso que deriva del mal uso del entendimiento, mientras que las estrategias disimuladoras de Periandro señalan su buen juicio. De ahí que no deja de ser pertinente el comentario del irónico narrador al vaticinar el triste, aunque merecido final que alcanza al confiado príncipe danés:

Como es propia condición de los amantes ocupar los pensamientos antes en buscar los medios de alcanzar el fin de su deseo, que en otras curiosidades, no le dio lugar a que preguntase lo que fuera bien que supiera, y lo que supo después cuando no le estuvo bien saberlo (I, 2, p. 61).

El disfraz de Periandro supone una metamorfosis que no sólo afecta los sentidos de quienes lo observan, sino que también transforma sus acciones: “Levantóse Periandro,

¹⁶⁰ Barbara Fuchs, “Border Crossings: Transvestism and ‘Passing’ in *Don Quijote*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16, 2 (1996), p. 24.

descubrió el rostro, alzó los ojos al cielo, mostró dolerse de su ventura”. La metamorfosis incluso afecta el lenguaje del narrador, quien —impelido quizá por la desenvoltura con que Periandro desempeña su papel de doncella afligida— describe su belleza con tópicos petrarquistas: “estendió los rayos de sus dos soles a una y otra parte”. Aunque el travestismo de Periandro está justificado por un fin loable, la nobleza del acto es parcialmente degradada por el efecto cómico que produce la descripción de sus acciones, que lo muestran como una doncella frágil y temerosa, a punto de romper en llanto. Al feminizar al héroe, el lenguaje del narrador provoca que la situación oscile entre lo grave y lo risible.

El narrador del *Persiles*, como advertíamos, posee un lenguaje inestable. Sus constantes cambios de estilo y perspectiva muestran que, como los personajes, disimula su discurso para provocar determinados efectos. Así, después de transitar abruptamente al discurso poético, persuadido ante los gestos femeninos de Periandro, el narrador justifica las lágrimas del héroe: “que no le nacían de corazón afeminado, sino de la consideración de los rigurosos trances que por él habían pasado” (I, 3, p. 64). Sin embargo, el narrador establecerá más adelante cuáles son las situaciones que justifican el llanto masculino, entre las que no se encuentra la que motiva las lágrimas en esta escena. Dicha inestabilidad de la voz narrativa advierte de una consciencia sobre la importancia de su función persuasiva (y disimuladora) en el texto.

Al ofrecer diferentes niveles de distanciamiento hacia la historia contada, el narrador se coloca en el texto como un intérprete, pues ofrece su punto de vista, lo que podría ser un indicio para el lector, quien debe reflexionar sobre los significados implicadas en los abruptos cambios de focalización de la función narrativa. Así, el narrador también ocupa una posición privilegiada en el texto, pues proyecta su función de artífice que manipula el material para suspender, confundir, alegrar y, sobre todo, demandar una actitud suspicaz por parte del

lector del *Persiles*. En tanto adopta diferentes funciones, se puede decir que el lenguaje del narrador emplea diferentes disfraces, pues a veces aparenta ser empático y otras mordaz con las situaciones que enfrentan los personajes. Una de las expresiones de esta técnica del disimulo se encuentra en el empleo del contraste, el paralelismo y la especularidad, que sirve para provocar efectos contradictorios. Así, el estilo humorístico con el que retrata a Periandro contrasta con el patetismo de la primera incursión en la diégesis de Auristela, quien, vestida como mozo, y sin que el narrador descubra aún su identidad, espera la muerte:

El gobernador, con deseo de apresurar sus pruebas y dar felice compañía a Periandro, mandó que al momento se sacrificase aquel mancebo, de cuyo corazón se hiciesen los polvos de la ridícula y engañosa prueba. Asieron al momento del mancebo muchos bárbaros, sin más ceremonias que atarle un lienzo por los ojos; lo hicieron hincar de rodillas, atándole por atrás las manos, el cual, sin hablar palabra, como un manso cordero, esperaba el golpe que le había de quitar la vida (I, 4, p. 66).

El disfraz de la heroína permite una variante del tópico de la muerte falsa de la protagonista. La situación en que se presenta el travestismo aporta a la construcción del carácter de Auristela, quien pretende ser sacrificada para acabar de una vez con las tribulaciones de su existencia. El disfraz de mozo origina un equívoco que coloca al personaje ante una prueba, pues los moradores de la isla, como se ha dicho antes, sacrifican varones extranjeros para comer su corazón. El peligro es provocado por la propia Auristela, quien, como advierte Cloelia, se muestra dispuesta a acabar su vida “llevada de la corriente de [sus] desgracias” (I, 4, p. 66).

Al aprovechar la situación a la que la enfrenta su fingida identidad masculina, el personaje muestra un carácter desviado de la heroína del modelo genérico, pues, aunque el lector todavía no lo sabe, Auristela es católica; por lo tanto, su actitud suicida es condenable. Aunque la flaqueza de Auristela no es sancionada de forma directa por ningún personaje, el texto proporciona indicios que podrían alentar una reflexión sobre su endeble religiosidad.

Es digno de atención que los protagonistas se enfrenten a la misma circunstancia en su primera aparición en la diégesis. Cuando Periandro cree que va a morir en manos de los bárbaros, aprovecha los que considera sus últimos instantes para dirigir una plegaria al cielo. El joven no sólo manifiesta su deseo de no morir desesperado, también eleva la mirada para gozar la belleza del cosmos por última vez. Auristela es presentada con los ojos vendados, la mirada baja y en completo silencio: dispuesta a servir como víctima de esa “engañosa prueba” que tiene como finalidad elegir al próximo gobernante de la isla.

Este aspecto es llamativo porque el discurso católico no es un rasgo dominante en el personaje masculino. Lo característico en Periandro –además de su exacerbado amor por Auristela— es su gusto por la fabulación. Como señala Lozano Renieblas: “En Periandro, Cervantes quiso aunar la locuacidad de Ulises”.¹⁶¹ Durante su peregrinación, Auristela expresa constantemente –exageradamente– su aspiración de ser honesta y perfeccionar su catolicismo. El lector del *Persiles* comprueba más adelante que el discurso de Auristela es repetitivo, exagerado y, sobre todo, inconsistente. Lo único estable es su castidad.

La representación de Auristela, vestida de varón y desesperada, precede a la escena en que es reconocida por Periandro, quien al descubrirle su identidad le recuerda también quién es ella. Con el reencuentro, el disfraz adquiere otra función: es una expresión de la idealidad de los amantes; permutadas sus identidades, cada uno parece reconocerse en el otro. El travestismo de los protagonistas es un motivo generador de sentido.

El lector puede recordar la descripción de la inquietud experimentada por Arnaldo al contemplar la hermosura de Periandro en atuendo femenino. Ante esta transformación, el príncipe estuvo a punto de experimentar los celos, pero la certeza de la hermandad de los

¹⁶¹ Isabel Lozano-Renieblas, “Los relatos orales del *Persiles*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXII, 2 (2001), p. 122.

jóvenes alejó esa sospecha y tranquilizó su alma. Al encontrarse, los héroes se reconocen como hermanos, pero no en el sentido literal que tranquilizara a Arnaldo sino en el plano metafórico que los une como amantes virtuosos y consanguíneos.

El travestismo de Periandro y Auristela es uno de los casos más extremos de inversión de la identidad sexual dentro de la literatura aurisecular; de ahí que sea un pasaje ampliamente discutido por la crítica cervantina. Uno de los referentes culturales que más han aportado a la interpretación de esta escena es el mito del andrógino que aparece en el *Banquete*. Así, para Ruth el Saffar, el travestismo de la primera anagnórisis de los protagonistas muestra la búsqueda de los amantes de volver a ser uno¹⁶², y es una prefiguración de la restauración de la totalidad que lograrán al final de sus trabajos.¹⁶³ Esta consideración del amor como expresión del deseo de retornar a la unidad originaria resuena en las palabras que dirige Periandro a Auristela en ese primer reencuentro:

—¡Oh querida mitad de mi alma, oh firme columna de mis esperanzas, oh prenda, que no sé si diga por mi bien o por mi mal hallada, aunque no será sino por mi bien, pues de tu vista no puede proceder mal ninguno! Ves aquí a tu hermano Periandro. [...] Vive señora y hermana mía, que en esta isla no hay muerte para las mujeres, y no quieras tú para contigo ser más cruel que sus moradores; confía en los cielos, que puesta han librado hasta aquí de los infinitos peligros en que te debes de haber visto, te librarán de los que se puedan temer de aquí adelante (I, 4, p.67).

El encuentro de los personajes en una situación de inversión de la identidad sexual, así como la afirmación de su relación filial, puede alertar al lector sobre la idealidad de sus amores. Es hecho reconocido entre los críticos que la idea del amor en la novela está fuertemente influida por el neoplatonismo amoroso de los tratados renacentistas. Particularmente, se reconoce la huella de León Hebreo, en cuyos diálogos, el amante virtuoso

¹⁶² Como se sabe, este mito plantea que los sexos femenino y masculino son el resultado de un castigo impuesto por Zeus a la raza humana, constituida como andrógina en sus orígenes.

¹⁶³ Véase Ruth, el Saffar, "Fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. III. 1, (1983), pp. 35-49.

es considerado un “alter ego”, que se transforma en el otro en virtud del bien que le desea. El amante es visto como un amigo en el sentido más pleno de este concepto: “Al transformarse uno de ellos en el otro, cada uno se hace dos, es decir, amado y amante al mismo tiempo, y dos por dos son cuatro. Luego, cada uno de ellos es dos, y los dos son uno y cuatro”.¹⁶⁴

Vestidos con el atuendo del sexo opuesto, los personajes representan la parte del otro que habita en ellos, con lo cual se reflejan como la mitad de un alma. El tratamiento de hermanos se manifiesta como el máximo ideal del amor virtuoso. El pacto filial que los personajes guardan hasta el final de su periplo como un secreto sugiere la idea de la contención del deseo como la forma más elevada del amor. En ese orden, se puede considerar que los personajes reciben el tratamiento de hermanos porque esta figura integra la castidad, la amistad y la semejanza de virtudes de los personajes, como indica Diego Martínez Torrón:

Este aspecto del incesto viene creo a representar que para Cervantes el amor es tan profundo como la camaradería, la complicidad sanguínea y la amistad que se establece entre hermanos. No se trata de exponer lo prohibido -aunque se orilla- sino de representar que el auténtico amor se refleja en una profunda comunicación de amistad, un modo abisal de compartir la vida, unido al tema de la castidad en ese amor, como el que se encuentra en los libros de caballerías. Cervantes plantea así un concepto del amor que va mucho más allá de la mera atracción sensual y física y se decanta por la profunda comunicación que se establece en compartir la misma sangre, aunque luego, para tranquilidad del censor y del lector de época, este amor tan profundo, resulta posible porque no existe este peligroso lazo de sangre, que sin embargo me parece muy sintomático de la mencionada complicidad vital y comprensión humana que se encuentra entre los dos jóvenes amantes.¹⁶⁵

Sin embargo, y a pesar de que el final de la obra parece corroborar el carácter ideal de los amores de Persiles y Sigismunda, lo cierto es que ya desde este temprano pasaje de la novela el amor neoplatónico es representado con fisuras, debido a que sólo halla plena

¹⁶⁴ León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. David Romano, intr. Andrés Soria Olmedo, Tecnos, Madrid, 2002, p. 208.

¹⁶⁵ Diego Martínez Torrón, “El amor en el *Persiles*”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinaje peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 635.

expresión en el personaje masculino, como permite apreciar la respuesta de la doncella, cuyos enunciados no parecen corresponder al código amoroso del discurso de Periandro:

—¡Ay, hermano! —respondió Auristela, que era la misma que por varón pensaba ser sacrificada— ay, hermano! —replicó otra vez— ¡y cómo creo que este en que nos hallamos ha de ser el último trance que de nuestras desventuras puede temerse! Suerte dichosa ha sido el hallarte, pero desdichada ser en tal lugar y en semejante traje (I, 4, p. 67).

La falta de correspondencia de Auristela ante el amor ideal que le declara Periandro pone en perspectiva el travestismo de los personajes. El discurso de los personajes se contraponen: no hay unidad, sino otredad: los personajes, a pesar de hablar la misma lengua no se comunican. El travestismo podría ser la exteriorización de la diferencia entre los fingidos hermanos, pues mientras Periandro sobrelleva sus trabajos amorosos con cierto gusto, Auristela manifiesta la constante angustia y fatiga que estos le ocasionan. De esa manera, el lenguaje de los personajes da cuenta de que estos están configurados con un código diferente.¹⁶⁶

Periandro es caracterizado como un amante ideal, dispuesto a realizar cualquier sacrificio por amor, como demuestra al vestirse con un traje que lo deshonra.¹⁶⁷ Su devoción como amante se imprime también en su subjetividad, como observa el narrador cuando describe los efectos que tuvo en el protagonista la visión de Auristela:

¿Qué lengua podrá decir, o qué pluma escribir, lo que sintió Periandro cuando conoció ser Auristela la condenada y la libre? Quitósele la vista de los ojos, cubrióse el

¹⁶⁶ *Le pli: Leibniz et le Baroque*, apud. Mabel Moraña, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 176.

¹⁶⁷ Que el personaje sabe que el disfraz lo deshonra no hay duda: durante su estancia en la isla de Policarpo, narra estos acontecimientos, pero omite el travestismo. Lo mismo ocurre cuando solicita que se pinte el lienzo de su periplo. Periandro sabe que no todas las cosas que ocurren en una historia deben ser contadas, pues hay actos que deben callarse por su bajeza. A esto también se refiere el narrador del *Persiles*: “no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse” (III, 7, p. 343). Lo irónico es que el narrador no se priva de contar las bajezas de sus héroes, actitud que recuerda a los narradores del *Quijote*.

corazón, y con pasos torcidos y flojos fue a abrazarse con Auristela, a quien dijo, teniéndola estrechamente entre sus brazos (I, 4, p. 66).

Sin embargo, lo que pensó o sintió Auristela no es sujeto a ningún comentario por parte del hábil y manipulador narrador. Las estrategias disimuladoras de esta función textual (tan poco confiable como algunos personajes) muestran que algunas de las verdades más significativas de esta “verdadera historia” son las que se dejan pasar con un gesto silencioso. En este caso, lo que no se aclara enseguida es la correspondencia de las convicciones de los héroes, quienes, desde su primera aparición en la novela, se presentan disimulando su ser, pero no necesariamente por las mismas razones.

La frialdad de la doncella es explicable en el ambiente de represión sexual que vivían las mujeres de la época; en ese sentido, es viable considerar la repetición del sintagma ¡Ay, hermano!, como una expresión de la correspondencia amorosa que no vulnera su honestidad, pues sugiere la castidad de sus amores. En opinión de María Rosa Palazón, en el *Persiles*

en cuanto las doncellas principales, "uno dice la lengua y otro piensa el corazón", sentencia que indica las artimañas seductoras que practicaron las mujeres en una sociedad patriarcal de tenor puritano. Hubo maneras de comportarse y hablar que fueron loadas como excelencias femeninas; las damas debían ser recatadas y pudorosas, no ofrecerse a su amado.¹⁶⁸

La heroína cervantina es respetuosa con los códigos impuestos por una sociedad que no veía con buenos ojos la expresión del deseo femenino. Pero Periandro enuncia su pasión amorosa vestido de mujer. El travestismo de los amantes problematiza los límites discursivos de la identidad sexual. Hay mucha osadía en esta escena, pues también sugiere sutilmente la ilicitud de los amores de los personajes, al presentar la posibilidad de una relación incestuosa.

¹⁶⁸ María Rosa Palazón M., “Travesuras de la carne o las sospechas de Clodio”, en Alicia Villar (ed.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p.774.

Esta pista engañosa pronto es descartada, lo que no implica que se borren las polémicas posibilidades interpretativas implicadas en el primer encuentro de los supuestos hermanos.

La escena del fallido sacrificio de Auristela, por otro lado, tiene relación intertextual con el mito de *Ifigenia*.¹⁶⁹ El primer indicio de dicha intertextualidad lo constituye el nombre de Taurisa,¹⁷⁰ quien informa a Periandro sobre el ritual bárbaro que consiste en sacrificar varones extranjeros. El nombre de la doncella recuerda al del pueblo de los tauros, gente salvaje, según describió Heródoto en el libro IV de sus *Historias*: “sacrifican a su Virgen tanto a los náufragos como a los griegos que prenden en sus piraterías [...] La divinidad a quien sacrifican dicen los mismos tauros es Ifigenia, hija de Agamenón”.¹⁷¹

De este mito tomaría Eurípides el material para su *Ifigenia en Taúride*. Algunos críticos han advertido en el episodio de la isla Bárbara una evocación del mito de Ifigenia, pero sin darle suficiente importancia en la construcción del sentido de la secuencia narrativa. Sea como fuere, es importante recuperar esta relación intertextual porque tiene consecuencias en la interpretación del carácter de los protagonistas y de los relatos enmarcados. La reescritura

¹⁶⁹ Pinciano resume en su poética el argumento de Ifigenia. En opinión de los críticos, la reelaboración cervantina se basó en dicho comentario. Aunque algunos elementos textuales parecen sugerir un contacto directo de Cervantes con Eurípides, es imposible afirmar que, en efecto, conociera su obra. La traducción al latín de las tragedias de Eurípides fue realizada en 1505 (Véase Miguel Ángel Vega, “Apuntes socioculturales de Historia de la Traducción: del Renacimiento a nuestros días”, *HYERONIMUS*, 4-5, p. 73); no obstante, como indica Ofelia N. Salgado, la influencia de Eurípides se puede rastrear sólo hasta fines del siglo XVII entre los círculos jansenistas franceses, mientras que carecemos de pruebas que constaten su presencia en España: “No nos han quedado lamentablemente ediciones de autores antiguos anotadas por Cervantes. Debemos contentarnos con el conocimiento que de ellos traspiren sus obras, ya a través no sólo de menciones explícitas, sino de lo que revele el estudio comparado de texto”. Véase su art. “Hipólito / Hipólita (*Persiles*, IV, 7): juego de opuestos y evocación literaria”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p.953.

¹⁷⁰ Schevill y Bonilla sugirieron que el nombre de Taurisa confirma la influencia de la *Diana* de Montemayor: “En el mismo *Persiles*, el nombre de Taurisa recuerda el Tauriso de la *Diana*; y, finalmente, también se observan en aquella obra reminiscencias de algún episodio (como el cuento de Marcelio, de singular estilo), para el cual Gil Polo se había inspirado probablemente en la novela bizantina.” “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, R. Schevill y A. Bonilla (eds.), Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1914, p. XXXIV.

¹⁷¹ Heródoto, *Los Nueve libros de la historia*, María Rosa Lida de Malkiel (trad.), I, Grolier Internacional-Editorial Cumbre, México, 1979, p. 251.

del mito de Ifigenia anticipa algunas claves que aluden a la secreta causa de la desafortunada vida de naufragios y persecuciones que padecen los protagonistas. La tragedia de Eurípides muestra la fuerza del amor filial entre Ifigenia y Orestes. Este modelo amoroso es resignificado en el *Persiles* al engarzarse con el motivo del hermanazgo fingido en la novela greco-bizantina. Mientras que en el texto clásico es Orestes quien deberá ser sacrificado por Ifigenia, en el cervantino es la doncella quien aguarda a ser degollada por los bárbaros. Auristela, al igual que Ifigenia, se ha visto arrastrada a una vida de sufrimiento sin que en ello interviniera su voluntad. El travestismo de los personajes al inicio de la obra podría ser una invitación a leer en “cifra” todos los episodios desarrollados en la fábula. La inversión de la identidad, en ese sentido, desarticula la centralidad de los discursos hegemónicos, desarticulando su carácter de verdad incuestionable.

Como se descubre al final de la novela, Cervantes caracterizó a Persiles como un amante sentimental. Aunque es cierto que la enfermedad amorosa se encuentra en Heliodoro (Cariclea enferma de amor después de conocer a Teágenes), la última heroína cervantina muestra una actitud vacilante ante el amor. Si, como se ha señalado con frecuencia, en el *Persiles* el amor entra por los ojos, la caracterización de la heroína supone una desviación del ideal amoroso que vertebra el género, pues su configuración como amante es tan veleidosa como los derroteros de su peregrinación. Como descubre el ayo de Periandro hacia el final de la novela, la peregrinación a Roma fue un pretexto para aliviar la enfermedad amorosa en la que cayó Persiles luego de conocer a Sigismunda.

Desde que la oyó no supo oír cosas de su gusto, perdió los bríos de su juventud, y, finalmente, 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 de ella (IV, 12, p. 466).

Una vez descubiertas las causas de esta fatal enfermedad la madre del enamorado mozo, decidió hablar con Sigismunda para convencerla de huir con él y así salvar su vida. Según Seráfido, la reina insistió en lo mucho que se perdía con la muerte de Persiles, por tratarse de un sujeto dotado de todas las virtudes del mundo; a diferencia de Magsimino “a quien la aspereza de sus costumbres en algún modo le hacían aborrecible.” El ayo refiere que Eusebia incluso recurrió a la hipérbole para realzar las bondades de Persiles y los defectos de Magsimino. Y Sigismunda “muchacha sola y persuadida, lo que respondió fue que ella no tenía voluntad alguna, ni tenía otra consejera que la aconsejase sino a su misma honestidad” (IV, 12, p. 467).

El discurso de Seráfido revela que el verdadero sacrificio de la princesa Sigismunda no es el que evita la oportuna llegada de Periandro a la isla, sino al que se sometió por voluntad de la reina Eusebia. Como Ifigenia, la heroína del *Persiles* cumple un destino que le fue impuesto por una figura de autoridad. La duplicidad del nombre advierte de la doble caracterización del personaje, pues Auristela / Sigismunda, además de representar el papel de sacrificada, también asume la función de verdugo, debido a que su belleza desencadena pasiones mortales.

La información proporcionada por Seráfido manifiesta que Sigismunda se rige por la obediencia, no por el amor. Su belleza y castidad la asemejan a la diosa Artemisa o Diana — seres a los que también alude la figura de Ifigenia— pero, a diferencia de aquéllas, está sujeta a una configuración genérica de heroína greco-bizantina que la obliga a asumir la función de amante. Esta contradicción del personaje es resuelta mediante la configuración de doncella casta que subyace en la fórmula del falso hermanazgo. Heroína intempestiva, Auristela / Sigismunda carece de la unicidad del ser de los personajes desde los que ha sido moldeada.

Auristela vive en una constante zozobra y su inquietud aumenta a medida que avanza la narración. Sus dudas sobre el matrimonio están diseminadas por toda la novela y desembocan en la decisión de abandonar a Periandro. Lo de menos es que se rectifique luego esta decisión. Lo que importa ahora es que esta actitud errática acusa una confrontación entre amor y religión; y con ello se rompe la unidad de sentido que representaba la defensa del amor en la novela helenística.¹⁷²

Esta caracterización supone una importante matización del estereotipo genérico: es casta y discreta, pero también caprichosa; desea alcanzar el cielo, pero su voluntad a veces flaquea. Es un personaje que, desde su primera aparición, se muestra fatigada; si su presencia tiende a lo divino, su personalidad exhibe su humanidad imperfecta. El lector puede apreciar estos matices en el carácter de Auristela, pero esta información pocas veces alcanza a los personajes que la rodean, quienes parecen asumir que la perfección física de la misteriosa doncella es una expresión de la belleza de su alma.

El personaje de Ifigenia es fundamental en el pasaje que se analiza aquí porque concentra muchas posibilidades de interpretación del drama que padecen los modernos personajes cervantinos. El sacrificio, el amor filial, la antropofagia del corazón y el rito de sucesión son motivos todos que prefiguran los secretos que atraviesan la obra, principalmente el de la traición al rey como consecuencia de la pasión amorosa. Ello obliga a analizar la caracterización del protagonista del *Persiles*.

Como Orestes, las pruebas a las que se somete el héroe del *Persiles* tienen como antecedente una trasgresión filial. El héroe mítico es acosado por las Erinias debido a que cometió matricidio. Para librarse de esta maldición, tiene que ir a la tierra de los Tauros y robar la imagen de la diosa Artemisa. El héroe cervantino se introduce a la isla Bárbara con la finalidad de recuperar a Auristela (cuya belleza y obsesiva castidad no dejan de recordar a

¹⁷² Isabel Lozano Renieblas, "Sobre la naturaleza del discurso en el *Persiles*", *op. cit.*, p. 493.

la diosa) y, al igual que el personaje clásico, es perseguido por las consecuencias de una trasgresión.

El rito de los bárbaros prefigura el sacrificio de Magsimino, cuyo corazón es simbólicamente devorado por Persiles en Roma, cuando la muerte del rey permite el matrimonio de los héroes y el ascenso al trono. Esta lectura justifica la adición cervantina del sacrificio en la isla Bárbara como un ritual de sucesión: el elegido será quien no pruebe amargo el corazón del varón sacrificado.¹⁷³

El travestismo de Periandro y Auristela logra engañar a los bárbaros y conmueve el corazón del arrogante Bradamiro quien, prendado por la belleza de la falsa doncella representada por Periandro, contraviene las leyes de su cultura impulsado por el deseo. El engaño a los ojos facilitado por el disfraz detona el conflicto que terminará por asolar la isla Bárbara.

Desde el punto de vista moral, el incendio de la isla es expresión contundente de las desgracias que se imponen en quienes permiten que un corazón abrasado de amor guíe sus actos. El propio Persiles, modelo de las mayores virtudes que la naturaleza puede depositar en un hombre, es también sujeto de la pasión enajenante del amor: rindiéndose como los bárbaros a este deseo, hurta a la prometida del rey, su hermano. Sin embargo, es la astucia de Periandro, su trayectoria definida por la cautela, lo que determina el final feliz de sus trabajos.

Los acontecimientos de la isla Bárbara tienen muchos paralelismos con los motivos que rodean el secreto de los amantes, de modo que el pasaje posibilita una lectura menos idealizada del amor de los protagonistas. La feliz utopía que parece promover el final de la

¹⁷³ Lozano Renieblas considera que Cervantes integra el motivo de la ingesta del corazón para caracterizar la barbarie de los habitantes de la isla, motivo que confluye con el del falso sacrificio de la heroína en las novelas griegas. Véase *El Mundo del Persiles*, *op. cit.*, p. 138.

novela parece un relato en abismo de la secuencia narrativa que se desarrolla en el espacio distópico de los bárbaros. Sin que en esta observación se imponga una intención moralizadora en Cervantes, estas similitudes advierten sobre la constante tensión entre el deseo y el deber ser de los personajes, de la cual emana, como estrategia conciliatoria, la disimulación. El énfasis no es deontológico, sino teleológico: Periandro encarna la prudencia de un héroe adaptado a los tiempos que corren; por ello, encubre sus intenciones y posterga su deseo, porque esa es la única manera de satisfacer, eventualmente, dicha carencia. Las decisiones de Periandro contrastan con el actuar errático de los impacientes bárbaros. El éxito del hombre depende de la domesticación de las pasiones y el protagonista cervantino destaca por cauto y discreto.

La reescritura del motivo clásico ofrece una perspectiva racional sobre el amor y una visión crítica de las ceremonias que se realizan al interior de las religiones. Los personajes principales son modernas reelaboraciones de Orestes e Ifigenia y funcionan como figuras mediadoras en la interpretación de los tres relatos ejemplares insertos en la secuencia narrativa de la isla Bárbara. El de los bárbaros constituye el espacio más distante culturalmente; sin embargo, ese lugar incivilizado y pagano es el refugio de varios personajes cristianos, quienes recurren a diferentes disfraces para ocultar su identidad. La inversión de la identidad sexual tiene relación especular con los relatos secundarios insertos en esta secuencia narrativa.

El travestismo de los protagonistas es ejemplo de una literatura que gustaba de las imágenes de inversión para representar la incertidumbre ante la pérdida de univocidad de la verdad. Esta consideración se apoya en el hecho de que esta secuencia narrativa ofrece relatos enmarcados que tienen como eje otras formas de enmascaramiento o inversión de la realidad.

La isla Bárbara constituye una geografía regida por seres, supuestamente, perversos y bárbaros, pero en la que también habitan personajes virtuosos y civilizados, quienes, después de padecer situaciones extraordinarias y lamentables, han llegado a adaptarse a la vida en la isla. Antonio y Rutilio sobreviven ocultos en la isla porque, de saberse su extranjería, serían sometidos al terrible ritual de sucesión de los bárbaros.

Estos personajes han llegado como desterrados de su patria y han encontrado una forma de adaptarse a esta tierra habitada por seres “arrogantes”, “salvajes” y “supersticiosos”. La situación previa de los personajes hace que el mundo distópico (por sus costumbres, los bárbaros representan lo perverso, lo desviado; lo que no es verdadero) ponga en perspectiva la nobleza de los valores de la sociedad civilizada. Tampoco de los bárbaros se puede extraer una visión positiva de las relaciones humanas, pues subordinan el bienestar común a sus apetencias.

El relato de Antonio presenta los cambios de fortuna del personaje, quien toma decisiones cuya bizarría rebasa los límites de la prudencia. El español, como la mayoría de los personajes que ofrecen el relato de su vida, se afirma cristiano y de orígenes nobles; sus acciones, empero, no dan testimonio de la virtud esperable en un sujeto respetuoso de los códigos sociales y religiosos; es su encuentro con el amor lo que supone una transformación que eleva su condición humana.

Después de vivir una serie de naufragios y malas experiencias que le pronosticaban el fin de su existencia, Antonio narra haber llegado a la isla Bárbara: “entré aquí dentro, vi este sitio y parecióme que la naturaleza le había hecho y formado para ser teatro donde se representase la tragedia de mis desgracias” (I, 6, p. 80). En vez de muerte, el escenario le deparó su salvación en la figura de una joven bárbara:

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, pp. 80-81).

En conformidad con la conceptualización del amor neoplatónico, en Riela y Antonio éste penetra el alma a través de la mirada. Los personajes no precisan de palabras para expresar su voluntad, sino que ella encuentra su expresión en los actos amorosos con que cada uno obsequia su gratitud al otro. Si se acepta que en el *Persiles* el amor representa la inclinación hacia lo que es universalmente bueno, se advierte que en Riela y Antonio el impulso amoroso perfecciona su carácter por medio de la transformación en el otro: Antonio, que había sido arrogante hasta los excesos, encuentra en Riela la piedad cristiana de la que carecía, mientras que la natural inclinación al bien de la bárbara es enriquecida con la doctrina que le enseña Antonio.

La cueva se configura como un espacio edénico en el cual Antonio, Riela y su descendencia conforman una secreta comunidad que vive al margen de las leyes y rituales bárbaros. Para protegerse, ocultan su identidad religiosa con un atuendo hecho de pieles, que es como visten los pobladores de la isla. De ese modo, aparentan ser bárbaros, aunque son cristianos.

El relato se engarza a los motivos que dotan de unidad semántica a la secuencia narrativa de la isla Bárbara. Como Periandro, la trayectoria de Antonio se cifra en los motivos de trasgresión y huida. Al igual que en el relato marco, su historia relativiza la incapacidad de bondad de los bárbaros, pues es Ricla en quien Cervantes deposita los mejores atributos. El sentimiento cristiano de Antonio no surge sino después de que se introduce al espacio pagano en el que funda una familia. Alejados de las ceremonias propias de sus culturas, el bárbaro español y la piadosa bárbara celebran un ritual del corazón que no requiere del sacrificio para consumarse, como permite apreciar el discurso de la bárbara cristianizada:

Llamo esposo a este señor, porque, antes que me conociese del todo, me dio palabra de serlo, al modo que él dice que se usa entre verdaderos cristianos. Hame enseñado su lengua, y yo a él la mía, y en ella ansimismo me enseñó la ley católica cristiana. Diome agua de bautismo en aquel arroyo, aunque no con las ceremonias que él me ha dicho que en su tierra se acostumbran. Declaróme su fe como él la sabe, la cual yo asenté en mi alma y en mi corazón, donde le he dado el crédito que he podido darle. [...] Yo, simple y compasiva, le entregué un alma rústica, y él (merced a los cielos) me la ha vuelto discreta y cristiana. Entreguéle mi cuerpo, no pensando que en ello ofendía a nadie, y deste entrego resultó haberle dado dos hijos, como los que aquí veis, que acrecientan el número de los que alaban al Dios verdadero. (I, 6, p.82).

Como Antonio, Rutilio se refugia en la isla después de vivir una serie de infortunios que tienen su origen en una trasgresión. Según cuenta este maestro de danza de procedencia italiana, sus trabajos comenzaron cuando se dejó llevar por la pasión que despertó en él una distinguida doncella, a quien servía como maestro y con quien partió hacia Roma con la intención de gozarse. Con frecuencia, los críticos han insistido en la naturaleza viciosa de este personaje, debido a que su discurso sugiere la inclinación a la lascivia.

El italiano no dice qué religión profesa, pero los tratos que hace con una presunta hechicera exponen su ignorancia o desobediencia de las leyes de la Iglesia. Después de ser aprendido y condenado a muerte por esta falta, Rutilio narra que esta mujer se ofreció a liberarlo de la cárcel a cambio de que él accediera a casarse con ella. “Túvela, no por

hechicera, sino por ángel que enviaba el cielo para mi remedio”, dice Rutilio, recuperando casi literalmente la expresión utilizada por Antonio al contar su primer encuentro con Ricla.

La transformación de la hechicera en loba obligó al italiano a matar a la que lo libró de la muerte. Anclado en una tierra extraña, Rutilio tuvo la suerte de ser auxiliado por un orífice, de quien aprendió el oficio y en cuya compañía encontró amistad y feliz compañía, cumpliéndose así la promesa, dos veces hecha por la hechicera, de que lo llevaría a una región donde ningún enemigo podría ofenderlo:

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 (I, 8, p. 93).

Este periodo de bonanza concluyó durante un naufragio que destruyó su nave y lo arrojó a la isla Bárbara:

En fin, como la necesidad, según se dice, es maestra de utilizar el ingenio, di en un pensamiento harto extraordinario, y fue que descolgué al bárbaro del árbol, y habiéndome desnudado de todos mis vestidos, que enterré en la arena, me vestí de los suyos [...] 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 (I, 8, p.95).

La neutralidad y hasta simpatía que manifiesta hacia los bárbaros sugieren su integración en la comunidad. Tal parece que el personaje, más que usar el traje bárbaro como disfraz, experimentó una metamorfosis de la identidad. Rutilio describe a los bárbaros como “muchachos”, dice que aprendió la lengua con “atención” y “curiosidad” y define como “sabio” al bárbaro profeta. Mas allá de los elementos maravillosos que confluyen en su relato, resulta interesante el contraste entre la ineficacia de su defensa en Italia (de nada valió declarar que iba en compañía de su esposa), con la efectividad de su silencio en la isla Bárbara, en donde fue bien acogido debido a sus graciosas maneras. El relato de Rutilio se

integra como otro de los elementos que desestabilizan la idea común de la naturaleza indómita y cruel de los habitantes de la isla.

El último de los relatos que se engarzan en la secuencia de la isla Bárbara es el episodio narrado por Manuel de Sousa, el portugués enamorado. A diferencia de Antonio y Rutilio, Manuel de Sousa no cometió ningún delito, pero sí manifiesta una conducta reprobable debido a que sus males son causados por la enfermedad de amor. A pesar de que el relato de Manuel de Sousa es conmovedor, el punto de vista de los personajes hace que el pasaje se incline a una interpretación irónica, pues, en efecto, resulta poco verosímil que alguien muera por tal causa. Claro que, como se indicará más adelante en el epitafio de Manuel de Sousa, su muerte era casi un deber, pues es propio de los portugueses fenecer por amor.

La transparencia con que el autor confirma su adhesión a un tópico sugiere una función humorística en el episodio, lo que de alguna manera aligera el fatalismo del personaje. Ello no implica que el pasaje prescinda de ofrecer una reflexión seria sobre los temas que plantea; en este caso, el amor y la religión. Uno de los aspectos más llamativos de la historia del portugués consiste en la importancia semántica que adquiere el silencio. Desde el inicio de su relato el desafortunado amante da a conocer que nunca intercambió palabra con la doncella a la que pretendía. La promesa de matrimonio que alimentó sus esperanzas siempre tuvo como intermediario al padre, quien, fiado únicamente de la obediencia de su hija, impuso un plazo de dos años para celebrar las bodas, bajo el pretexto de que la doncella era todavía muy joven. Sin embargo, como aclara el propio Manuel de Sousa, a pesar de cortejarla públicamente y con aprobación del padre, la joven nunca dio señales de corresponder a sus sentimientos:

Pero no dejé de servirla públicamente a sombra de mi honesta pretensión, que luego se supo por toda la ciudad; pero ella, retirada en la fortaleza de su prudencia y en los retretes de su recato, con honestidad y licencia de sus padres, admitía mis servicios, y

daba a entender que, si no los agradecía con otros, por lo menos no los desestimaba (I, 10, p. 99).

La falta de comunicación entre los prometidos se expresa con mayor claridad cuando el portugués describe que, habiendo sido llamado a servir como soldado, visitó la casa de Leonor para que el padre le ratificara su promesa de casamiento cumplido el plazo de dos años, y como éste, conmovido ante la angustia del joven, llamó a su hija para que se despidieran; pero el infeliz amante, lejos de aprovechar el momento para interactuar con el objeto de su amor, impresionado por la belleza que tenía ante sus ojos, no fue capaz de emitir palabra.

También Leonor está marcada por el silencio, como relata el portugués: “salió a verme a una sala, y salieron con ella la honestidad, la gallardía y el silencio” (I, 10, p.100). El único que habla es el padre, quien encuentra en el silencio del desdichado amante un signo favorable:

Nunca, señor Manuel de Sousa, los días de partida dan licencia a la lengua que se desmande, y puede ser que este silencio hable en su favor de vuesa merced más que alguna otra retórica. Vuesa merced vaya a ejercer su cargo, y vuelva en buen punto, que yo no faltaré ninguno en lo que tocar a servirle. Leonora, mi hija, es obediente, y mi mujer desea darme gusto, y yo tengo el deseo que he dicho. Que con esas tres cosas, me parece que puede esperar vuesa merced buen suceso en lo que desea (I, 10, p. 100).

Palabras que Manuel de Sousa recuerda perfectamente porque más adelante serían invalidadas por Leonor, quien al tomar los votos rompe una promesa que, por otro lado, jamás hizo de forma directa. La palabra paterna, que sirvió para avivar durante dos años la esperanza del portugués, pierde validez en el momento en que Leonor se refugia en una palabra paterna infinitamente más poderosa, que es la de Dios, y decide romper el compromiso con Sousa, precisamente el mismo día que celebrarían el matrimonio.

Leonor, quien se presenta vestida rica y gallardamente, elabora un elocuente discurso en el que confiesa a Manuel de Sousa que no puede, como prometiera su padre, ser su esposa

porque ella, en secreto, le hizo antes la misma promesa a Dios. La doncella justifica su engaño retóricamente al subrayar que prometió que no tomaría otro hombre en la tierra. La doncella parece muy segura de la ausencia de culpabilidad en su acto:

Bien sabéis, señor Manuel de Sousa, cómo mi padre os dio palabra que no dispondría de mi persona en dos años, que se habían de contar desde el día que me pedistes fuese yo vuestra esposa; y también, si mal no me acuerdo, os dije yo, viéndome acosada de vuestra solicitud y obligada de los infinitos beneficios que me habéis hecho, más por vuestra cortesía que por mis merecimientos, que yo no tomaría otro esposo en la tierra sino a vos. Esta palabra mi padre os la ha cumplido, como habéis visto, y yo os quiero cumplir la mía, como veréis. Y así, porque sé que los engaños, aunque sean honrosos y provechosos, tienen un no sé qué de traición cuando se dilatan y entretienen, quiero, del que os parecerá que os he hecho, sacaros en este instante. Yo, señor mío, soy casada, y en ninguna manera, siendo mi esposo vivo, puedo casarme con otro. Yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo, que es Jesucristo, Dios y hombre verdadero: Él es mi esposo; a Él le di la palabra primero que a vos; a Él sin engaño y de toda mi voluntad, y a vos con disimulación y sin firmeza alguna. Yo confieso que para escoger esposo en la tierra ninguno os pudiera igualar, pero, habiéndole de escoger en el cielo, ¿quién como Dios? Si esto os parece traición o descomedido trato, dadme la pena que quisiéredes y el nombre que se os antojare, que no habrá muerte, promesa o amenaza que me aparte del crucificado esposo mío (I, 10, pp. 100-101).

El discurso de Leonor puede ser interpretado desde el punto de vista tridentino o desde una ética humanista que se apiade del fatal destino del portugués.¹⁷⁴ La verdad del discurso de la doncella es incuestionable porque la época consideraba que la elección del celibato consagrado a Dios era la expresión más elevada de virtud. Pero, aunque la decisión no puede someterse a juicio, el discurso de Leonor abre la posibilidad de cuestionar el momento elegido para informar sobre este matrimonio secreto con Dios. Si, como la doncella afirma, aunque una mentira se justifique por su objetivo loable, ésta adquiere una forma reprobable cuando se prolonga, el lector atento no dejará de hallar cierta ironía en estas palabras si asume que la confesión fue hecha algo tarde.

¹⁷⁴ Esta es la propuesta de Georges Güntert, para quien “Tanto la construcción de este cuento como la de la obra entera suponen un punto de vista irónico, en la medida que admiten dos lecturas inconciliables entre sí”, *op. cit.*, p.232.

Tanto por el momento elegido para romper el silencio, cuanto por el lugar en que se realiza este acto, la confesión de Leonor ofrece una representación de la rivalidad entre el matrimonio humano y el divino que, debido a la infinita distancia que media entre los combatientes, se percibe cargado de innecesaria crueldad. Leonor es desnudada de su rico vestido nupcial frente a un Manuel de Sousa que, minutos antes, se imaginaba casado y feliz.

La representación del acto simbólico de romper las vestiduras y cortar el pelo como prueba del abandono del mundo para entregar el alma a Dios se aprecia como la conclusión de un duelo dispar ante el cual el vencido y desengañado Manuel de Sousa no puede sino rendirse:

Calló, y al mismo punto la priora y las otras monjas comenzaron a desnudarla y a cortarle la preciosa madeja de sus cabellos. Yo enmudecí, y por no dar muestra de flaqueza tuve cuenta con reprimir las lágrimas que me venían a los ojos, e hincándome otra vez de rodillas ante ella, casi por fuerza la besé la mano, y ella cristianamente compasiva me echó los brazos al cuello; alceme en pie, y alzando la voz de modo que todos me oyesen, dije:

—*María optimam partem elegit.*

Y diciendo esto me bajé del teatro, y acompañado de mis amigos, me volví a mi casa, adonde yendo y viniendo con la imaginación en este estraño suceso, vine casi a perder el juicio; y ahora por la misma causa vengo a perder la vida.

Y dando un gran suspiro, se le salió el alma, y dio consigo en el suelo (I, 10, p. 104).

Después de que el desafortunado amante sentimental muere, Auristela, menos afectada por la muerte que por la curiosidad, exclama:

—con este sueño [...] se ha escusado este caballero de contarnos qué le sucedió 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, p. 104).

Este pasaje, que muchas veces ha sido leído como muestra de la adhesión a la ideología postridentina del *Persiles*, también admite lecturas menos edificantes, como la señalada por Armstrong Roche:

La cita del evangelio lucano que constituye las últimas palabras de Sousa pertenece a la historia de María y Marta y la elección que hace María de la vida contemplativa a

los pies de Jesús. En el Evangelio aparece justo después de la historia del Buen Samaritano, que Jesús había contado como respuesta a la pregunta del publicano sobre lo que significa amar al prójimo como a uno mismo. El movimiento ideal que evoca la novela paradigmáticamente desde la Isla Bárbara a Roma se niega aquí en el mundo católico, en nada menos que un templo de la Virgen María. [...] La elección entre el celibato y el matrimonio parece menos trascendente que la forma pública y cruel de la elección, el uso de un templo consagrado a la madre de Dios para representar la elección entre dos caminos sagrados, y la sombra consecuente proyectada sobre la Iglesia como fuerza tutelar de una virtud cristiana asociada con el espíritu de la caridad.¹⁷⁵

Aunque la muerte del portugués no necesariamente debe adjudicarse a una falta de caridad en Leonor, no deja de resultar interesante que éste sea el único “cuento” con un final definitivamente desfavorecedor; esto, a pesar de ser la única historia en la que ningún personaje violó la norma, pues todos los actos son realizados públicamente y cuentan con la aprobación de la comunidad. Si eludimos la cuestión religiosa, resulta evidente que la historia del portugués apunta con elocuencia a la idea, recreada obsesivamente en la obra, según la cual es propio de sujetos indiscretos encontrar verdades en lo que solo son ficciones fabricadas en la imaginación. Además de la ambivalencia con que se introduce el tema de la caridad cristiana, este relato invita a reflexionar sobre la importancia de usar el entendimiento para no caer en engaño. Así, la derrota del portugués es consecuencia de una interpretación errónea, por tanto, él es el principal responsable de su desdicha.

Es curioso que tanto en la historia de Antonio como en la de Rutilio los sujetos encuentren la caridad entre los seres menos esperables: una bárbara, un lobo y una hechicera. Lo más significativo es que en el texto se enfatiza esta inusual bondad, al transmitir el discurso del lobo en el relato de Antonio:

¹⁷⁵ Michael Armstrong Roche, “Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes: el mito gótico y el episodio de Sousa y Leonor en el *Persiles*”, en Carmen Rivero Iglesias (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, p.29.

—Español, hazte a lo largo, y busca en otra parte tu ventura, si no quieres en ésta morir hecho pedazos por nuestras uñas y dientes; y no preguntes quién esto te dice, sino da gracias al cielo de que has hallado piedad entre las mismas fieras (I, 5, p.76).

La generosidad de Ricla y la hechicera hace que Antonio y Rutilio las pinten en su imaginación como ángeles: “yo no me hartaba de mirarla, pareciéndome antes ángel del cielo que bárbara de la tierra” (I, 6, p. 81), dice Antonio; “Túvela, no por hechicera, sino por ángel que enviaba el cielo para mi remedio” (I, 8, p.90), refiere Rutilio. Estos inusuales gestos de caridad parecen poner en perspectiva la piedad que encuentra Manuel de Sousa en el único abrazo que recibe de Leonor.

Como ha sido observado por algunos críticos, el relato de Manuel de Sousa tiene importantes similitudes con la propia trayectoria de los amores de los protagonistas. Adrien Roig considera que el relato de Manuel de Sousa es una *myse en abyme* de los amores de Periandro y Auristela, lo cual parece acertado. Para este estudioso de la novela, el desenlace del *Persiles* constituye la solución del amor humano que, como variante feliz del relato del portugués, satisface al público lector:

El episodio del portugués enamorado, «mise en abyme» en el seno de la novela con una atención, una solemnidad particular juega profundamente con la acción principal y pone de manifiesto la relación entre el amor humano y el amor místico, característica esencial de la filosofía cervantina: la superioridad de lo natural, de lo racional, de lo humano. No es un mero episodio sino un conjunto organizado, íntimamente integrado en la novela y que le confiere cierta unidad.¹⁷⁶

La inconformidad de Auristela ante el relato subraya que es reacia a aceptar que la muerte del portugués sea consecuencia de los tristes acontecimientos que le escuchó narrar antes de morir. Pero no sólo rechaza esta relación causal, sino que incluso niega la veracidad

¹⁷⁶ Adrien Roig, “De la vida de Manuel de Sousa Coutinho al «triste y no imaginado suceso» del portugués que murió de amor 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, p. 893.

del relato al calificarlo como un “sueño”. Lo cierto es que las historias de Antonio y Rutilio, a pesar de contener más elementos inverosímiles que el del portugués, no son comentados por la protagonista.

La falta de reacción emotiva del personaje parece cifrar una personalidad más parecida a Artemisa o Diana¹⁷⁷ que a una amante de novela greco-bizantina. Es significativo que después de llegar a Roma y tomar el catecismo, Auristela se sienta tentada a imitar la decisión de Leonor, reafirmando así que el relato de Manuel de Sousa no dejó en ella ninguna enseñanza. Se vuelve por ello necesario leer con suspicacia lo que, según Seráfido, dijo la reina Eustoquia para persuadir a Sigismunda de escapar con Persiles:

Finalmente, Eustoquia habló a Sigismunda, encareciéndole lo que se perdía en perder la vida Persiles, sujeto donde todas las gracias del mundo tenían su asiento, bien al revés de Magsimino, a quien la aspereza de sus costumbres en algún modo le hacían aborrecible. Levantóle en esto algo más testimonios de los que debiera, y subió de punto, con los hipérboles que pudo, las bondades de Persiles (IV, 12, p. 467).

No hay casi evidencias textuales que confirmen la firmeza amorosa de la heroína.¹⁷⁸ Esta doncella, cuya belleza divina vence todas las voluntades, demuestra constantemente su reticencia a mostrar los secretos que guarda en su corazón; por eso mismo, son reveladores los escasos momentos en que, aquejada por la duda o el miedo, revela información que, además de poner en peligro el secreto de su relación con Periandro, ofrecen indicios de sus sentimientos hacia su, en apariencia, hermano. No obstante, también abundan los momentos de vacilación; el más notorio tiene lugar en Roma, cuando la doncella decide romper su promesa de matrimonio; aunque pronto rectifica y, luego de comprender qué ha herido

¹⁷⁷ Manuel recuerda que el día que se celebrarían sus bodas la figura de Leonor transmitía la belleza y honestidad de la casta Diana.

¹⁷⁸ Los celos que manifiesta en la isla de Policarpio tampoco corresponden al modelo virtuoso que propone la novela bizantina. La heroína de Cervantes no se aviene bien a ninguno de los modelos literarios de los que se nutre. La verdad de su ser presenta un excedente de significado que no puede ser interpretado porque está hecho de silencio. El secreto de Auristela / Sigismunda es inaccesible.

mortalmente a Periandro con su decisión de tomar los votos, decide ceder a los deseos del príncipe, aunque pareciera que lo hace movida por la piedad, pues “se imaginaba ser ella el clavo de la rueda de su fortuna y la esfera del movimiento de sus deseos (IV, 14, p. 473)”.

Los deseos de Auristela / Sigismunda jamás son afirmados. El lector puede constatar que la única constante en el discurso del personaje es su deseo de ser “honesta”. El matrimonio a las afueras del templo de San Pablo es efectuado sin intervención de la doncella. Del mismo modo que en su primera aparición en la diégesis, la heroína es mostrada en actitud de sacrificio: dócil y silenciosa, dispuesta a ofrendar su corazón para un ritual de sucesión. Como el lector puede recordar, en su última desventura la heroína es literalmente aplastada por Periandro y Magsimino: después de que el traidor Pirro, víctima de los celos, apuñala a Periandro, éste cae en los brazos de Auristela: “La cual, faltándole la voz a la garganta, el aliento a los suspiros y las lágrimas a los ojos, se le cayó la cabeza sobre el pecho, y los brazos a una y otra parte” (IV, 13, p. 472). La llegada de Magsimino ocurre casi enseguida de este acontecimiento y, al ver tendidos y agonizando a su hermano y a su prometida: “dejose caer del coche sobre los brazos de Sigismunda, ya no Auristela, sino la reina de Frislanda, y en su imaginación también reina de Tile” (IV, 14, p. 474). Aprisionada, como se haya la heroína entre los cuerpos de los dos príncipes moribundos, se efectúa un matrimonio en el cual sólo Magsimino y Persiles hablan.

Además de esta relación especular con la trama principal, la historia de desamor del portugués se contrapone a la solución feliz del amor cristiano del matrimonio concertado entre Antonio y la bárbara Ricla, en quienes, como señalé antes, se realiza un intercambio simbólico del corazón. Ritual que se realiza alejado de las ceremonias propias de sus culturas y que deriva en una convivencia feliz y favorecida por Dios, como se evidencia en la descendencia saludable del matrimonio. El indicio de la correlación entre ambos cuentos se

encuentra en la teatralización del espacio en el que acontece el descubrimiento del otro. En el caso de Ricla y Antonio, el espacio inculto de la cueva se convierte en el teatro para la representación de una unión feliz que no requiere de palabras para realizarse, pues la bondad se manifiesta en los actos.

En el caso de la historia de Manuel de Sousa, la iglesia se convierte en escenario en el que se representa la batalla desigual entre el portugués y Dios por el amor de Leonor; lugar en el que la doncella recurre a la palabra por primera vez para justificar el engaño que cuidó con su silencio durante dos años. Al exponer su verdad, Leonor despoja a Manuel de una esperanza que se acrecentó en su corazón a lo largo de dos años de espera. La lucha entre el amor humano y el amor divino es en realidad el escenario de una confrontación carente de trascendencia: lo que el cuento del portugués plantea son las consecuencias desafortunadas del enfrentamiento de la verdad constitutiva de cada individuo.

Al ocultar su voluntad en espera del momento más propicio, Leonor alcanza una solución que reconcilia el deseo de su corazón con la realidad; en detrimento de la verdad de Manuel de Sousa, en cuya muerte podemos apreciar el sacrificio simbólico de su corazón. En efecto, la ausencia de la narración de los sucesos que llevaron a Manuel de Sousa a la isla Bárbara permite imaginar que su muerte por amor se relaciona metafóricamente con el ritual de la antropofagia de los bárbaros, pues fue la consagración de Leonor a la orden religiosa lo que provocó que el corazón del joven portugués dejara de latir; incluso, lo incompleto de su relato también permite imaginar las razones por las que un amante desengañado iría a un lugar en el que los corazones de los extranjeros son pulverizados y devorados en una ceremonia. ¿Acaso el infeliz Manuel, como la protagonista, se ha dejado arrastrar por la corriente de su desesperación? El texto insinúa la relación entre el portugués y Auristela por medio del discurso en el que ésta sanciona el deseo de morir de Manuel:

pues, así como la luz resplandece más en las tinieblas, así la esperanza ha de estar más firme en los trabajos; que el desesperarse en ellos es acción de pechos cobardes, y no hay mayor pusilanimidad ni baja que entregarse el trabajado -por más que lo sea- a la desesperación (I, 9, p.97).

Comentario no exento de irreflexiva ironía, en vista del fallido sacrificio en el que la doncella creyó encontrar la solución a sus infortunios. El lector debe recordar que el narrador se encarga de precisar la intención de Auristela de encubrir su identidad sexual: “tenía inclinada la cabeza, y como de industria parecía que no dejaba verse de nadie” (I, 4, p.65). El sufrimiento de los personajes y su anhelo de verse liberados de tan fatigosa existencia los persuade de entregarse a un acto que contraviene la voluntad divina. El conveniente silencio de la voz narrativa ante este coqueteo con la herejía opaca considerablemente la dimensión heterodoxa del pasaje; no obstante, las contradicciones entre las palabras y los actos procuran una lectura ambigua sobre su identidad virtuosa. De esa manera, el pasaje dice más de lo que cuenta; es decir, pone en evidencia lo que jamás es enunciado: que los personajes cristianos adoptan actitudes en cuya crueldad se asemejan a los bárbaros.

El primer reencuentro de los personajes ha sido interpretado con frecuencia como una premonición del feliz desenlace de sus amores. En ese tenor, se ha enfatizado el carácter ejemplar que priva en los tres relatos intercalados en el episodio de la isla Bárbara. Antonio y Ricla encarnarían el futuro de Periandro y Auristela; Rutilio el amor lascivo, mientras que la historia del portugués apostaría por el amor divino.

Las tensiones entre la fábula principal y las historias intercaladas sugieren la posibilidad de una lectura contrapuesta de los acontecimientos. La primera anagnórisis de los personajes en una situación extrema de inversión parece invitar a una lectura que desestabilice los discursos amoroso, religioso y étnico, pues la contraposición de visiones que expresa la obra pone de relieve los aspectos menos virtuosos de los personajes.

Como indica Aurora Egido, la memoria es uno de los cimientos que sostienen el arte narrativo del *Persiles*¹⁷⁹; en principio, porque los personajes rememoran su vida; también, porque el narrador suele recapitular momentos particulares de la trama. Debido a las numerosas alusiones a otros textos, la obra demanda la memoria de un lector conocedor de los géneros y discursos que evoca. Conforme avanza la trama, el lector advierte que necesita volver su mirada a lugares ya recorridos, pues muchas de las historias y personajes que va encontrando le recuerdan situaciones del pasado de la diégesis. En el caso de los protagonistas, las revelaciones finales sobre su identidad obligan a reconsiderar el hecho de que estos hermosos seres, considerados dechados de perfección física y moral, se presentan desde el inicio de la novela fingiendo su ser: disimulan sus nombres, encubren la naturaleza de su relación, su linaje, su nacionalidad y las razones de sus andanzas.

La caída de estos enmascaramientos al final de la novela plantea la pertinente duda sobre el significado del inusual travestismo de Periandro y Auristela en la isla Bárbara. Como procuré demostrar en el análisis de las secuencias narrativas, la voluntad encubridora que rige los pasos de los personajes se manifiesta tempranamente en su discurso, su atuendo y en el lenguaje del narrador.

¹⁷⁹ Aurora Egido, “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”, *NRFH*, 38, 2 (1990), pp. 621-641.

2. Disimulación y apariencia en Golandia: defensa del secreto y el engaño provechoso

Al dejar atrás la isla pagana, los protagonistas se enfrentan a los embates de los furiosos mares septentrionales. Desprovistos de una embarcación adecuada para emprender un largo viaje hacia la civilización, durante diez días navegan en torno a las islas cercanas, con la esperanza de cambiar de nave y obtener provisiones para tal empresa. Fatigados por el deseo postergado de un cambio de fortuna, finalmente encuentran asilo en Golandia. La segunda isla presente en la diégesis es también el primer topónimo que señala un referente geográfico real.

A lo largo de la historia crítica del *Persiles*, varios estudiosos han ofrecido diferentes hipótesis sobre la geografía que se esconde detrás del nombre, debido a que en el siglo XVII podía aludir a más de un territorio.¹⁸⁰ La ambigüedad no radica sólo en esta pluralidad de topónimos semejantes, también en la falta de correspondencia de las características de estas regiones con las de la Golandia cervantina.¹⁸¹

Como indica Isabel Lozano Renieblas, las descripciones de la geografía septentrional corroboran el interés del alcalaíno por construir espacios ficcionales que sólo aluden parcialmente a la geografía conocida en la época. Golandia es un territorio imaginario que resulta interesante por la presencia de elementos que lo vinculan al mundo conocido. La

¹⁸⁰ “En el siglo XVII, había cuatro topónimos de nombre muy similar que a menudo se confundían: Gothia, Gotlandia, Grontlandia y Grocland. Los dos primeros correspondían respectivamente a Gothia, la parte sudoriental de la península Escandinava, y a Gotland, isla del mar Báltico y parte oriental de la Gothia (Plinio, *Historia natural* 7.2; O. Magno *Historia*, II, 23; Solino, c.7). El tercero, Grontlandia, se correspondía con la actual Groenlandia (Porcacchi, 9-11). Y el cuarto era una isla al norte de la actual Groenlandia, situada debajo del Polo Ártico (Botero, Mercator, Mapamundi).⁴⁵ La semejanza fónica debió de prestarse a confusión, teniendo en cuenta que, en la época, la nomenclatura geográfica todavía no estaba fijada”. en *El mundo del Persiles*, *op. cit.* p. 105.

¹⁸¹ Cervantes describe Golandia como una isla casi despoblada, mientras que las descripciones de la Golandia del Báltico indican que ésta era un centro cultural y comercial de considerable importancia en la época. Por otro lado, según indica Lozano Renieblas, no hay testimonios que permiten situar al pájaro barnaclas en el Báltico. Véase *El mundo del Persiles*, *op. cit.*, p. 106.

descripción del pájaro barnaclas, así como la constante mención de Inglaterra como destino deseado por los personajes, sugiere que “la Golandia cervantina hay que comprenderla como un lugar irreal situado en algún lugar más allá de las islas británicas, sin que haya que identificarla necesariamente con un topónimo real”.¹⁸² Aunque los personajes nunca ponen pie en suelo inglés, la presencia de su historia, geografía y costumbres es una constante.

Las alusiones a lo conocido no sólo se encuentran en la evocación de Inglaterra, también las costumbres de sus habitantes coinciden con las del mundo civilizado, lo que es un claro contraste con la caracterización de la isla Bárbara. Es un espacio de tránsito y espera: mientras aguardan una mejora en las condiciones del clima, los personajes gastan el tiempo en comer, beber, conversar y definir el itinerario que los conducirá al puerto donde esperan concluir sus tribulaciones.

La población de Golandia se limita a los habitantes de una casa que también sirve como mesón para las personas que llegan de las naves y que usan un peñón como puerto. La vida comercial y social del lugar se rige por la interacción entre los habitantes del mesón y las multitudes que desembarcan en su puerto. Aunque emplazado en una isla casi despoblada, el mesón tiene la capacidad de albergar a toda una flota. La variedad de idiomas que se intercalan en el pasaje (español, inglés y otro que sólo es entendido por Transila) sugiere el flujo continuo de forasteros.

La pluralidad lingüística y el afable trato de los habitantes configura a Golandia como territorio neutral y, por lo tanto, de convivencia pacífica y amistosa de cuantos ahí se hospedan. No abundan las descripciones que permitan imaginar el aspecto de la isla o sus habitantes. La población del lugar apenas está caracterizada, se menciona a un español y el

¹⁸² *Ibid*, p. 108.

patrón del mesón, pero casi siempre se representa en el texto con las voces “uno, unos o todos”. En contraste con la isla designada como “Bárbara” por las costumbres paganas de sus habitantes, los personajes de Golandia son cristianos y educados, de ahí que sea el refugio ideal para los virtuosos protagonistas y sus aliados, supuestamente, todos cristianos católicos.

La sencillez de configuración espacial dividida en un adentro y un afuera advierte de su dimensión teatral: en el afuera, el narrador favorece la focalización indirecta: limita su punto de vista a la descripción de las acciones de los personajes, a veces casi como si se tratara de didascalias; en el interior, predomina el diálogo directo, o actualización dramática, y el narrador se muestra particularmente reticente a transmitir sus opiniones. El lector es invitado a observar desde el mismo ángulo de los personajes, quienes se comportan como un público discreto y atento a las acciones representadas frente a sus ojos en este escenario configurado como *Theatrum mundi*.

El silencio de los personajes y del narrador imponen al lector la tarea de formarse un juicio de la situación a través de los diálogos, gestos e indumentaria, elementos icónicos que aportan a la caracterización social de los personajes. A Golandia llegan tres navíos: el del “gallardo escuadrón” encabezado por Periandro y Auristela, uno en cuya bandera iban “pintadas las armas de Inglaterra” y el del príncipe Arnaldo. En el segundo barco viajan Mauricio y Ladislao, quienes han llegado a la isla buscando a Transila.

Al llegar, el grupo de los protagonistas es invitado a la isla con un enunciado que sintetiza el carácter de sus moradores: “Y si vosotros, quienquiera que séais, quereis repararos de algunas faltas, seguidnos con la vista” (I, 11, p.106). El desinterés por conocer la identidad de los forasteros resulta inusual en una obra llena de personajes ávidos de saber quiénes son los otros. La invitación a que los personajes contemplen el paisaje contiene una indicación

para que el lector implícito asuma la importancia de la dimensión visual en este pasaje altamente teatralizado.

El énfasis concedido a la mirada se recrea en una descripción más minuciosa de lo habitual de los atuendos y maneras de descender de los navíos. Todo se despliega en la exterioridad: los personajes que entran en escena son mostrados a partir de los objetos que portan. El narrador filtra la mirada de los habitantes de la isla, quienes contemplan admirados la calidad de las naves, los atuendos y las maneras en que los protagonistas arriban al escenario. El descenso de Auristela la coloca en el centro de la escena:

Saltó en tierra en hombros de Periandro y de los dos bárbaros, padre e hijo, la hermosa Auristela, vestida con el vestido y adorno con que fue vendido Periandro a los bárbaros por Arnaldo. Salió con ella la gallarda Transila, y la bella bárbara Constanza con Ricla su madre, y todos los demás de las barcas acompañaron este escuadrón gallardo (I, 11, p. 106).

Todo se concentra en la apariencia de la doncella, cuya visión: “causó admiración, espanto y asombro”. La experiencia de contemplar la fantástica figura de Auristela resulta tan perturbadora que los personajes se postran en el suelo en señal de veneración: “Mirábanla callando, y con tanto respeto que no acertaron a mover las lenguas por no ocuparse en otra cosa que en mirar” (*loc. cit.*).

Los personajes se entregan con avidez a la experiencia sensible de aprehender la hermosura de la doncella, cuya monumentalidad es acentuada por las ricas prendas que señalan la calidad de su persona. Recordemos que el vestido de Auristela sirvió como disfraz de Periandro; cualidad disimuladora que será invocada de forma indirecta en este pasaje, en tanto el traje reviste de riqueza y nobleza a este personaje de orígenes desconocidos.

Durante el Barroco, el atuendo deja de cumplir una función meramente decorativa y pasa a ser considerada como “el signo visible de cada función social”¹⁸³ y se convierte en marca de distinción de la calidad de los sujetos. Esta particularización de la exterioridad de los personajes como seña de identidad parece incidir en el tópico del mundo como representación. Los personajes son tratados con extremada cortesía debido a estas marcas que los identifican como sujetos distinguidos.

Este realce de la construcción del ser a través del parecer se encuentra también en el diálogo entre Transila y el español, quien reconoce que, aunque la verdad puede ser adornada y encubierta, es imposible que tanta belleza pueda albergar cualquier género de engaño. Este personaje, definido sólo a partir de la patria y la lengua, se dirige a Transila con un discurso que articula artificiosamente algunas fórmulas de respeto y cortesía que transparentan la intención del personaje de halagar y servirla, puesto que eso es lo que demanda su distinguida apariencia:

De corto entendimiento fuera, hermosa señora, el que dudara la verdad que dices; que, puesto que la mentira se disimula, y el daño se disfrazo con la máscara de la verdad y del bien, no es posible que haya tenido lugar de acogerse a tan gran belleza como la vuestra (I, 11, p.107).

El discurso del español plantea la común idea de que la apariencia no corresponde a la esencia; que lo que se despliega al exterior y se presenta como verdadero a menudo es sólo la careta detrás de la que se esconde el ser de las cosas. El personaje transmite la idea de que las cosas del mundo se muestran a través de formas engañosas y manifiesta una actitud escéptica ante la verdad, pues reconoce que ésta se ha vuelto opaca e inaprensible; no

¹⁸³ Gabriela Fernanda Canavese, “Ética y estética de la civilidad barroca: Coacción exterior y gobierno de la imagen en la primera modernidad hispánica”, *Cuadernos de historia de España*, 78 (2003), pp. 167-188. Recuperado en 13 de marzo de 2018, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0325-11952003000100007&lng=es&tlng=es.

obstante, esta visión desengañada se formula únicamente para ensalzar la belleza de la doncella, según él tan verdadera que no puede dar lugar al engaño. Así, el enunciado confirma, por medio de una contradicción, que todo lo que importa es lo que señala el exterior.

El español elabora un discurso artificioso, motivado por la intención de halagar a estos huéspedes que ostentan marcas de riqueza. Las elecciones léxicas de este personaje sugieren comportamiento impostado con la intención de mostrar su intención de servir a Auristela, cuya adornada belleza señala una identidad noble. La formulación paradójica del enunciado del personaje confirma una visión de mundo sustentada en el interés y las apariencias. Lo identificamos, nuevamente, en la construcción discursiva de los personajes. Se sabe que la escritura cervantina muestra que la palabra “cortesísimo” tiene intenciones burlescas. Hallamos un ejemplo en *El Rufián dichoso*, en donde se declara: “el señor pastelero es cortesísimo y yo le soy amigo verdadero”.¹⁸⁴ Como recuerda Serradilla Castaño, el uso del superlativo era infrecuente antes del siglo XVI, debido a que la época no había asimilado esta forma derivada del superlativo desinencial:

Todavía Cervantes, años después, sabe sacar efectos burlescos de su uso (excesivamente latinista) en el diálogo entre la Dueña Dolorida y Sancho (capítulo XXXVIII. de la 2a parte) donde aparece con los siguientes sustantivos: cuitísima, Don Quijote de la Manchísima, escuderísimo, don Quijotísimo, dueñísima.¹⁸⁵

El español que recibe a los protagonistas y sus acompañantes hace uso del superlativo, lo que marca de afectación el enunciado, contradiciendo la intención tan evidente de dar muestras de urbanidad y cortesía:

¹⁸⁴ Miguel de Cervantes, “El Rufián dichoso”, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Castalia, Madrid, 1997, p. 389.

¹⁸⁵ Ana Serradilla Castaño, “Evolución de la expresión del grado superlativo absoluto en el adjetivo: las perífrasis sustitutivas del superlativo sintético en español antiguo”, *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 28 (2005), 359.

El patrón deste hospedaje es cortesísimo, y todos los destas naves ni más ni menos. Mirad si os da más gusto volveros a ellas o entrar en el hospedaje, que en ellas y en él seréis recibidos y tratados como vuestra presencia merece ((I, 11, p.107).

La exageración del gesto define su impostura y añade tintes cómicos a la situación. Esta disonancia entre lo que se espera decir y lo que el texto en efecto transmite parece advertir las intenciones irónicas de calificar de corteses a un grupo social integrado por la gente de un mesón y personajes innominados, cuya vida itinerante deja mucho espacio para la sospecha de oficios poco honorables.

La caracterización discursiva del español contribuye a la conformación de una atmósfera ambigua en la que la cordialidad y simpatía son la máscara que encubre el amor por el beneficio propio. Para dilucidar mejor esta cuestión conviene recordar que este personaje irrumpe en escena luego de que Transila comunica su necesidad de un cambio de nave, ofreciéndose a pagar con oro y plata cualquier precio. El narrador entonces llama la atención sobre el “milagro extraño” de encontrar a un español en los lejanos mares del norte, comentario que quizá revele la intención de caracterización de una identidad nacional algo codiciosa, aunque no necesariamente, pues la variedad de extranjeros en la isla más bien parece ofrecer un punto de vista generalizador sobre la dinámica de las apariencias, traspasada por el interés por el lujo y el dinero, que prima en las relaciones.

Si bien el escenario de Golandia constituye un puerto seguro para los protagonistas, la cálida acogida por parte de sus habitantes se sustenta en una relación de mutuo beneficio entre extraños. Lo que no resulta incoherente con la opinión del narrador de que los mares septentrionales están poblados de gente medio bárbara e insolente. Esta consideración, no obstante, parece trascender los límites geográficos, como advierte la variedad de nacionalidades representadas en este pasaje. Dicho esto, como ya observó Isabel Lozano Renieblas, es evidente el énfasis concedido a Inglaterra. Las características de los personajes

relacionados con esta nación pueden alentar la idea de que este reino es representado de forma negativa; sin embargo, no son caracteres planos y maniqueos, pues a pesar de sus conductas viciosas, algunas de sus opiniones resultan aceptables para los representantes de los valores positivos de la obra. Del mismo modo, algunos de los personajes que se definen por su apego al código moral ofrecen rasgos que contrarían la imagen virtuosa que elaboran de sí.

Las disonancias entre lo que los personajes quieren decir y lo que el análisis de sus enunciados permite interpretar no son tan evidentes porque el punto de vista del narrador es algo limitado debido a la teatralización del pasaje. De ese modo, la experiencia de lectura se ofrece abierta a la interpretación del lector diligente, cuyo análisis de las paradojas del texto puede alentar una reflexión sobre el carácter inestable y sospechoso de lo que los personajes conciben correcto y verdadero.

El pasaje estudiado, así, integra numerosas pistas que enmarcan polémicamente el concepto de identidad; siempre desde la polisemia y la ambigüedad. Cuando se observan de forma aislada, estos indicios ofrecen significados débiles, pero se conjugan en una armonía hecha de contrastes de la que emerge el asunto que da cohesión a la composición. Todo lo expresado trasluce una estructura basada en opuestos que problematiza la idea del bien asociada a la verdad, en tanto los personajes discuten sobre la licitud de la disimulación, posicionándose como firmes opositores de la actitud verificadora de Clodio, el único personaje que insiste en la exposición pública de los secretos.

El análisis de estas antítesis señala que la escritura polemiza el concepto de identidad y subvierte, por medio de la disimulación, el disfraz y las formulaciones paradójicas, las principales categorías o etiquetas que le confieren definición: linaje, honra y riqueza. Una clave esencial de la unidad de sentido de esta secuencia nos la da la sistemática utilización de vocablos asociados a la noción de limpieza. Es importante señalar que la idea de limpieza

se plantea con ambigüedades en todo el episodio. La consideración que los personajes tienen sobre lo limpio se presenta en la superficie como una cuestión moral; es decir, se integra en un debate circunscrito en el discurso del decoro. Asimismo, el texto introduce una serie de enunciados cuya formulación paradójica advierte de la presencia del tema de la limpieza de sangre.

El pasaje confronta dos conceptos de limpieza: la que se manifiesta en los actos y la que se hereda. Dentro de este debate que confronta la verdad con el secreto de los linajes y los yerros morales ocupa un lugar importante la discusión sobre la prudencia que se debe mantener ante un gobernante. En ese sentido, las historias de Clodio y Rosamunda ejemplifican la peligrosa osadía de deshonrar a un rey. Debido a que esta cuestión se muestra en una riqueza de puntos de vista, la obra ofrece interesantes sugerencias a propósito de los atributos de un príncipe discreto.

Casi enseguida del desembarco del “gallardo escuadrón”, un grumete anuncia la llegada de un navío que porta las armas de Inglaterra. Como ocurriera con el de los protagonistas, este arribo mueve las emociones de todos en la isla, quienes se “alborotan” cuando avizoran el bajel y responden con “alegres voces” a la artillería y arcabuces que disparan los de la nave en señal de saludo:

Hecha, como se ha dicho, la salva de entrambas partes, así del navío como de la tierra, al momento echaron áncoras los de la nave, y arrojaron el esquife al agua, en el cual el primero que saltó, después de cuatro marineros que le adornaron con tapetes y asieron de los remos, fue un anciano varón, al parecer de edad de sesenta años, vestido de una ropa de terciopelo negro que le llegaba a los pies, forrada en felpa negra y ceñida con una de las que llaman colonias de seda; en la cabeza traía un sombrero alto y puntiagudo, asimismo, al parecer, de felpa. Tras él bajó al esquife un gallardo y brioso mancebo, de poca más edad de veinte y cuatro años, vestido a lo marinero, de terciopelo negro, una espada dorada en las manos y una daga en la cinta. Luego, como si los arrojaran, echaron de la nave al esquife un hombre lleno de cadenas y una mujer con él enredada y presa con las cadenas mismas: él de hasta cuarenta años de edad y ella de más de cincuenta; él brioso y despechado, y ella malencólica y triste. Impelieron el esquife los marineros. En un instante llegaron a tierra, adonde en sus hombros, y en los

de otros soldados arcabuceros que en el barco venían, sacaron a tierra al viejo y al mozo, y a los dos prisioneros (I, 12, p. 108).

La escena que nos ofrece el narrador ordena jerárquicamente a los personajes. Las acciones de los arcabuceros expresan la contrastante posición social entre el anciano varón y los encadenados. La entrada a cuadro del viejo está revestida de ceremonia, mientras que los encadenados son lanzados al esquife como despojos. El narrador describe el atuendo del anciano, sin que en este retrato se ofrezcan rasgos que apunten a su temperamento, mientras que la caracterización de los encadenados atiende únicamente a su semblante, lo que contribuye a acentuar la situación de marginalidad y desgracia sugeridas por sus cadenas.

El anciano lleva un traje talar, atuendo característico de quienes desempeñaban algún oficio dentro del ámbito letrado. El terciopelo y la seda de la indumentaria advierten de la riqueza de los personajes recién llegados; el color de las prendas también aporta a esta idea. De acuerdo con Carmen Bernis, a propósito del traje de los hombres de letras:

Era opinión que no tenían que desdecir de la modestia y compostura que debían poseer usaban trajes holgados, más bien largos, a veces talares. Los colores más apropiados para ellos eran el negro y el morado.¹⁸⁶

La vestimenta constituye un elemento que configura al personaje en su riqueza material y cultural. Aunque es cierto que la indumentaria del personaje podría sugerir su pertenencia al ámbito letrado, en el atuendo se integra un accesorio que potencia otros significados: su sombrero largo y puntiagudo, elemento que afilia a este personaje a la estirpe de los magos y brujos, entre los cuales destaca como referente prestigioso el célebre Merlín. La “materia inglesa” del pasaje es fundamental en la configuración de la identidad de Mauricio porque, aunque posee elementos que lo sitúan como un hombre sabio, virtuoso y contemporáneo, también está marcado por elementos icónicos que evoca a esta figura de la tradición literaria.

¹⁸⁶ Carmen Bernis, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Ediciones el Viso, Madrid, 2001, p. 109.

De ese modo, vuelve Cervantes, aunque de forma muy sutil, a un personaje que conocía muy bien, como se manifiesta en sus múltiples representaciones en el *Quijote*.

El narrador emplea los sinónimos brioso y gallardo para definir al mancebo que acompaña al viejo. Ladislao, que es como se llama este animoso personaje, es esposo de Transila, quien se define por su bizarría y buen porte. Ello podría apuntar a un temperamento estereotipado a partir de la nacionalidad.¹⁸⁷ El carácter del viejo Mauricio parece rechazar la impulsividad; de hecho, las marcas de sabiduría y discreción codificadas en su vestido se acompañan de un discurso en el cual se autorrepresenta como hombre mesurado y cauto. Algunas de sus acciones, sin embargo, matizan este bondadoso autorretrato y le añaden una pátina de humor, debido a que dan cuenta de cierto temperamento impaciente y tozudo.

La llegada de estos personajes inquieta a Transila, quien, al reconocerlos, intenta esconder su identidad bajo un velo. El ardid no tiene efectos en el anciano, quien camina con determinación hacia la joven: “Si mi ciencia no me engaña, y la fortuna no me desfavorece, próspera habrá sido la mía con este hallazgo” (I, 12, p.109), indica antes de despojar a la doncella del velo. A pesar de su aparente certeza, el personaje cae desmayado en los brazos de la atónita doncella. Mauricio más adelante explicará que fueron sus conocimientos de la astrología judiciaria los que guiaron su camino hacia Transila, pero ya desde este primer reencuentro el texto ofrece indicios del tipo de ciencia que practica.

Este diálogo plantea una ambigüedad muy inquietante sobre las causas de un “caso de tanta grande novedad y tan no esperado”. Según se infiere de las palabras del anciano, buena parte ha tenido en este feliz acontecimiento la ciencia y la fortuna.

¹⁸⁷ La figura de Ladislao parece completamente innecesaria, dado que a lo largo de la novela apenas participa en algunos diálogos, casi siempre de forma anodina. La gallardía de Ladislao se limita al plano de la apariencia, lo que añade una dosis de ironía a su caracterización y, al mismo tiempo, contribuye a realzar la genuina bizarría de Transila.

El texto aprovecha la bisemia del término “fortuna” para ofrecer una interpretación ambigua. La fortuna, recordemos con Covarrubias es “vulgarmente lo que sucede acaso sin ser prevenido, y así decimos buena fortuna; mala fortuna”.¹⁸⁸ Desde el discurso del saber religioso de la época, la buena o mala fortuna es una emanación de la voluntad divina, pero en el lenguaje astrológico, la fortuna también señala la influencia positiva o negativa de determinados astros: así, Júpiter era conocido como Fortuna Mayor; Venus, Fortuna menor; y Mercurio, Fortuna por aspecto. En el discurso de Mauricio, la palabra fortuna se emplea en estos dos sentidos, pues la fortuna astrológica (científica, desde su punto de vista) se establece como condición para el cumplimiento del cambio de suerte. Lo más importante es que el personaje no sólo predice, sino que se dispone a verificar la verdad de su ciencia cuando destapa el rostro de Transila.

El lector debe imaginar a este anciano que, ataviado con un larguísimo traje negro y un capirote, descubre el rostro de la doncella, convencido de que éste se le revelará como la confirmación de una predicción científica. Si sólo se atiende al discurso en el que Mauricio declara su confianza en la ciencia, quizá no se repare en la dimensión risible de esta escena que establece de forma lúdica la relación del personaje con la magia. La reacción del anciano no aclara la naturaleza del hallazgo y el narrador aprovecha el dramatismo del desmayo para desviar un momento la atención de la escena apuntando hacia ese público silencioso y atento: “Sin duda se puede creer que este caso de tanta novedad y tan no esperado puso en admiración a los circunstantes” (I, 12, p.109).

Resulta llamativo que el narrador abandone el discurso indirecto para señalar la admiración del público como una hipótesis que acentúa lo inédito de la situación y no en la

¹⁸⁸ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v. fortuna.

reacción efectiva de los espectadores. Una vez más, la actitud elusiva del narrador se revela en su lenguaje al enfatizar el carácter admirable de la escena, sin añadir un solo elemento que permita conocer su punto de vista.

El lector es conminado a juzgar en dónde radican los aspectos más llamativos y admirables de esta representación. A pesar de que el anciano está inconsciente, Transila lo interroga sobre las razones de su llegada, con lo cual informa del vínculo que los une: “¡Oh padre de mi alma! ¿Qué venida es ésta? ¿Quién trae a vuestras venerables canas y a vuestros cansados años por tierras tan apartadas de la vuestra?” (I, 12, p.109). El brioso mancebo se apresura a explicar que no hay casualidad en su reencuentro:

-¿Quién le ha de traer -dijo a esta sazón el brioso mancebo- sino el buscar la ventura que sin vos le faltaba? Él y yo, dulcísima señora y esposa mía, venimos buscando el norte que nos ha de guiar adonde hallemos el puerto de nuestro descanso. Pero, pues ya, gracias sean dadas a los cielos, le hemos hallado, haz, señora, que vuelva en sí tu padre Mauricio, y consiente que de su alegría reciba yo parte, recibéndole a él como a padre y a mí como a tu legítimo esposo (I, 12, p.109).

Ladislao, viéndose en esto más discreto que Mauricio, explica que su voluntad se ha visto favorecida por los cielos. De ese modo, el discurso del personaje neutraliza los peligros de las palabras de Mauricio, en las que se sugería la intervención de las artes adivinatorias en el encuentro. No obstante, todo depende de hacia dónde se incline la interpretación lectora, pues cielos alude por metonimia a Dios, pero también vale para el método de interpretación de los movimientos de los astros.

Después del festín de pescados raros con que son agasajados todos los invitados del mesón, Mauricio busca atrapar la atención golpeando con fuerza la mesa, gesto lleno de dramatismo con el que interrumpe la labor del narrador para posicionarse como el centro de atención de cuantos ahí se encuentran reunidos. Mauricio expone su genealogía, declarando su linaje ilustre y antiquísimo. Los editores y críticos de la novela han asumido que el nombre

del personaje alude a los Fitzmaurice, conocida familia irlandesa.¹⁸⁹ Esto ha sido comentado por Yannik Llored, quien advierte que

ningún editor de la obra, ni tampoco los escasos críticos que han comentado la presencia de este protagonista, han podido demostrar si las características y cualidades del personaje histórico se pueden en cierta medida verificar [...] Parece evidente que el nombre del protagonista es aquí accesorio y a la vez funcional, porque se integra perfectamente en el espacio geográfico de la novela.¹⁹⁰

Con un análisis que destaca la importancia de la astrología en la configuración ética del personaje, Llored ha puesto en evidencia algunas estrategias discursivas por medio de las cuales Mauricio “introduce un sutil sistema de matizaciones inherente a la importancia de la paradoja en la obra cervantina, así como al hecho de decir las cosas en la misma materia del no-decir”.¹⁹¹ En efecto, el discurso del personaje contiene elementos que sugieren algo diferente de lo que afirma:

En una isla de siete que están circunvecinas a la de Ibernia, nació yo y tuvo principio mi linaje, tan antiguo como aquel que es de los Mauricios, que en decir este apellido le encarezco todo lo que puedo (I, 12, p. 111).

La organización del discurso del personaje hace posible dos análisis sintácticos que plantean dos lecturas incompatibles. Si asumimos que la oración “tuvo principio mi linaje” se coordina con el circunstancial de lugar “en una isla de siete que están circunvecinas”, entonces podemos interpretar que Mauricio nació en el mismo lugar en el que tuvo origen su antiguo linaje. Por otro lado, si la oración “tuvo principio mi linaje” se coordina con “nací yo”, entonces el discurso plantea con ironía que el linaje de Mauricio es tan viejo como el propio personaje. Esto es importante porque, como se verá, Mauricio se muestra

¹⁸⁹ Consideración inicialmente propuesta por Schevill y Bonilla, que fue aceptada por Bautista Avallé-Arce, Sevilla Arroyo y Rey Hazas; también, Carlos Romero, quien añadió la sugerencia de que Mauricio encubre la identidad de James Fitzmaurice, irlandés conocido por apoyar una rebelión en Irlanda.

¹⁹⁰ Yannik Llored, “Naturaleza y razón: la astrología de Mauricio en el *Persiles*”, en Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.), *Dejar Hablar a Los Textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, p.1141.

¹⁹¹ *loc. cit.*

particularmente interesado en demostrar su valía con base en los criterios de linaje, riqueza y religión:

Soy cristiano católico, y no de aquellos que andan mendigando la fe verdadera entre opiniones. Mis padres me criaron en los estudios, así de las armas como de las letras – si se puede decir que las armas se estudian–. He sido aficionado a la ciencia de la astrología judiciaria, en la cual he alcanzado famoso nombre. Caséme, en teniendo edad para tomar estado, con una hermosa y principal mujer de mi ciudad, de la cual tuve esta hija que está aquí presente. Seguí las costumbres de mi patria, a lo menos en cuanto a las que parecían ser niveladas con la razón, y en las que no, con apariencias fingidas mostraba seguir las, que tal vez la disimulación es provechosa (I, 12, p. 111).

La mayoría de los personajes procura exponer su religiosidad y orígenes nobles, pero me parece que sólo Mauricio privilegia la antigüedad de su linaje. El personaje se define como un cristiano viejo, pero esta misma insistencia podría hacer pensar que, de hecho, no lo es. Mauricio condena el fingimiento religioso, pero admite la disimulación de las costumbres. Probablemente, como en *La española inglesa*, la alusión a una falsa religiosidad alude al tema de los “católicos secretos”, pero aquí esta cuestión aparece con sutileza y ambigüedad.

La práctica de la astrología, la defensa del secreto, la disimulación de las costumbres y la crítica a la impostura religiosa marcan discursivamente al personaje y suscitan problemas para interpretar su propia religiosidad: por un lado, su pertenencia a Inglaterra permite suponer que disimula su catolicismo en la nación protestante, lo que explicaría su intención de distinguirse de quienes exhiben su religiosidad. Si Mauricio es, en efecto, un católico encubierto, su defensa del secreto adquiere un tono positivo, pues el engaño cumple una finalidad honesta; la práctica de la astrología judiciaria, por otro lado, lo señala como un mal católico. Estas contradicciones en sus enunciados refuerzan los aspectos ambiguos del traje, pues, aunque el anciano dice ser virtuoso, como se ha visto, su indumentaria sugiere significados que contradicen esa opinión.

La ambigüedad del traje relativiza la sabiduría del astrólogo y acentúa las ideas que ven en la astrología una creencia necia e ignorante. Mauricio afirma que pudo pronosticar el lugar y momento exacto de su reencuentro con Transila. El discurso del personaje distingue entre la verdadera ciencia astronómica y la superchería, apegándose así al discurso cristiano que reconocía una parte natural y otra supersticiosa en esta rama del saber. Dicho esto, el conocimiento de esta diferencia no implica que Mauricio practique la ciencia considerada verdadera, pues se infiere que las técnicas empleadas para hallar a Transila forman parte de las artes adivinatorias, consideradas acientíficas y perversas.¹⁹² Esto no es evidente porque el personaje no explica su metodología y de ese modo quedan opacadas las marcas más notables de lo que podría ser considerado un acto de herejía.

Es conveniente apreciar la pertinencia de los elementos que configuran al sabio Mauricio como una figura ambivalente en la que se equilibran la discreción y virtud con la superstición, la magia y la intransigencia; es decir, la paradójica configuración de su identidad. La ambivalencia de Mauricio define su complejidad y riqueza. Con este personaje Cervantes expresa, nuevamente, su ingenio sutil para desbordar los estereotipos. Resulta de interés que este personaje, que como hemos visto está dotado de ciertos atributos en los que se advierte una personalidad contrahegemónica, sea también quien elabora una defensa explícita del secreto y la disimulación como formas honestas de oponerse a las costumbres institucionalizadas en el seno de la religión. Recordemos que Mauricio explica que en su patria hay costumbres deleznable, entre las cuales destaca por perversa la del *ius primae noctis*:

¹⁹² Para Roger Bacon “las matemáticas son dobles, unas son supersticiones cuando someten todas las cosas y el libre albitrio a la necesidad, y cuando pretenden un conocimiento cierto del futuro; pero estas matemáticas han sido rechazadas por los santos y los filósofos”; cit. por Alain de Libera, *Pensar en la Edad Media*, Anthropos, Barcelona, 2000. p. 181.

costumbre bárbara y maldita que va contra todas las leyes de la honestidad y del buen decoro; porque, ¿qué dote puede llevar más rico una doncella, que serlo, ni qué limpieza puede ni debe agradar más al esposo que la que la mujer lleva a su poder en su entereza? La honestidad siempre anda acompañada con la vergüenza, y la vergüenza con la honestidad. Y si la una o la otra comienzan a desmoronarse y a perderse, todo el edificio de la hermosura dará en tierra, y será tenido en precio bajo y asqueroso. Muchas veces había yo intentado de persuadir a mi pueblo dejase esta prodigiosa costumbre; pero, apenas lo intentaba, cuando se me daba en la boca con mil amenazas de muerte, donde vine a verificar aquel antiguo adagio que vulgarmente se dice: que la costumbre es otra naturaleza, y el mudarla se siente como la muerte (I, 12, pp. 112-113).

El astrólogo no explica cuál es el concepto de limpieza en su patria, pero defiende que la verdadera limpieza es la castidad. Cuando Transila narre cómo logró escapar de este horrible ritual, nuevamente saldrá a relucir la falta de limpieza de las costumbres de su isla:

Haceos adelante vosotros, aquellos cuyas deshonestas y bárbaras costumbres van contra las que guarda cualquier bien ordenada república. Vosotros, digo, más lascivos que religiosos, que, con apariencia y sombra de ceremonias vanas, queréis cultivar los ajenos campos sin licencia de sus legítimos dueños. Veisme aquí, gente mal perdida y peor aconsejada: venid, venid, que la razón, puesta en la punta desta lanza, defenderá mi partido y quitará las fuerzas a vuestros malos pensamientos, tan enemigos de la honestidad y de la limpieza (I, 13, p. 113).

Transila parece poner a competir la limpieza supuestamente heredada con la que se expresa con actos virtuosos. Al llamar la atención sobre la ausencia de limpieza en las ceremonias de su patria, los discursos de Mauricio y Transila ponen en entredicho la religiosidad de sus habitantes, lo que puede ser una invitación a suponer que sus parámetros de limpieza se limitan al linaje, pues no se advierte ninguna pureza en sus costumbres.

Las elecciones léxicas de Transila para denunciar la falta de limpieza de sus compatriotas hacen pensar en las expresiones empleadas para calificar las costumbres de la isla Bárbara. Lo llamativo en este caso es que la barbarie se comete dentro del cristianismo, lo que hace más escandalosa y aberrante dicha costumbre. Es sugerente que Transila señale que la compasión y buen trato que no obtuvo de sus ciudadanos la halló entre los corsarios

que la vendieron a los bárbaros. De ese modo, la doncella relativiza la relación entre el discurso y la práctica de la caridad religiosa.

El lector puede constatar el doble juego al que se somete el concepto de limpieza cuando analiza la pertinencia de los discursos de Rosamunda y Clodio en este pasaje. Estos dos personajes marginales funcionan como contrapunto de las opiniones de Mauricio y Transila. Mauricio y Clodio se enfrentan ideológicamente: el primero justifica la disimulación honesta, la norma y la razón; el segundo, la verdad, sin importar lo nocivo que pueda resultar para el sujeto de sus murmuraciones. Tanto la lasciva Rosamunda como el murmurador son figuras asociadas al gobernante; ella fue su concubina durante mucho tiempo; él expuso públicamente sus flaquezas; ambos merecen ser condenados, según indica Mauricio, quien sostiene la verdad de sus opiniones amparado en su aparente apego al dogma y la razón.

Las desavenencias entre los personajes tienen la figura del rey como correlato. Mauricio defiende la idea de que los secretos y debilidades del soberano no tienen que ser sometidas al escrutinio público, pues eso resulta en perjuicio para todos. Así, se coloca como defensor del secreto y la disimulación como formas de respeto, pero, sobre todo, como medida de prudencia. Dentro de esta secuencia, los cuatro personajes plantean diferentes perspectivas sobre los límites entre el pensamiento individual y el deber ser.

Para la encadenada, depositar la honra en la castidad es una consideración limitada y errática de Transila, en tanto descarta la utilidad de experiencia para el deleite amoroso:

sí, que no es error, por bueno que sea un caballo, pasearle la carrera primero que se ponga en él, ni va contra la honestidad el uso y costumbre si en él no se pierde la honra, y se tiene por acertado lo que no lo parece; sí, que mejor gobernará el timón de una nave el que hubiere sido marinero, que no el que sale de las escuelas de la tierra para ser piloto: la experiencia en todas las cosas es la mejor maestra de las artes; y así, mejor te fuera entrar experimentada en la compañía de tu esposo que rústica e inculta (I, 14, p.117).

Rosamunda parte de la idea de que el amor es un arte y, por lo tanto, requiere técnicas. Así, equipara el contacto carnal con otras tareas que demandan un conocimiento profundo en quienes las practican. La mujer se pone del lado de la costumbre y advierte que todo consiste en que se tome por bueno lo que parece malo. Para la condenada, todo depende del lente con que se miren las cosas. Con su opinión, la mujer relativiza la moral para proponer que lo bueno y malo carecen de univocidad.

La polémica declaración de Rosamunda pesa mucho al otro encadenado, quien con furia declara la insoportable ironía que subyace en el nombre de la lujuriosa mujer: “¡Oh Rosamunda, o por mejor decir, rosa inmunda!, porque munda ni lo fuiste, ni lo eres, ni lo serás en tu vida, si vivieses más años que los mismos tiempos” (I,14, p.117). Incapaz de contener su indignación ante las opiniones de la otra condenada, este hombre, cuyo carácter fue previamente esbozado por el narrador como “brioso y despechado”, interrumpe abruptamente el discurso de Rosamunda.

La dilatada dimensión dramática del pasaje se confirma, una vez más, con la intromisión del aherrojado, quien demanda la atención del público. El personaje se dispone a revelar quien es Rosamunda, al mismo tiempo que llama la atención sobre su figura para que sea el centro de atención de las miradas. De ese modo, descubre a la desdichada como la famosa concubina del rey de Inglaterra, célebre por sus insaciables apetencias carnales.

Cuando ésta estaba en la cumbre de su rueda, y tenía asida por la guedeja a la fortuna, vivía yo despechado y con deseos de mostrar al mundo cuán mal estaban empleados los de mi rey y señor natural. Tengo un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una lengua libre; deléitanme las maliciosas agudezas, y por decir una, perderé yo, no sólo un amigo, pero cien mil vidas; no me ataban la lengua prisiones, ni enmudecían destierros, ni atemorizaban amenazas, ni enmendaban castigos (I, 4, p. 117).

Las historias de Clodio y Rosamunda se entrelazan para esbozar la figura del rey como un sujeto que descuidó sus labores como gobernante y rindió su voluntad a la de una mujer antojadiza. La historia de los condenados traslada el tema de la disimulación y el secreto al ámbito de los poderosos. Las cadenas que unen a estos trasterrados a una misma fortuna son testimonio de la locura de quienes se atreven a desacreditar a su rey.

El discurso de Clodio transmite la naturaleza viciosa e incontenible del rey, Rosamunda y él mismo, pero la situación en la que se encuentran establece como verdad incuestionable que el desatino no se encuentra sólo en los actos, sino en la posición social de los sujetos. De ahí que no resulte extraño que las declaraciones del murmurador den pie a un debate en el que se discute la licitud de escudriñar en los secretos de los poderosos.

Rosamunda subraya que con su lengua y pluma Clodio ha destruido la reputación de individuos discretos e ilustres. La otrora concubina del rey de Inglaterra afirma que Clodio ha deshonrado a un número inimaginable de individuos respetables. Las palabras de la condenada enfatizan la insolencia que supone descubrir públicamente las verdades de quienes han sido acreditados como ilustres.

Tú has lastimado mil ajenas honras, has aniquilado ilustres créditos, has descubierto secretos escondidos y contaminado linajes claros; haste atrevido a tu rey, a tus ciudadanos, a tus amigos y a tus mismos parientes; y, en son de decir gracias, te has desgraciado con todo el mundo (I, 14, p.119).

El discurso de Rosamunda supone un punto de vista crítico encauzado a señalar la impertinencia de la verdad cuando ésta recae en la figura de los poderosos. Aunque es de creer que una lengua tan mordaz como la de Clodio se dedique a murmurar y maldecir sobre numerosos aspectos, el discurso de Rosamunda sólo advierte del ánimo obsesivo de este personaje por “enturbiar” los linajes “claros”. Debido a que la simpatía de Rosamunda se encuentra del lado de los sujetos deshonrados, el lector puede interpretar una intención de

negar las palabras con las que Clodio ha levantado la sospecha sobre sus linajes; es decir, desde el punto de vista que parece transmitir Rosamunda, Clodio es un calumniador y su palabra carece de veracidad. No obstante, como si adivinara esta conclusión, el “maldiciente” confirma que, pese a todo lo dicho por Rosamunda, si de algo puede jactarse es de jamás haber dicho una mentira.

Si, en efecto, Clodio nunca miente, el lector debe preguntarse cómo ha podido ensuciar linajes que, según lo expresado por Rosamunda, eran claros. La mujer “lasciva” insiste en la defensa de los secretos ajenos, mientras señala como culpas las verdades de Clodio. Parece que de ese modo realiza una crítica a la obsesión por la limpieza de la sangre. Mauricio, consecuente con su visión del engaño honesto y la discreción, apoya esta consideración:

Sí que tiene razón Rosamunda, que las verdades de las culpas cometidas en secreto, nadie ha de ser osado de sacarlas en público, especialmente las de los reyes y príncipes que nos gobiernan (I, 14, p.119).

La opinión de Mauricio legitima el discurso de Rosamunda y relativiza la verdad de Clodio. Esta será una de las primeras ocasiones en las que la verdad del astrólogo se enfrente a la del murmurador. La palabra de Mauricio suele ir revestida de autoridad. En el transcurso de la novela, Mauricio aconseja y reprende a diferentes personajes. Debido a su autoconciencia de superioridad moral e intelectual, la defensa de sus opiniones llega a ser enérgica.

La mayoría de los personajes, incluidos Periandro y Auristela, aceptan los consejos y reprimendas del viejo astrologo; solo Clodio llama la atención sobre sus inconsistencias y debilidades. Este escrutinio, no obstante, carece de licitud en el universo de la novela, pues nadie toma en cuenta la palabra de un murmurador, aun cuando sea el único que rechaza tajantemente la mentira. En la camarilla conformada por los protagonistas y sus aliados, el

respeto por los secretos es una virtud muy apreciada, y el viejo astrólogo es particularmente ejemplar en este sentido.

Mauricio, quien goza de una posición privilegiada en su patria, como se deduce del hecho de que se le haya encargado la misión de abandonar en alguna de esas islas a los condenados, insiste en lo impropio que resulta resaltar los secretos y debilidades de un gobernante:

Las verdades y las culpas cometidas en secreto, nadie ha de ser osado de sacarlas en público, especialmente las de los reyes y príncipes que nos gobiernan; sí, que no toca a un hombre particular reprender a su rey y señor, ni sembrar en los oídos de sus vasallos las faltas de su príncipe; porque esto no será causa de enmendarle, sino de que los suyos no lo estimen; y si la corrección ha de ser fraterna entre todos, ¿por qué no ha de gozar de este privilegio el príncipe?. ¿por qué le han de decir públicamente y en el rostro sus defetos? Que tal vez la reprensión pública y mal considerada suele endurecer la condición del que la recibe, y volverle antes pertinaz que blando; y como es forzoso que la reprensión caiga sobre culpas verdaderas o imaginadas, nadie quiere que le reprendan en público; y así, dignamente los satíricos, los maldicientes, los malintencionados son desterrados y echados de sus casas, sin honra y con vituperio, sin que les quede otra alabanza que llamarse agudos sobre bellacos y bellacos sobre agudos, y es como lo que suele decirse: la traición contenta, pero el traidor enfada (I, 14, p.119).

Como refuerzo de la opinión de Rosamunda, Mauricio defiende la disimulación como una medida prudente. Bárbara Fuchs considera que las interacciones discursivas en este pasaje conforman una crítica a la transparencia y una defensa de los secretos del linaje:

The truth, these two suggest, is not necessarily beneficial, nor does it always belong in the public sphere. In the context of Counter Reformation Spain, these blatant calls for dissimulation and discretion are quite remarkable. Rosamunda and Mauricio here argue clearly against revealing secret faults or blemishes in a subject's lineage-precisely the kinds of investigations required by the clean blood statutes. Their rejection of Clodio's inquisitorial zeal implicitly challenges the entire repressive apparatus sustained by those investigations. How could anyone discriminate against conversos if their taints of their lineages were to remain secret?¹⁹³

¹⁹³ Barbara Fuchs, *op. cit.*, p. 2126.

Ciertamente, a excepción de Clodio, los personajes que constituyen este pasaje - incluidos los protagonistas- parecen poco interesados en los estatutos de limpieza de la sangre. Por eso resulta quizá más interesante la crítica del murmurador, en tanto de esa manera se llama la atención sobre el deliberado ocultamiento de los orígenes sanguíneos entre sujetos que gozan de renombre social.

Además de complejizar el triángulo amoroso de la trama principal, en Golandia se desarrolla una trama secundaria que entrelaza las historias de Mauricio, Transila, Clodio y Rosamunda. A través de estos personajes, el texto polemiza los temas del secreto y la disimulación. Aunque cada historia ofrece sus particularidades o accidentes, todas tienen como núcleo un conflicto que enfrenta a los individuos con las instituciones de poder. Mauricio y su hija ofrecen dos formas de lidiar con aquellas costumbres que, no obstante estar legitimadas, resultan odiosas para determinados sujetos. Las historias de Clodio y Rosamunda los confrontan con la figura del Rey. En ambos casos, las experiencias de los personajes sirven para establecer un debate sobre la licitud y pertinencia de la disimulación.

La interacción discursiva de los personajes secundarios cumple una función metatextual importante al introducir de forma muy sutil un punto de vista sobre la falta de claridad de la identidad de los protagonistas, pues el debate sobre el secreto y la honra siembra algunas dudas sobre sus orígenes. El diálogo añade tensión a la relación entre los protagonistas y Arnaldo al llamar la atención sobre los peligros de oponerse a los deseos de un príncipe precisamente antes de que éste llegue a la isla.

Los evidentes paralelismos entre el rey de Inglaterra y Arnaldo tienen efectos negativos en la configuración del segundo, pues, como aquel, su amor hacia una doncella de orígenes oscuros parece anticipar un fin deshonoroso. En el transcurso de la obra, Clodio advierte sobre este peligro a Arnaldo, pero el príncipe constantemente rechaza estos consejos, pues su

apasionamiento por la doncella no da lugar a que el juicio intervenga en sus acciones, las cuales, a pesar de ser bienintencionadas, responden a una esperanza engañosa, debido a que se apoya en cimientos muy débiles.

La descripción del arribo de Arnaldo a Golandia atiende a los mismos elementos icónicos empleados en los desembarques previos, por medio de los cuales el narrador esboza socialmente a los personajes antes de que éstos se descubran discursivamente. El vehículo es grande y provisto de cuantiosa artillería: “que el bajel disparó al entrar del puerto, todas limpias y sin bala alguna, señal de paz y no de guerra” (I, 15, p.121). Estas señales de paz tienen un significado opuesto para Periandro y Auristela. La visión de Arnaldo paraliza a Auristela:

no se movió del lugar donde primero puso el pie, y aun quisiera que allí se le hincaran en el suelo y se volvieran en torcidas raíces, como se volvieron los de la hija de Peneo, cuando el ligero corredor Apolo la seguía (I, 15, p. 122).

El comentario del narrador ejemplifica el procedimiento habitual de asociar a Auristela con un personaje de la tradición clásica. La comparación de Auristela con Dafne sólo enfatiza lo irreconciliable entre la imaginación del personaje y la realidad. De ese modo, el discurso de la obra vuelve a establecer las diferencias entre una representación verosímil y una disparatada. Puesto que el *Persiles* es una ficción verosímil, las acciones imposibles solo tienen cabida en la imaginación de la doncella a través del lenguaje del narrador. Corresponde a Periandro usar el entendimiento para despejar la confusión de Arnaldo cuando se encuentra con una Auristela petrificada y llorosa:

Señor, el silencio y las lágrimas de mi hermana nacen de admiración y de gusto: la admiración, del verte en parte tan no esperada; y las lágrimas, del gusto de haberte visto; ella es agradecida, como lo deben ser las bien nacidas, y conoce las obligaciones en que la has puesto de servirte con las mercedes y limpio tratamiento que siempre le has hecho ((I, 15, p.122).

Periandro sostiene que las lágrimas de Auristela son “de gusto”. Aunque nadie puede objetar que se trata de una reacción posible, resulta una apreciación muy curiosa pues la imagen de las lágrimas de gozo no es frecuente en el discurso sobre los afectos. El llanto ha sido históricamente considerado expresión de dolor, melancolía, pesimismo y seriedad. La explicación de Periandro contradice la opinión convencional de que la lágrima es un humor “que sale formado en gotas de la cuenca del ojo, de la compresión de los músculos, causada por algún dolor, aflicción, fluxión, o por otro agente exterior”.¹⁹⁴ Desde los presupuestos filosóficos heredados del humanismo neoplatónico, el llanto expresa las emociones impresas en el alma. El llanto, como expresión de los sentimientos más profundos, es más elocuente que la palabra:

En el Renacimiento, el motivo de la imagen grabada en el corazón tiene dos aspectos trascendentales, es la imagen platónica de la que el lenguaje intentará dar cuenta y, por otro lado, según indicaba la filosofía natural, provoca el llanto que equivale al canto, es decir, poesía.¹⁹⁵

El llanto es lamento por una pérdida o carencia. Pese a ello, el protagonista formula una elegante explicación con la que intenta persuadir al príncipe de que las de Auristela son lágrimas de felicidad por su llegada. La sugerencia resulta algo exagerada y turba la aparente gravedad de la situación, particularmente porque todo es expresado con cortesía, lo que potencia las diferencias entre la verdad y las palabras del protagonista. Periandro parece hallar en el decoro una justificación a la inusual reacción de Auristela. Se trata de un decoro excesivo, sin duda, pero parece aceptable cuando tiene como destinatario a un gobernante tan poderoso y honesto como Arnaldo. Si bien los personajes se toman con seriedad la

¹⁹⁴ *Diccionario de Autoridades, s.v*

¹⁹⁵ Aurora González Roldan, *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, p. 11.

situación, el lector puede advertir en su tono elogioso y conciliador las intenciones irónicas que el autor depositó en el discurso de Periandro.

La discreción y genio del protagonista se expresa en la velocidad con que se apropia del llanto de Auristela y lo transforma en “canto”, es decir, en expresión de una verdad poética que encubre la verdad sobre las lágrimas de la doncella. Esta consideración parece ampliar la importancia de la alusión a la metamorfosis de Dafne: Periandro vence con palabras al poderoso Apolo representado por Arnaldo. Supone éste un primer triunfo del héroe sobre su rival, que anticipa la derrota final que supondrá el descubrimiento de la verdad en los últimos capítulos de la obra.

La certeza con que el héroe afirma sus mentiras está acompañada de una retórica del bien decir que resulta persuasiva para sus interlocutores porque están hechas a la medida de sus deseos. La audacia del genio del protagonista le permite penetrar en los pensamientos de sus enemigos y de ese modo anticiparse a sus acciones. Para tranquilizar sospechas y suspender decisiones, Periandro dora la verdad con ambiguas promesas que mantienen y avivan la esperanza de Arnaldo, su enemigo más poderoso.

La conversación entre Arnaldo y Periandro también plantea la cuestión del linaje. La congruencia léxica del pasaje se manifiesta esta vez en las palabras del protagonista, quien alaba el “limpio tratamiento” de Arnaldo hacia Auristela. Nuevamente la idea de limpieza es ofrecida desde la misma polisemia que caracteriza al episodio desarrollado en Golandia. Las palabras de Arnaldo acrecientan esta ambigüedad al traer a la discusión lo incierto del origen de la doncella:

Nunca quise saber más de su hacienda de aquello que ella quiso decirme, pintándola en mi imaginación, no como persona ordinaria y de bajo estado, sino como a reina de todo el mundo, porque su honestidad, su gravedad, su discreción tan en extremo estremada, no me daba lugar a que otra cosa pensase. [...] Jamás me quiso decir su calidad ni la de sus padres, ni yo, como ya he dicho, le importuné me la dijese, pues

ella sola, por sí misma, sin que traiga dependencia de otra nobleza, merece, no solamente la corona de Dinamarca, sino de toda la monarquía de la tierra (I, 16, p. 124).

Como se advierte en su declaración, Arnaldo deposita atributos de nobleza en Auristela con base en su discreción y hermosura. El príncipe expresa su deseo de tomar a Auristela por esposa, llevado por la certeza de que la correspondencia entre la belleza y las honestas maneras de la doncella son la mejor prueba de su nobleza. Sus palabras proyectan una actitud de indiferencia hacia las estrategias de verificación del linaje establecidas por los estatutos de limpieza de la sangre.

Observamos que los diferentes segmentos de la secuencia narrativa coinciden en la contraposición sistemática de la limpieza de los actos y la limpieza de la sangre. Aunque Arnaldo explicita su desinterés por indagar en los orígenes de la doncella, el hecho de mencionar el tema demanda una respuesta, que Periandro elabora de forma evasiva:

-Bien conozco, valeroso príncipe Arnaldo, la obligación en que yo y mi hermana te estamos por las muchas mercedes que hasta aquí nos has hecho, y por la que agora de nuevo nos haces. A mí, por ofrecerte por mi hermano, y a ella por esposo. Pero aunque parezca locura que dos miserables peregrinos desterrados de su patria no admitan luego el bien que se les ofrece, te sé decir no ser posible el recibirle, como es posible el agradecerle. Mi hermana y yo vamos llevados del destino y de la elección a la santa ciudad de Roma, y hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser alguno, ni libertad para usar de nuestro albedrío. Si el cielo nos llevare a pisar la santísima tierra y adorar sus reliquias santas, quedaremos en disposición de disponer de nuestras hasta agora impedidas voluntades, y entonces será toda la mía empleada en servirte. Séte decir también, que si llegares al cumplimiento de tu buen deseo, llegarás a tener una esposa de ilustrísimo linaje nacida, y un hermano que lo sea mejor que cuñado; y entre las muchas mercedes que entrambos a dos hemos recibido, te suplico me hagas a mí una, y es que no me preguntes más de nuestra hacienda y de nuestra vida, porque no me obligues a que sea mentiroso, inventando quimeras que decirte, mentirosas y falsas, por no poder contarte las verdaderas de nuestra historia (I, 16, p. 125).

Periandro demanda la confianza de Arnaldo amparado únicamente en la afirmación de que sus intenciones son honestas. De ese modo, exige que sus palabras sean aceptadas como verdaderas, a pesar de que éstas excluyen la revelación de la verdad. Tal exigencia de credibilidad supone desechar la pertinente duda sobre las circunstancias que los orillaron al

destierro. Aunque el final de la novela dará respuesta a esta cuestión, el hecho de que en este pasaje aparezca el motivo del destierro en las figuras de Clodio y Rosamunda añade intriga a las razones secretas de los protagonistas, pues también ellos se presentan como seres ligados a un mismo destino.

Cervantes añade estas falsas pistas sobre los orígenes de Periandro y Auristela para complejizar una historia que ya no puede sostenerse únicamente con el motivo del hermanazgo fingido. El lector sabe que la obra concluirá con la revelación de la verdadera naturaleza de la relación de los héroes y con su matrimonio. Para subsanar las debilidades de un modelo narrativo que ya no ofrece muchas sorpresas, el autor complejiza la identidad de los héroes al insertar dudas sobre sus orígenes. El final de la obra confirma el ilustre linaje de la doncella, pero mientras la escritura dilata la revelación de la verdad de los protagonistas, el texto aprovecha la incertidumbre para recrear algunos enunciados problemáticos que rodean el concepto de identidad.

IV. LA DISCRECIÓN HEROICA

Prudencia es dissimular no querer la cosa, no pudiéndola alcançar

Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*

La valentía, cuando es una pasión y no un hábito o inclinación natural, es un cierto calor o agitación que dispone al alma a lanzarse poderosamente a la ejecución de las cosas que quiere hacer, cualquiera que sea su naturaleza. La audacia es una especie de valentía que dispone al alma para la ejecución de las cosas peligrosas.

René Descartes, “De la valentía y la audacia”, *Las pasiones del alma*

La luz invariablemente generará sombras; cuanto más poderosa la luz, más intensa la sombra. Un intento desaforado de iluminar el Secreto sólo habrá de reforzarlo o de insinuar un aspecto aún más recóndito del mismo.

Luisa Valenzuela, *Escritura y Secreto*

1. El héroe del *Persiles*, modelo de un príncipe discreto

Varios estudiosos del *Persiles* han llamado la atención sobre la importancia de la palabra del protagonista masculino. Así, Giuseppe Grilli define a Periandro como el relator de su propia historia, quien parece deleitarse en esta experiencia, lo que parece contradecir el significado de estrechez de la palabra “trabajos”:

Periandro oscila y no sabe si asumirse como orador y predicador de rectas y útiles verdades o con el ejercicio de la *humilitas* recluirse en el papel del conversador, más ameno e intrascendente. Si quiere discretamente disimular, le conviene optar por la figura del conversador, pero si quiere darse una estatura alta no le queda remedio a imitar la gracia profunda del predicador. Por otro esos motivos Periandro, que sin duda es héroe por su belleza y su gallardía, incluso por su cultura en generalidades, está de hecho como de vacaciones a lo largo de la novela, sin distinción entre los cuatro libros. Sus trabajos, tan anunciados en el título, se reducen al exordio, donde sufre o se dice que sufre los percances del aprisionamiento, o en cargar sobre sus espaldas a la hermana-amante Auristela.¹⁹⁶

A propósito de la reactualización del héroe bizantino en el *Persiles*, Miguel Alarcos sugiere que la función guerrera de Periandro representa una superación de su modelo. Como ejemplo, compara la escena en que Teágenes doma a un toro y aquella en la que Periandro narra cómo rindió a un caballo indócil e iracundo:

De este cotejo, así como del resultado de la reelaboración cervantina, pueden colegirse las divergencias entre Teágenes y Periandro: a diferencia del protagonista de las Etiópicas, el de la Historia Septentrional no necesita evolucionar en este aspecto, ya que ante el peligro siempre se muestra implacablemente valeroso e impávido —sean piratas, Bárbaros, monstruos marinos, fieras... etc.— y, como tal, plasma un coraje a sangre fría equiparable al que trasluce Auristela, cuando desempeña hazañas o proezas propias de su condición femenina.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Giuseppe Grilli, *op. cit.*, pp. 191-192.

¹⁹⁷ Miguel Alarcos Martínez, *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, Pontevedra, España, 2014, p. 114.

La diferencia esencial entre Teágenes y Periandro no es que éste último demuestre mayor valentía cuando desempeña hazañas físicas, todo lo contrario: mientras que la función guerrera de Teágenes se muestra en más de una ocasión en la novela de Heliodoro, Periandro nunca soluciona sus problemas mediante el combate. El héroe del *Persiles* rehúye del enfrentamiento físico y prefiere los disfraces y las palabras persuasivas para superar sus problemas.

Hay que tener en cuenta que las hazañas más admirables de Periandro no suceden en el plano de la acción, sino que se insertan en la diégesis por medio de narraciones retrospectivas; es decir, no pasan, se cuentan. En ese sentido, el pasaje comentado por el investigador forma parte del largo relato que ofrece el propio Periandro en la corte de Policarpo en el que, además del episodio en que vence al caballo, se adjudica numerosas victorias que le permiten lucirse como un generoso, esforzado y fuerte guerrero. El relato del protagonista demuestra que éste no sólo quiere ser reconocido por su cortesía e inteligencia, sino también por su liderazgo y destreza física. Pero las acciones de Periandro confirman una realidad muy diferente, pues fracasa aparatosamente en la única oportunidad que se le presenta para demostrar su fuerza y arrojo:

Periandro, impelido de la generosidad de su ánimo, se entró por la puerta, y a poco rato le vieron en la cumbre de la torre abrazado con el hombre, que mostraba ser loco, del cual, quitándole un cuchillo de las manos, procuraba defenderse; pero la suerte, que quería concluir con la tragedia de su vida, ordenó que entrambos a dos viniesen al suelo, cayendo al pie de la torre: el loco, pasado el pecho con el cuchillo que Periandro en la mano traía, y Periandro, vertiendo por los ojos, narices y boca cantidad de sangre; que, como no tuvo vestidos anchos que le sustentasen, hizo el golpe su efeto y dejóle casi sin vida (III, 14, p. 373).

El narrador destaca el carácter fallido del impulso heroico de Periandro al comparar su caída con la de la “mujer voladora”, subrayando así que las heridas del héroe no son resultado del combate, sino de la falta de un buen vestido para mitigar el impacto de la caída. La

elección de la voz narrativa subraya las limitaciones físicas del héroe y lo feminiza. Casi enseguida de la caída del protagonista, el joven Antonio clava su flecha en el pecho del captor de Feliz Flora y es herido en la cabeza por un amigo del malhechor muerto, cayendo malherido a un costado del también descompuesto Periandro. Es significativo el contrastante paralelismo de la escena: Periandro y Antonio actúan movidos por el mismo impulso y ambos terminan lesionados, pero las heridas del protagonista no son, como las de Antonio, resultado del combate sino, como apunta el narrador, de una jugarreta de la fortuna.

El tratamiento jocoso que recibe a veces Periandro confirma la ausencia de la dimensión guerrera en su configuración heroica. Por su habilidad para conseguir sus propósitos a través de la palabra y otros ardides, Periandro se parece más al astuto héroe de la *Odisea* que al fuerte Teagenes. Como Ulises, el héroe del *Persiles* prefiere emplear las estrategias de la disimulación que las del combate y, del mismo modo que el héroe homérico, estas acciones son impelidas por el interés personal.

El último héroe cervantino sustituye la espada por la palabra para defenderse de sus enemigos. El protagonista, indudablemente, demuestra su superioridad por medio de un decir acertado. Es una cuestión que no se reduce a los momentos en los que deja entrever la intención de autoglorificarse, sino en casi todos los enunciados que cuidadosamente elige para persuadir a otros de la veracidad de su palabra y la bondad de sus intenciones. Como ha observado C. Luken-Olson, la caracterización heroica de Periandro se encuentra en la fuerza persuasiva de sus enunciados:

Persiles's brand of heroics is different in kind from the typical heroics of chivalry because he does not carry a sword. In fact, Persiles is never reported to wound or kill anyone. What is his mode of defense then? Words. Persiles deals with his foes only through persuasion.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Carolyn Luken-Olson, *op. cit.*, p. 54

En el “Cratilo”, Hermógenes pregunta a Sócrates de dónde proviene el concepto de héroe, a lo cual éste responde que su raíz es la voz *eros*, y explica:

Todos proceden del amor, ya de un dios con una mortal, ya de un mortal con una diosa. Si quieres que me refiera a la antigua lengua ática, entonces me entenderás mejor. Verás que el nombre de amor, al que deben los héroes su nacimiento, se ha modificado muy poco. He aquí cómo es preciso explicar los héroes; o si no hay que decir que eran sabios y oradores, versados en la dialéctica, y particularmente hábiles para interrogar, *epiūxav* (*erootan*); porque *E'ípstv*, (*eirein*) significa hablar. Como decíamos, resulta que en la lengua ática son oradores ó disputadores [...] y la familia de los oradores y de los sofistas es nada menos que la raza de los héroes.¹⁹⁹

Periandro es hijo de reyes, no de dioses, pero tanto su belleza cuanto las pruebas a las que se somete para alcanzar su destino lo dotan de una caracterización de héroe amoroso, por lo cual no está obligado a librar batallas en nombre de valores comunitarios, nacionales o religiosos. Desprovisto de sentido guerrero, Periandro no depende de la espada para defenderse sino de las palabras y, por esa razón, depende de una palabra persuasiva que, casi siempre, es engañosa. Esta condición esencial de la personalidad del héroe advierte de la importancia funcional del extenso relato donde narra sus hazañas pues, además de permitir la introducción de pasajes inverosímiles que no podrían ser integrados de otro modo en la historia, subraya y refuerza la idea de que la elocuencia es el rasgo que mejor define su carácter.

En el plano metadiscursivo, el ingenioso cuento destaca las virtudes del discurso poético, al evidenciar que las proezas del héroe son fruto de su poderosa inventiva y buen discurso, lo que, finalmente, también establece una relación de espejo con la totalidad de la escritura, destacando así el sutil ingenio y dilatada imaginación del creador del *Persiles*. El género bizantino demanda la presencia de protagonistas superiores tanto por sus ideales

¹⁹⁹ Platón, *Obras completas*, ed. Patricio de Azcárate, tomo 4, Biblioteca Filosófica, Madrid, 1871, pp. 392-393.

morales cuanto por su pertenencia a una esfera social privilegiada. Conforme a esta convención genérica, los héroes del *Persiles* son hermosos, nobles y castos, pero, conforme a la situación histórica y literaria de su creación, se rigen por un código de conducta menos inocente que el de sus modelos helénicos. Conviene destacar esta cuestión porque algunos estudiosos de la novela suelen dar poca importancia a los lugares que subrayan los aspectos menos “ejemplares” de los verdaderos amantes Persiles y Sigismunda.

También conviene advertir que las mentiras de Teágenes y Cariclea no aportan dudas sobre su identidad ni sobre el sentido de su viaje. En el *Persiles*, el engaño aparece como motivo, tema y principio de construcción artística. La mentira emerge como única verdad de la historia. El desarrollo de las fábulas aporta la idea de que la discreción consiste en disimular, y la disposición formal de la novela apoya dicha premisa. La totalidad de la escritura supone una exaltación de la mentira, la poética desde luego, pero también la de la vida cotidiana, como demuestran los trabajos del héroe, hábil fabulador que encuentra en el engaño la medida de su éxito.

Casalduero resume al *Persiles* como la "historia de un segundón que con la protección materna logra suplantar al primogénito".²⁰⁰ Conviene añadir que dicha proeza resulta de una larga lista de simulaciones y disimulaciones que este segundón va acumulando en su búsqueda de llegar a ser y obtener lo que por derecho natural le fue concedido a otro; como bien apuntó Casalduero, con auxilio de la madre, quien, a decir de Seráfido, prefirió proteger al segundogénito: “sujeto donde todas las gracias del mundo tenían su asiento”, que respetar la voluntad del rey Magsimino: “a quien la aspereza de sus costumbres en algún modo le hacían aborrecible”(IV, 12, p. 467).

²⁰⁰ Joaquín Casalduero, *op.cit.*, p.227.

La salida del héroe de su lugar de origen no supone ninguna búsqueda, sino una huida; su peregrinación no tiene un sentido religioso o social, sino que es resultado de la necesidad personal de hacer su gusto sin ser castigado. La del héroe es una fuga amorosa, que sería menos escandalosa si no tuviera como correlato una traición familiar y política. El protagonista del *Persiles* se integra a la nómina de desterrados y prófugos que conforman su cuadrilla. Como se sabe, los aliados de los protagonistas son cristianos -la mayoría, nobles y ricos- que cargan con un pasado trasgresor.

El héroe del *Persiles* esconde un secreto que no aparece en las manifestaciones tempranas del género: en *La historia etiópica*, el viaje, sí, responde a una cuestión amorosa, pero los protagonistas no huyen de sus errores ni manifiestan una religiosidad impostada. En otras obras, la salida del héroe responde a agentes ajenos a su voluntad, como es el rapto de la doncella en *Los amores de Clareo y Florisea*, primera expresión autóctona española del género bizantino. Julia Barella, quien ha estudiado la novela corta española, apunta que en las obras estudiadas la salida del héroe suele tener un sentido de huida y expiación:

En primer lugar, encontramos un alto porcentaje de viajes que se inician para huir por haber cometido un delito o una transgresión de la moral social. En este sentido, el viaje funciona como peregrinación purificadora para expiar una culpa. Este viaje expiatorio servirá para que el héroe ponga a prueba su constancia en el amor y en el mantenimiento de su castidad o de la fidelidad debida a su amante, sean cuales fueren los obstáculos con los que se encuentre y que tenga que superar [...] el desplazamiento geográfico del héroe “responde, en su mayoría, a la idea del viaje que se emprende para huir de algo. El héroe puede iniciar, también, el viaje con el fin de evadirse de una serie de trabas sociales, de condicionamientos religiosos o políticos.”²⁰¹

Esta dimensión violenta (aunque sería más adecuado calificarla como una defensa extrema del deseo individual), que sí ha sido estudiada en las novelas breves que comparten motivos con el género bizantino, no ha sido suficientemente valorada al momento de analizar

²⁰¹ Julia Barella Vigal, “Heliodoro y la novela corta del siglo XVII”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 529-530 (1998), pp. 215-218.

las obras largas, mismas que han pasado a la historia literaria como textos pedagógicos y espirituales:

Mientras en las novelas largas de Cervantes, Lope, Gracián o Céspedes se logra mantener el nivel de profundidad religiosa, alegórica o simbólica que tenía el modelo primitivo, y que acabó convirtiéndose en la base de la novela de aventuras, en la novela corta esta profundidad religiosa o alegórica funciona como una convención más, como una mera fórmula para captar el interés del público.²⁰²

Pese a esta convención que ha marcado las lecturas del género, es innegable que la novela postrera de Cervantes ofrece un amplio abanico de historias de trasgresión y fuga, dentro de las que destaca, por su importancia en la construcción de la fábula, el plan urdido entre Persiles y Eusebia para traicionar al rey. Gracias a la oportuna aparición de Seráfido en Roma, el lector puede conocer aquellos rasgos menos admirables del ingenioso protagonista, cuyo pasado esboza el retrato de un desesperado amante sentimental:

La madre, viendo morir a su hijo, sin saber quién le mataba, una y muy muchas veces le preguntó que le descubriese su dolencia, pues no era posible sino que él supiese la causa, pues sentía los efetos. Tanto pudieron estas persuaciones, 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 Magsimino, pues, por conservar la vida, mayores respetos se han de posponer que el enojo de un hermano (IV, 12, p. 467).

Aunque las razones supuestamente argüidas por la reina parecen restar importancia a la traición al soberano al reducir la cuestión a un problema familiar, lo cierto es que se trata de una opinión muy osada, pues, como manifiestan diferentes personajes en el transcurso de la historia, es asunto muy delicado y digno de temor el de contrariar la voluntad de un poderoso príncipe. Esta cuestión no es completamente ignorada por Eusebia, pues, como también transmite Seráfido, ésta tuvo el cuidado de elaborar un argumento legítimo para

²⁰² *Ibid.*, p. 221.

justificar la ausencia de los jóvenes príncipes, ya que, como se colige de los enunciados del ayo de Persiles, el voto a Roma fue el pretexto acordado entre éste y su madre para evitar la ira de Magsimino:

entre los dos concertaron que se ausentasen de la isla antes que su hermano viniese, a quien darían por disculpa, cuando no la hallase, que había hecho voto de venir a Roma, a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de 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 te he contado (IV, 12, p. 467).

El que el texto encubra esta cuestión, no hace sino confirmar los afanes irónicos y de desestabilización genérica (e ideológica) que se impuso el autor. Ciertamente, la novela cervantina respeta en la superficie las convenciones del género, pero, como espero demostrar, este es un procedimiento intencional por medio del cual Cervantes construye un nuevo tipo de héroe para la prosa épica cristalizada en el *Persiles*. Los héroes del *Persiles* avanzan enmascarados protegiendo su ideal amoroso. Periandro adopta el engaño de forma activa al disimular la verdad a través de un discurso ingenioso y persuasivo; Auristela protege su secreto mediante una actitud sigilosa y un silencio elocuente. Ella vela su secreto interponiendo una coraza entre éste y el mundo; él construye su máscara con un decir acertado y prudente.

Héroe bicéfalo llama Isabel Lozano Renieblas a esta doble proyección de la identidad en la que “Periandro representa la dimensión exterior y Auristela la interior”.²⁰³ Periandro construye su identidad a través de la palabra ingeniosa, expresión del acertado discurrir de su entendimiento, mientras que la de la doncella es intuida sólo a partir de la perfección de su hermosura y su discreto proceder. La personalidad de los héroes del *Persiles* se elabora a partir de la duplicidad; de esta condición emana su superioridad frente a los rivales, estos

²⁰³ Cervantes y los retos del “*Persiles*”, *op. cit.*, p. 60.

últimos caracterizados como sujetos de una sola dimensión. Es sensato considerar que esta disonancia entre la apariencia y la verdad de los protagonistas es clave esencial para profundizar en la dimensión irónica de la obra, con lo cual ésta puede ser leída desde su modernidad tanto literaria cuanto ideológica. El engaño, núcleo temático y estructural del género bizantino, en el *Persiles* adopta procedimientos mucho más complejos que los de sus respectivos modelos.

La habilidad para beneficiarse del potencial de seducción de la apariencia y el ingenio resulta decisiva para el triunfo de los héroes. Seducir es “engañar con arte y maña, persuadir suavemente al mal” (*DA*, s.v.). El final feliz de los trabajos de los protagonistas encuentra justificaciones que disculpan los engaños de los protagonistas; no obstante, estos fingimientos resultan en perjuicio para otros. La conclusión de la novela muestra, precisamente, el fracaso de quienes se dejaron persuadir por la apariencia de bien de las palabras y hermosura de los héroes. En ese sentido el desengaño, más que incidir en un retrato negativo del mentiroso, apunta a la indiscreción del engañado. Esta puede explicar que algunos personajes experimenten cierta culpa al descubrir la verdad. Cuestión que, por otra parte, sugiere que no es la bondad sino la astucia lo que define su discreción.

Cuando el final descubre los orígenes del protagonista, se hace palpable la diferencia esencial entre éste y sus modelos. Como diagnostica Lozano Renieblas, la identidad del protagonista del *Persiles* no depende de la opinión ajena. Periandro no es el héroe que demuestra su valía a través de sus hazañas; tampoco el que confirma su linaje luego de una serie de pruebas, sino el héroe que alcanza este rango cuando rompe los lazos con su pasado para establecer su verdadera identidad: “Señora, mírame bien, que yo soy Periandro, que fui el que fue Persiles, y soy el que tú quieres que sea Periandro”, declara a su amada hermana, en un acto que constata que estamos ante un personaje que, como el héroe del *Quijote*, tiene

por cierto que el ser está acendrado en la voluntad y no en el nacimiento. El final de la historia reintegra al héroe su primer nombre, pero el Persiles que concluye como rey no es aquel evocado por su maestro:

El final de la novela anuda los hilos que habían sido cortados pero, a diferencia de las novelas griegas, todo no vuelve a ser idéntico a sí mismo. Periandro y Auristela se convierten en Persiles y Sigismunda y la posibilidad de contraer matrimonio se hace realidad. En cambio, la duda ha abierto una brecha que marca el final de la identidad ingenua de la aventura antigua: la valoración ajena ya no coincide más con la valoración propia.²⁰⁴

Gracias a los dones de su genio, Periandro / Persiles desafía el destino para el que ha nacido y, como resultado de esta audaz estrategia, emerge en la historia como artífice de su ser. La manera como el último protagonista cervantino participa en el mundo puede ser definida como una discreta osadía, pues es por medio del ingenio que éste logra la hazaña admirable de revertir su fortuna. Con extremado ingenio, Periandro oculta su pasado, transforma su destino y deviene héroe.²⁰⁵

Hay que insistir en que se trata de un héroe que lucha para sí en defensa de sus ideales, por los cuales está dispuesto a mentir a sus amigos y traicionar a su hermano y rey. Retomando la cuestión planteada por Casaldueiro, conviene reflexionar el hecho de que la férrea voluntad del protagonista derrote la de sujetos muy poderosos, casi todos reyes. También conviene atender a la no menos sugerente cuestión de que Persiles sea el único personaje que concluye en la historia como gobernante. Al dar por finalizada su peregrinación amorosa, este “segundón” se convierte en el personaje más poderoso de la historia. Tal mejora de estado, sin duda, evidencia el heroísmo contemporáneo del último

²⁰⁴ Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y los retos del “Persiles”*, op. cit., pp. 62-63.

²⁰⁵ En honor a la verdad, hay que admitir que también encontramos esta determinación en Bartolomé, el manchego. Este humilde criado rechaza el papel que le ha sido asignado para elegir libremente cómo llevar su vida. Aunque su conducta es sancionada por los personajes, la historia le concede un final abierto en el que podemos ver, si bien desde la ambigüedad, un gesto de empatía ante su acto de emancipación.

protagonista cervantino, quien, en su pertinaz camino de preservar a la “mitad de su alma” y único bien en el mundo, no sólo cumple sus intenciones amorosas, también se convierte en la cabeza de un estado.

Resulta llamativo que el trabajoso peregrinar de los jóvenes héroes encuentre su solución por la vía política. Ésta, como atinadamente ha observado Armstrong Roche, se suma a otras evidencias textuales que parecen confirmar los afanes épicos que inspiraron la escritura del *Persiles*:

Es una historia de peregrinos religiosos que a la vez se presenta como coartada (sobre todo para *Persiles*) de la historia de amor. El peregrinaje de amor por su parte prepara a los protagonistas para la sucesión política en las últimas páginas de la novela, cuando al morir el rival amoroso y político -el primogénito Mauricio [sic]- se superan las barreras legales al «gusto» de los héroes y, ante todo, de *Persiles* por Sigismunda.²⁰⁶

Como también indica el investigador, esta ambición épica recorre toda la obra en las diferentes representaciones de modelos de organización política. La confirmación de esta voluntad de crear una prosa de dimensiones épicas descansa en la combinación de los tres temas del género: amor, política y religión. Desde luego, nos encontramos ante una epopeya moderna, pues Cervantes la revistió de actualidad política, avanzando así en el camino hacia la novela, en el sentido que la entendemos actualmente.²⁰⁷

Dentro de los numerosos procedimientos de transformación del modelo literario en el que se inspiró Cervantes, es esencial atender a la caracterización del protagonista masculino,

²⁰⁶ Michael Armstrong-Roche, “Europa como bárbaro nuevo mundo en la novela épica de Cervantes”, *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, p. 1124.

²⁰⁷ Aunque con otras propuestas y metodología, Lozano Renieblas coincide en que la novela póstuma de Cervantes es un avance en el proceso de conformación del realismo (específicamente, a través de la novela costumbrista). La interpretación de Lozano Renieblas tiene la virtud de destacar la atmósfera juguetona que anima toda la novela. En cualquier caso, al llamar la atención sobre el sentido de actualidad, ya por el tono, ya por los temas, los especialistas ofrecen argumentos sólidos que combaten la común idea de que estamos ante un texto poco sofisticado, tanto por la ingenuidad de las ideas cuanto por la supuesta sencillez y transparencia ideológica de su mensaje.

pues su triunfo condensa la idea más acabada de cómo debe comportarse un héroe contemporáneo, que en esta época necesariamente ha de ser representado por el rey, máxima figura de autoridad en la tierra. Como rememora Fernando de la Flor, desde finales del siglo XVI se observa el aumento de representaciones del gobernante, lo que se explica en una época en la que la política abarca todas las esferas de la vida social:

El espacio político se revela aquí como determinante, y en él la huella de lo «maquiavélico», o, en términos de Gracián, «de todo género de italiano proceder» (*El Criticón*) va cobrando una definición progresiva hasta convertir el núcleo central de aquel espacio o campo privilegiado, la Corte, en el locus imposible y fatal en que aparentemente se convirtió desde la perspectiva de los discursos que describen la sede hispana de la monarquía intercontinental durante todo el período barroco.²⁰⁸

El príncipe, símbolo y núcleo donde se concentra el poder, deviene en objeto de variadas discusiones y sujeto de múltiples representaciones. Los tratadistas se mostraban particularmente interesados en prevenir al soberano sobre la dinámica de interés que media la vida en la corte, así como de la necesidad de que, como cabeza y guardián del Estado, desarrollara un ingenio claro y una actitud prudente. Demanda que debe ser entendida en un espacio político “cruzado por las pasiones inamistosas”²⁰⁹, pues, como también indica De la Flor:

En el quicio del Seiscientos y de su revolución de la interioridad, el control racional del mundo natural designa a éste como objeto de dominio y fría instrumentación, ante el cual debe forzosamente dejarse atrás la afectividad y los movimientos primeros del corazón. Esto convierte la generosidad, un movimiento propio del *ethos* heroico aristocrático, en un afecto definitivamente anticuado. Por su parte, la opacidad y el secreto comienzan a emerger como nuevos patrones de conducta, en el lugar en que antes se erigía la transparencia.²¹⁰

Con base en este comentario sobre las “pasiones frías” que describe el investigador, conviene reflexionar sobre la precisa manifestación de esta contraposición de valores que

²⁰⁸ *Pasiones frías, op. cit.*, p. 15.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁰ *ibid.*, p. 25.

encontramos en la caracterización de Periandro y el príncipe de Dinamarca: en el primero hallamos la afirmación positiva del encubrimiento de las pasiones, mientras que Arnaldo es un digno representante de los gestos de generosidad que, si confiamos en el diagnóstico del especialista, se afianzan en una ética que ha perdido la vitalidad de sus mejores tiempos, cuando el humanismo de cuño ciceroniano encumbró la sinceridad y la amistad al más alto rango de la dignidad humana.

Para procurar profundizar en la importancia del ámbito político en la construcción de la figura heroica me parece adecuado traer a la discusión algunas de las conjeturas realizadas a propósito del nombre. Como precisa Antonio Cruz Casado, los nombres Periandro y Persiles pueden recibir una interpretación etimológica, o bien, ser relacionados con otros héroes de la tradición literaria, tanto de raigambre clásica como medieval. Al respecto, apunta el investigador:

Periandro, compuesto de los términos griegos *peri*, “en torno a,” y *andrós*, “hombre,” podría interpretarse como “aquél que se acerca o está en torno al hombre,” con el sentido de simulación e intento de consolidar la esencia del varón, cosa que conseguirá cuando recupere ante todos su verdadero nombre, Persiles, que está formado, como indicaron en su momento Schevill y Bonilla, a imitación de los caballerescos Sarquiles, Granfiles o Gastiles, de los libros de *Amadís*, aunque en el fondo subyace el del más valiente de los griegos, Aquiles.²¹¹

A estas interpretaciones, que me resultan completamente convincentes, podría añadirse una relación que al parecer, no ha sido apuntada por los estudiosos de la obra. Me refiero a la figura histórica de Periandro, tirano de Corinto, miembro de la célebre lista de los Siete sabios de Grecia, y a quien Diógenes Laercio describió como un gran estratega. Este Periandro, que también se hizo célebre por la supuesta crueldad con que enfrentó a sus

²¹¹ Antonio Cruz Casado, “Periandro / Persiles las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 15.1 (1995), p. 67.

enemigos es evocado por Fray Antonio de Guevara, quien en su *Reloj de príncipes* indica que

fue príncipe y gobernador mucho tiempo, y concurrió en él tanta biveza de ingenio por una parte, y tanta cobdicia de los bienes deste mundo por otra, que dudan los historiadores cuál fue mayor: o la filosofía con que doctrinava en la Academia, o la tiranía con que robava la república; porque a la verdad la sciencia que no está sobre verdad fundada mucho daña a la persona. [...] Periandro fue tyrano no sólo de hecho pero aun de fama, que no hablaban de otra cosa en toda la Grecia; pero, junto con esto, aunque tuvo malas obras, tuvo buenas palabras, y procurava que las cosas de la república fuessen bien corregidas; porque al fin al fin no ay hombre tan bueno, que no hallen en él qué reprehender, ni ay hombre tan malo, que no vean alguna cosa que loar.²¹²

Aunque el protagonista cervantino es presentado como un héroe pacificador, que encuentran en la fuerza persuasiva de su discurso la principal ventaja para superar a sus adversarios, no deja de ser cierto que esta habilidad retórica es la expresión de su carácter calculador, que lo impulsa a buscar siempre la forma de aventajarse a sus enemigos. A pesar de que pasó a la historia como un sujeto despiadado y codicioso, el Periandro histórico también es ponderado por su sabiduría, de la cual fueron pruebas claras las leyes que dictó durante su mandato. La superioridad de la palabra (la filosofía) que dio fama a este tirano de Corinto es rescatado en este espejo de príncipes como condición deseable de un buen gobernante.

No hay duda de que el gobernante imaginado por el eclesiástico español debía adoptar esta sabiduría a la moral cristiana; tendría que ser un príncipe suspicaz y persuasivo, pero sin dejar de mostrarse justo y caritativo con sus vasallos. ¿No es, precisamente, el modelo de príncipe que arroja la figura del Periandro cervantino? Se trata, desde luego, solo de uno de los muchos rostros de este héroe, pues ya se ha visto que su riqueza como personaje reside

²¹² Fray Antonio de Guevara, *Relox de príncipes*, (1529). Versión de Emilio Blanco publicada por la *Biblioteca Castro* de la Fundación José Antonio de Castro: *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, tomo II, Madrid, 2004, pp. 267-268.

en su filiación a diferentes héroes de la tradición. Conviene, no obstante, aprovechar esta referencia histórica para profundizar en los modelos de príncipe que podemos encontrar en el *Persiles*. Considero que, de hecho, resulta muy adecuado incorporar esta relación para establecer que Persiles, personaje modelado a partir de figuras de la tradición literaria (en las cuales se justifica tanto su valentía y sabiduría cuanto su carácter de enamorado) es el nombre que apunta hacia el pasado del protagonista. Este que luego se confirma como un desesperado amante sentimental, alcanza con sus trabajos los atributos que se entrelazan con elocuencia al nombre Periandro, cuya etimología, que lo determina como un sujeto que se mueve alrededor del hombre, da cuenta de la sabiduría que obtiene durante su peregrinación. Así, la incorporación del significado que alude la figura del tirano de Corinto actualiza al personaje en su dimensión política. De esa manera Periandro, un héroe que, como hemos visto, logra vencer los determinismos de su nacimiento y se convierte en gobernante de un importante reino, se prefigura como un modelo de príncipe moderno: un estratega capaz de anticipar los movimientos de sus enemigos. Un héroe que en varios aspectos sigue algunos de los consejos de Maquiavelo. Y aunque es cierto que es el amor lo que encumbra su ingenio, ya hemos visto que sus designios amorosos se concretan por la coyuntura política.

Los argumentos recién expuestos provocan pensar en la pertinencia de contrastar este modelo de héroe elocuente y calculador representado por Periandro con la figura del príncipe de Dinamarca. El carácter del príncipe Arnaldo ha sido poco explorado por los estudiosos de la novela, a pesar de la importante función que desempeña en la historia. Su relación con Periandro está configurada a partir de matices algo inusuales, pues ésta no tiene la marca de la enemistad; por el contrario: el príncipe en muchos casos asume la función de aliado del héroe, a quien llama amigo y hasta hermano, en respuesta a la gratitud y lealtad que Periandro

le promete, pero que, como el lector no ignora, esconden intenciones muy distintas a las que el héroe declara en actitud de sujeción y vasallaje.

Por su temperamento liberal y compasivo, Arnaldo podría ser considerado uno de los personajes más virtuosos de la historia, llegando a competir en este punto con el propio héroe: en el primer libro, salva a Periandro del naufragio, lo alimenta y lo viste; En Golandia, recompensa “magníficamente” al dueño del mesón y libera a Clodio y Rosamunda de sus cadenas; en Roma, auxilia a Periandro con dinero para sobornar a las autoridades. Todas las acciones generosas y compasivas de Arnaldo nacen de la idea, bien asentada en su ánimo, de que esta manera de ser corresponde a la de un buen soberano.

El príncipe tiene la certeza de que es, por naturaleza, un buen gobernante, y constantemente realiza acciones que confirman esta impresión: “-No, no [...] no quiero que me alabes por las obras que en mí son naturales”(I, 16, p.126). También el narrador señala la natural inclinación a la generosidad como rasgo esencial del carácter de Arnaldo; en los primeros capítulos de la novela, durante la descripción del rescate de Periandro, indica que el capitán del navío: “con ánimo generoso y compasión natural, mandó que le socorriesen”. Advertimos otro rasgo natural en el manifiesto desinterés del príncipe por indagar en las intenciones ajenas. Como luego demostrarán sus acciones, Arnaldo es incapaz de desconfiar de los demás porque piensa que su poder regio lo protege de las traiciones. Es así que el príncipe vive en la ensoñación de que su sangre real es como un manto que lo protege de las malas intenciones de sus vasallos. La escritura constantemente ofrece señales en las que advierte sobre el equívoco de estas certidumbres. Tanto la voz narrativa como algunos personajes establecen un discurso que apunta al equivocado juicio de Arnaldo. Como resultado de la disonancia entre su opinión y la ajena, Arnaldo asume permanentemente la función de un príncipe engañado y, por lo tanto, indiscreto.

La figura del príncipe de Dinamarca es muy importante porque está determinada por un principio de construcción que contrasta con el que rige el carácter de Periandro. Debido a la simétrica oposición de sus atributos, cada personaje acentúa la personalidad del otro. Arnaldo es sincero; Periandro, fabulador; el primero expresa con claridad sus pensamientos; el segundo los encubre y disfrazaba elocuentemente. Confiado uno, receloso el otro, entablan una relación desigual en la que, a pesar de lo que cree el príncipe, Periandro tiene las principales ventajas. De ese modo, si Arnaldo es el príncipe engañado, Periandro es el discreto embaidor de príncipes.

Los atributos contrastantes de estos personajes surgen desde su primer encuentro. Incluso antes de que descubra quiénes son, el narrador esboza sus atributos más notables al describir las impresiones que suscitó en cada uno la visión del otro. El rescatado mozo todavía no se ha recuperado de los estragos físicos de su cautiverio y naufragio cuando comienza a analizar la apariencia del autor de su rescate:

poniendo los ojos en el capitán, cuya gentileza y rico traje le llevó tras sí la vista y aun la lengua, y le dijo: -Los piadosos cielos te paguen, piadoso señor, el bien que me has hecho, que mal se pueden llevar las tristezas del ánimo, si no se esfuerzan los descaecimientos del cuerpo. Mis desdichas me tienen de manera que no te puedo hacer ninguna recompensa deste beneficio, si no es con el agradecimiento. Y si se sufre que un pobre afligido pueda decir de sí mismo alguna alabanza, yo sé que en ser agradecido ninguno en el mundo me podrá llevar alguna ventaja. Y en esto probó a levantarse para ir a besarle los pies, mas la flaqueza no se lo permitió, porque tres veces lo probó y otras tantas volvió a dar consigo en el suelo (I, 1, p. 54).

El dramatismo de la escena es palmario. El reiterado y fallido intento por besar los pies del capitán, complementa el ya de por sí cargado discurso del personaje. Hay que atender al hecho de que los enunciados y movimientos del mozo preceden del rápido análisis que lo ha llevado a concluir que su salvador es un sujeto rico y poderoso. Se trata apenas de un esbozo del carácter del personaje que, no obstante, trasluce la falta de espontaneidad de su actuación.

El esforzado gesto de humildad del mozo impresiona al capitán del navío, quien, por cortesía, y a pesar de la curiosidad que lo acucia, decide acogerlo sin preguntarle quién es ni las causas de sus estrecheces. Más tarde, el protagonista -que ya ha sido informado de los sentimientos que Arnaldo profesa a Auristela y del plan que éste ha concebido para rescatarla de los bárbaros- solicita entrevistarse con el príncipe, y aunque el narrador no transmite las intenciones que encubre este acto, éstas pronto se revelan en los enunciados del hermoso y suspicaz mancebo. Durante dicho encuentro, el príncipe olvida hacer las preguntas pertinentes y, en cambio, aprovecha la compañía de su misterioso invitado para contarle todos los detalles de sus penas amorosas “y aun le pidió consejo de lo que haría, y le preguntó si los medios que ponía para saber de Auristela iban bien encaminados” (I, 2, p.59).

El primer momento de intimidad entre los rivales prefigura la equívoca amistad que mantendrán durante la novela: Arnaldo demuestra su sinceridad y excesiva confianza cuando elige confidente y consejero a un completo desconocido. Demostrando su imprudencia, el príncipe se muestra al otro sin reservas, mientras que Periandro demuestra su excelencia en el arte de no mostrarse. Mientras que el príncipe de Dinamarca destaca por su falta de cálculo, Periandro demuestra un pensamiento veloz y una mirada vigilante; actitud que parece anticipar la exigencia de Gracián, según la cual el varón juicioso es: “argos al atender y lince en entender.”²¹³ Conforme con esta sentencia, el protagonista del *Persiles* comprende que para vencer a un rival poderoso es imprescindible un juicio claro y un decir discreto.

La incauta sinceridad del príncipe supone una espléndida oportunidad para que Periandro “discurriendo con velocísimo curso del entendimiento” modifique el plan para rescatar a Auristela. El héroe engaña al príncipe sobre su parentesco con Auristela y sugiere

²¹³Baltasar Gracián, “El Discreto”, en *Obras completas*, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1993, vol. II, p. 161.

que él, como hermano de la doncella, es el más indicado para rescatarla y Arnaldo confirma su indiscreción al creer ciegamente las declaraciones y sugerencias de Periandro.

La desmesurada confianza de Arnaldo lo condena tempranamente al fracaso. Si durante aquella primera entrevista, el príncipe hubiera sido menos crédulo, no habría aceptado todas las propuestas de Periandro. A ello se refiere la voz narrativa cuando subraya la falta de agudeza del príncipe, anunciando al lector que esta indiscreción tendrá consecuencias adversas a su propósito:

La prisa con que Arnaldo quiso saber de Auristela no consintió en que preguntase primero a Periandro quién eran él y su hermana, y por qué trances habían venido al miserable en que le había hallado; que todo esto, según buen discurso, había de preceder a la confianza que dél hacía. Pero, como es propia condición de los amantes ocupar los pensamientos antes en buscar los medios de alcanzar el fin de su deseo que en otras curiosidades, no le dio lugar a que preguntase lo que fuera bien que supiera, y lo que supo después cuando no le estuvo bien el saberlo (I, 2, p. 61).

La debilidad de Arnaldo se manifiesta en su incapacidad para sospechar de las intenciones de quienes se dicen sus vasallos y amigos. Cegado por el amor que profesa a la hermosa doncella, el príncipe permite que ésta y Periandro dirijan sus actos. Incapaz de ejercer un sabio gobierno de sus afectos, Arnaldo asume la función del “seducido” de la historia, en tanto se comporta como “el assi engañado, ò persuadido” (*DA*, s.v. Seducido). Cuando las advertencias de la voz narrativa son confirmadas por el desenlace de la historia, cae sobre Arnaldo el peso del desengaño; sólo entonces lamenta su credulidad: “Y lo que más le tarazaba el alma eran las no creídas razones del maldiciente Clodio, de quien él, a su despecho, hacia tan manifiesta prueba” (IV, 14, p.475).²¹⁴

Lo más censurable de la conducta de Arnaldo es que éste no es un sujeto común sino el heredero de un importante reino, motivo por el cual está obligado a renunciar a sus

²¹⁴ Hallamos también en Sinforosa una actitud similar cuando admite que fue ella quien se dejó engañar por su deseo de unirse a Periandro.

intereses privados para asumir con responsabilidad su función pública. Al privilegiar su gusto, Arnaldo exhibe la conducta de un soberano indiscreto. El carácter fallido del proyecto personal del príncipe hace ostensible su incapacidad para gobernar con sabiduría. Arnaldo dice ser un príncipe justo, pero el abandono de su reino desmiente esta opinión.

Después de dejar atrás Golandia, durante el naufragio que divide al grupo, los firmes ideales del príncipe Arnaldo son confrontados por una realidad que desafía sus certezas. En el episodio que encuadra este infortunado suceso, el carácter previsor del protagonista contrasta con la ingenuidad de su amistoso rival. Cuando Periandro, preocupado, cuenta a Arnaldo que Mauricio ha pronosticado “una traición mezclada y aun forjada del todo de deshonestos y lascivos deseos” (p. I, 17, p. 129), el príncipe se rehúsa a admitir la posibilidad de que haya traidores entre los suyos; más adelante, cuando el astrólogo confunde una pesadilla con el cumplimiento de dicha predicción, Arnaldo replica: “¿Qué has, amigo Mauricio? ¿Quién nos ofende, o quien nos mata? ¿Todos los que en este navío vamos no somos amigos? ¿No son todos los más vasallos y criados míos?” (I, 18, p.131). El príncipe insiste en que no es posible que sus hombres se atrevan a traicionarlo:

No me puedo persuadir [...] que entre los que van por el mar navegando puedan entremeterse las blanduras de Venus ni los apetitos de su torpe hijo; al casto amor bien se le permite andar entre los peligros de la muerte guardándose para mejor vida [...] El príncipe, justa razón es que viva seguro entre sus vasallos, que el temor de las traiciones nace de la injusta vida del príncipe (I, 18, p. 137).

Las razones del príncipe persuaden a Mauricio, quien achaca sus miedos a la vejez. Una vez que se han zanjado las discusiones y tranquilizado los ánimos, el narrador construye una atmósfera de sosiego: el mar, calmo; el cielo, claro; el viento, favorable; los personajes, entregados a un sueño tranquilo y cargado de esperanza. La escritura modela una naturaleza que favorece a los hombres, transmitiendo la certidumbre de una navegación libre de sobresaltos:

Iba el sol a esta sazón a ponerse en los brazos de Tetis, y el mar se estaba con el mismo sosiego que hasta allí había tenido; soplabla favorable el viento; por parte ninguna se descubrían celajes que turbasen los marineros; el cielo, la mar, el viento, todos juntos y cada uno de por sí, prometían felicísimo viaje, cuando el prudente Mauricio dijo en voz turbada y alta: -¡Sin duda nos anegamos! ¡Anegámonos sin duda! (I, 18, p. 138).

Arnaldo, nuevamente, cuestiona al viejo astrólogo, pero en esta ocasión los hallazgos de la tripulación confirman que, en efecto, el navío se hunde. La apacible armonía recién descrita abruptamente deviene en confusión, miedo y violencia. Advertidos del desastre que amenaza sus vidas, todos corren turbados y temerosos, buscando hallar su salvación y la de los que aman. Mientras los personajes principales procuran su remedio, el narrador focaliza su atención en la disputa entre dos marineros, uno de los cuales, de improviso, saca una daga que clava en el pecho de su contendiente. Es admirable la manera en que irrumpe la violencia en este escenario que, apenas unas líneas atrás, había sido esbozado como espacio ameno. Después de su crimen, el marinero homicida alza la voz e invoca al príncipe:

-Oye, ¡Oh, Arnaldo!, la verdad que te dice este traidor, que en tal punto es bien que la diga; yo y aquel a quien me viste pasar el pecho, por muchas partes abrimos y taladramos este navío, con intención de gozar de Auristela y Transila, recogiénolas en el esquite; pero, habiendo visto yo haber salido mi disinio contrario que mi pensamiento, a mi compañero quité la vida y a mí me doy muerte (I, 19, p. 139).

El acto enunciativo de este anónimo personaje cumple una función muy clara: demostrar con dramática ironía el equivocado juicio del príncipe. Esta es la primera ocasión en que estos ideales de lealtad, generosidad y sinceridad son confrontados por una realidad cargada de enemistad, codicia y egoísmo. El narrador apunta que, a pesar del común alboroto que mueve a todos los del navío, “no dejó de oír Arnaldo estas razones del desesperado” (I, 19, p. 139).

A partir de otros sucesos que tienen lugar en la isla de Policarpo, la confusión y la duda lentamente se instauran en el ánimo del príncipe, aunque nunca alcanzan la claridad necesaria para que éste pueda anticipar el desengaño final que tendrá lugar en Roma, cuando descubra

que servir a Auristela fue una vanidosa pretensión.²¹⁵ Desde su primera aparición en la diégesis, el personaje deja entrever su ingenua visión de mundo, y las traiciones y engaños que recibe como respuesta a esta manera de proceder manifiestan que no ha sabido granjearse el respeto de sus súbditos. De esa manera, la indiscreción del príncipe encuentra consecuencias tanto en la esfera privada como en la pública.

Arnaldo realiza acciones virtuosas, pero carentes de agudeza, pues son espontáneas y no fruto del discernimiento. Periandro, por otra parte, desde sus primeras intervenciones en la historia destaca por su “sutileza, prontitud y facilidad de ingenio en pensar, decir o hacer alguna cosa” (*DA*, s.v. agudeza). La escritura constantemente enfatiza la claridad y presteza del pensamiento de Periandro y destaca la confusión o perplejidad de Arnaldo:

Los del navío quedaron admirados; Taurisa, atónita; el príncipe, confuso; el cual, a no pensar que era hermano de Auristela, el considerar que era varón le traspasara el alma con la dura lanza de los celos (I, 2, p. 60).

Confuso Arnaldo de tal accidente, no supo determinarse si de pesar o de alegría podía proceder semejante acontecimiento (I, 14, p. 122).

Confuso estaba Arnaldo, no sabiendo en qué iban a parar las prevenciones del razonamiento de Clodio, y, por saberlo, determinó de escuchalle (II, 2, p. 167).

La confusión del príncipe define un pensamiento desordenado y falta de claridad que contrasta con el claro y veloz ingenio de Periandro. La generosidad y sinceridad de Arnaldo carecen de límites y, en consecuencia, de provecho. Desprovisto de sentido práctico, el príncipe se rige por un código de conducta que sólo favorece la insinceridad de quienes le temen; en efecto, nadie pone en entredicho los peligros que aúna su figura: los protagonistas

²¹⁵ Desengaño que tiene lugar en Roma, apenas unos párrafos antes de que concluya la novela: “Mucho sintió Arnaldo el nuevo y extraño casamiento de Sigismunda; muchísimo le pesó de que se hubieran malogrado tantos años de servicio, de buenas obras hechas, en orden a gozar pacífico de su sin igual belleza; y lo que más le tarazaba el alma eran las no creídas razones del maldiciente Clodio, de quien él, a su despecho, hacía tan manifiesta prueba.” (IV, 14, p. 475).

conocen y temen el largo alcance de su poder y por eso prefieren estimular su fantasía con promesas falsas.

Aunque Arnaldo supone un poderoso peligro que emana de su título real, su falta de claridad y estrategia anula las ventajas de su poderío. Poco valen sus inmensos recursos materiales a un príncipe incapaz de intuir el engaño del que es víctima. De esa manera, en su ingenuo ideal de gobernar con justicia y amor, el imprudente príncipe olvida que la mentira es una de las formas en que se manifiesta el miedo y el interés, y que nada suscita más recelo y codicia que la figura de un poderoso príncipe. Es una idea que aparece en diferentes momentos de la obra para ilustrar el indiscreto comportamiento del príncipe y subrayar la discreción de Periandro, quien sortea todos los peligros que aúna la figura de Arnaldo empleando un discurso tan elocuente como engañoso.

Arnaldo no actúa con la discreción y prudencia que cualquier pensador de la época reclamaría de un rey. Para insistir con argumentos confiables en lo primordial de esta cuestión, basta pensar en las ideas que sobre los atributos de un príncipe discreto circulaban en los manuales de conducta o espejos de príncipes del siglo XVI, para advertir así la importancia concedida a la desconfianza como atributo del gobernante ideal:

¡O, cuánto es necesario al príncipe tener buen conocimiento de todo su reyno porque no le engañen como le engañan a cada passo! Al fin, los más de los príncipes todos son engañados no por más de por no querer ser avisados y informados de hombres discretos; porque muchos hablan con los príncipes y dizen tales palabras, que parescen sonar a su servicio, y por otra parte es su fin de engañarlos y guiar el negocio a su provecho.²¹⁶

Las opiniones de Fray Antonio de Guevara apuntan a las mismas preocupaciones que persuaden a Clodio de la necesidad de aconsejar al príncipe Arnaldo. Como ha sido

²¹⁶ *Relox de príncipes, op. cit.*, p. 249.

observado por varios estudiosos de la novela, el personaje calificado como murmurador y maldiciente también es el único capaz de intuir que hay un secreto, probablemente ilícito, en la situación de exilio de estos misteriosos desterrados que se dicen hermanos. Así, convencido de la necesidad de aconsejar al príncipe, le ofrece argumentos inusualmente discretos con los que espera persuadirlo de que atienda su deber real y se conduzca con cautela para no dejarse engañar por las apariencias y el amor que siente por la hermosa Auristela:

[...] has de considerar que algún gran misterio encierra desechar una mujer un reino y un príncipe que merece ser amado. Misterio también encierra ver una doncella vagamunda, llena de recato de encubrir su linaje, acompañada de un mozo que, como dice que lo es, podría no ser su hermano, de tierra en tierra, de isla en isla, sujeta a las inclemencias del cielo y a las borrascas de la tierra, que suelen ser peores que las del mar alborotado. De los bienes que reparten los cielos entre los mortales, los que más se han de estimar son los de la honra, a quien se posponen los de la vida; los gustos de los discretos hanse de medir con la razón, y no con los mismos gustos (II, 2, p.168).

Así, se advierte que las sospechas sobre los orígenes de la hermosa Auristela perjudican la imagen pública del príncipe Arnaldo, quien llega a ser reconocido entre algunos personajes de la novela como un hombre poco juicioso que, deslumbrado por la belleza de Auristela, se ha lanzado a la vanidosa empresa de obtener su amor, sin reparar en su estado o hacienda. Encontramos esta consideración en los enunciados de Clodio, quien, en su pretendido papel de consejero de reyes invita a Arnaldo a reflexionar sin apasionamiento sobre los muchos misterios que encierra la situación de exilio de los supuestos hermanos:

Y si por ventura te dieran lugar de que discurras por el camino de la razón, quiero que tal vez consideres quién eres, la soledad de tu padre, la falta que haces a tus vasallos, 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. Mira que los reyes están obligados a casarse, no con la hermosura, sino con el linaje; no con la riqueza, sino con la virtud, por la obligación que tienen de dar buenos sucesores a sus reinos. [...] Entre la gente común tiene lugar de mostrarse poderoso el gusto, pero no le ha de tener entre la noble. Así que, ¡oh señor mío!, o te vuelve a tu reino, o procura con el recato no dejar engañarte (II, 4, pp. 174-175).

Hay que reconocer la discreción de los enunciados del maldiciente Clodio. Este personaje, despreciado por su obsesivo apego a la verdad, acertadamente diagnostica que las pretensiones de Arnaldo lo muestran como un príncipe crédulo, blando y algo risible. Las indiscreciones de Arnaldo no se limitan a la manera tan ingenua en que acepta las promesas de Periandro, en quien ve un amigo, hermano y hasta cuñado, sino también en la irresponsabilidad que supone el abandono de sus deberes reales para seguir los pasos de una misteriosa doncella. Pero Arnaldo se niega a atender a los consejos de Clodio, afirmando que en Auristela está la verdad:

-Yo te agradezco, ¡oh Clodio! -dijo Arnaldo-, el buen consejo que me has dado, pero no consiente ni permite el cielo que le reciba. Auristela es buena, Periandro es su hermano, y yo no quiero creer otra cosa, porque ella ha dicho que lo es; que para mí cualquiera cosa que dijere ha de ser verdad. [...] Clodio, no me aconsejes más, porque tus palabras se llevarán los vientos, y mis obras te mostrarán cuán vanos serán para conmigo tus consejos (II, 4, p. 175).

La conducta del príncipe Arnaldo también es juzgada a través de las noticias que comparte Sinibaldo en la isla de los eremitas, en las que advertimos que su indiscreción es ya de dominio público:

Contó asimismo cómo se murmuraba que por la ausencia de Arnaldo, príncipe heredero de Dinamarca, estaba su padre tan a pique de perderse, del cual príncipe decían que, cual mariposa, se iba tras la luz de unos bellos ojos de una su prisionera, tan no conocida por linaje que no se sabía quién fuesen sus padres (II, 21, p. 272).

Arnaldo está destinado a gobernar un poderoso reino y confía en el derecho natural de su gobierno. Piensa el príncipe que la caridad es suficiente para ganarse el respeto de sus vasallos. Pero las opiniones que merece su conducta desmienten estas consideraciones del príncipe, advirtiendo así que éste vive confundido y engañado. Arnaldo sustenta su confianza y sinceridad en la opinión que tiene de sí como sujeto justo y generoso; pareciera ignorar que la excelencia de un príncipe, en efecto retribuida con el amor y respeto de sus vasallos,

consiste en guardar una conducta noble y digna, algo que no transmite con su desatinado intento de poseer a Auristela, según observa el discreto maldiciente de la historia:

¿qué hace aquí este Arnaldo, siguiendo el cuerpo de Auristela, como si fuese su misma sombra, dejando su reino a la discreción de su padre, viejo y quizá caduco, perdiéndose aquí, anegándose allí, llorando acá, suspirando acullá, lamentándose amargamente de la fortuna que él mismo se fabrica? (II, 4, pp. 181-182).

Acierta Clodio al considerar a Arnaldo como único autor de sus tribulaciones. Toda su peregrinación amorosa supone la acumulación de equívocos que lo muestran como un indiscreto. Los manuales y tratados para la educación de príncipes coinciden en que, como cabeza que gobierna el cuerpo de una nación, el soberano ha de ser el mejor hombre y quien refleje sus atributos divinos, pues su mandato ha sido decretado por derecho divino. Para Huarte de San Juan, para gobernar con justicia y sabiduría, los reyes deben de poseer un ingenio extremado:

La facultad racional (imaginativa, memoria y entendimiento) cuánto importe sea perfecta en el rey más que en otro ninguno, pruébase claramente. Porque las demás ciencias y artes parece que se pueden alcanzar y poner en práctica con las fuerzas del ingenio humano; pero gobernar un reino, tenerlo en paz y concordia, no solamente es menester que el rey tenga prudencia natural para ello, pero es necesario que Dios asista particularmente con su entendimiento y le ayude a gobernar. Y así lo nota la divina Escritura diciendo: *cor regis in manu Domini*.²¹⁷

Huarte de San Juan también encuentra deseable que el príncipe sea hermoso, pues la belleza del rey despierta la admiración y amor de los súbditos:

Ser el rey hermoso y agraciado es una de las cosas que más convidan a los súbditos a quererle y amarle. Porque el objeto del amor dice Platón que es la hermosura y buena proporción; y si el rey es feo y mal tallado, es imposible que los suyos le tengan afición, antes se afrentan de que un hombre imperfecto y falto de los bienes de Naturaleza los venga a regir y mandar.²¹⁸

²¹⁷ Juan Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 238.

²¹⁸ *Ibid.*, p.237.

La escritura no aporta indicios que permitan imaginar la edad o apariencia del heredero de la corona de Dinamarca: el lector no puede saber si es joven o atractivo; tampoco si ha recibido una educación acorde a su calidad de príncipe. Del mismo modo que su opaco entendimiento, la figura de Arnaldo asoma desdibujada en la escritura. Lo único que lo define es el poderoso alcance de sus recursos materiales.

Todos estos rasgos que ensombrecen la figura del príncipe contrastan con la hermosura, sagacidad y primorosa educación que adornan a Periandro. Aunque el protagonista no es, como Arnaldo, un príncipe por derecho natural posee la excelencia de ingenio y belleza que a éste le falta. Al superar en todos los aspectos al príncipe de Dinamarca, Periandro demuestra que puede ser un gobernante discreto, por lo que su final entronización confirma que, aunque segundón, es un genuino príncipe.

2. La heroína del *Persiles*: belleza hermética

En este apartado analizo la caracterización y funciones de Auristela: ideal de hermosura, virtud y objeto del deseo de la fábula. La protagonista del *Persiles* recorre la historia con este nombre que, aunque impostado, es coherente con el sistema de referencias que la designan como un ser superior, cuya radiante presencia suscita amor e inclina a seguirla. Los arrebatos que provoca esta belleza celeste aportan verosimilitud, o bien, intensifican los significados que podemos encontrar en la traducción del nombre como estrella de oro, el cual podría apuntar tanto a la excelencia de su imagen, comparable a la de una diosa, cuanto a su superioridad espiritual.

Clark Colahan apunta que el nombre de la heroína podría tener su raíz en Horacio y, al mismo tiempo, aludir a la pureza de la virgen María.²¹⁹ La sugerencia del investigador da realce al procedimiento habitual del *Persiles* de caracterizar a los personajes a partir de referentes potencialmente tensos. El nombre de la protagonista es coherente con la pluridiscursividad del *Persiles*, obra que explora las posibilidades de combinar lo gentil con lo cristiano; lo antiguo con lo vigente como proclama de su original hechura. Como hemos podido apreciar en el transcurso de esta investigación, el lenguaje del *Persiles* correlaciona de manera muy ingeniosa y eficaz los materiales literarios que dotan de densidad semántica al discurso.

²¹⁹ Escribe Colahan: “La traducción castellana de los versos que nos interesan, además de su contenido idóneo para designar a la heroína de la novela (virtuosa hasta lo celestial) agrega al sentido del texto latín una frase que encaja de forma sorprendente en la trama: «tu buena yras como estrella de oro {astra} a las estrellas donde estaras colocada y tenida por Dios». [...] [...] nuestro novelista, quien ha lanzado a sus personajes en un peregrinaje a Roma, podría primero haberle buscado un nombre que tuviera connotaciones religiosas, lógicamente vinculadas a la Virgen María. Ésta llevaba la tradicional advocación de «Stella maris»”. “Auristela y Cenotia, personalidades horacianas en el *Persiles*” *Anales Cervantinos*, 44 (2012), pp.174-175.

En el caso de la heroína, la elección pone de relieve su linaje literario al encumbrar su belleza en términos físicos y morales. Es evidente que la mayoría de estos peregrinos siguen la senda del amor humano, pero la asociación con la virgen espiritualiza la belleza de la heroína. Auristela parece un nombre adecuado para caracterizar a este personaje que guía los pasos de numerosos seres en busca de su centro. En su primer reencuentro, Arnaldo la llama “norte por donde se guían mis honestos pensamientos, y estrella fija que me lleva al puerto donde han de tener reposo mis buenos deseos” (I, 15, p. 122), acentuando así el papel de guía y la espiritualización de la doncella. Dominique Reyre considera que el *Persiles* presenta una onomástica elocuente, en tanto los nombres esbozan algunos rasgos principales de los caracteres; en el caso de Auristela, indica:

Esta estrella de oro lleva un nombre simbólico de su castidad (recuerdo de la iconografía de la Virgen María cuya virginidad perpetua -antes, durante y después de su parto- está figurada por las tres estrellas de su velo) y de su papel de guía de peregrinos. Numerosos juegos en torno al nombre del personaje (astro, cosa del cielo, norte y brújula de peregrinos, etc.) y a sus sonoridades (Auristela, Aurora, áurea, oro, etc.).²²⁰

No es posible, sin embargo, afirmar un significado unívoco en el nombre, pues la escritura del *Persiles* ostenta una sintaxis polisémica, y es en el juego con la multiplicidad semántica de los referentes donde advertimos el misterio como rasgo esencial de su poética. A propósito del misterio, uno de los mayores enigmas para los personajes es, precisamente, la radiante belleza de la protagonista, cuya visión espanta, maravilla, alegra, enmudece, atravesando los corazones con su raro fulgor:

[...] la luz de tus ojos, y más si me miran airados, ha de turbar mi vista y enmudecer mi lengua (II, 6, p. 186).

²²⁰ Dominique Reyre, “Estudio onomástico”, en Jean-Marc Pelorson, *El desafío del Persiles*, PUM, Anejos de *Criticón*, 16, (2003), pp. 95-127, p. 110.

Abrió Auristela el papel puestos los ojos en Clodio, y no echando por ellos rayos de amorosa luz, como las más veces solía, sino centellas de rabioso fuego ((II, 8, p.199).

pero la admiración [...] se acabó de entrar mucho a mucho en los corazones de los que vieron a la sin par Auristela y a la gallarda Constanza, que a su lado iba, bien, así como van por iguales paralelos dos lucientes estrellas por el cielo (IV, 4, p. 413).

Como nos recuerda Umberto Eco, durante el siglo XIII comienza a definirse una teoría de la belleza que hace de la luminosidad uno de sus principios esenciales. Roberto Grossatesta, por ejemplo, consideraba a la luz como “la máxima proporción; la adecuación de sí”.²²¹ Dios (que es luz) es Uno, y por tanto indivisible: “el planteamiento neoplatónico de su pensamiento lo lleva a elaborar una imagen del universo formado por un único flujo de energía que es a la vez fuente de belleza y de ser”.²²² Influido por el pensamiento aristotélico, Buenaventura de Bagnorea también plantea la belleza de la luz en términos metafísicos: “la luz es para él forma sustancial de los cuerpos y, por tanto, principio de toda belleza”.²²³

Tomás de Aquino también definió la luz como principio de belleza; en su opinión, la claridad “es la verdadera capacidad expresiva del organismo [...] la *claritas* de los cuerpos beatos es la luminosidad misma del alma en gloria que redundando en el aspecto corpóreo”²²⁴. Desde estos planteamientos, la percepción de la belleza supone un esfuerzo de la inteligencia que redundando en deleite. Conviene tener en cuenta que estas definiciones suponen planteamientos muy generales, no centrados en la hermosura humana, sino en cualquier objeto. Es importante también precisar que, aunque consideraban bellos a los cuerpos luminosos, proporcionados e íntegros, la verdadera hermosura no radicaba en el cuerpo, sino en la bondad y virtud del alma. Los tratadistas italianos del siglo XV resignificaron estos

²²¹ Umberto Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, trad. María Pons Trazazábal (trad.), Debolsillo, Milán, 2010, p. 126.

²²² *loc. cit.*

²²³ *ibid.*, p. 129.

²²⁴ *loc. cit.*

criterios al proponer que también la belleza corpórea era una manifestación del generoso rayo de luz divino; por lo tanto, digna de admiración.

De esa manera, el neoplatonismo renacentista añadió nuevas relaciones de significado a estas consideraciones.²²⁵ La luz siguió siendo identificada como máxima expresión de la bondad y belleza de Dios, pero integró la mirada del hombre al núcleo de la reflexión; asimismo, dignificó la belleza corporal, al plantear que Dios no sólo iluminó con su rayo divino el alma, sino también la materia. Ficino dignifica a la humanidad al darle un lugar como creatura en la que se manifiesta la belleza de la luz divina. Al dotar de espiritualidad a lo corpóreo, el pensador neoplatónico también legitimó la admiración y gozo de su contemplación:

belleza es un cierto acto, o bien rayo, que de allí penetra por todas partes: primero en la mente angélica; después en el alma del universo y en las otras almas; y en tercer lugar en la naturaleza; y en cuarto en la materia de los cuerpos. Y este rayo adorna la mente con el orden de las ideas; llena el alma con el orden de las razones; fortifica la naturaleza con semillas y viste la materia de formas. Y de la misma manera como un mismo rayo de sol ilumina cuatro cuerpos: fuego, aire, agua y tierra; así también un solo rayo de Dios ilumina la mente, el alma, la naturaleza y la materia. Y quienquiera que en estos cuatro elementos mire la luz, ve ese rayo de sol, y por él se torna a considerar la luz superna del sol. Así, todo aquel que considere el ornamento en estos cuatro elementos: mente, alma, naturaleza y cuerpo, y que ame ese ornamento, ciertamente ve y ama en ellos el fulgor de Dios, y mediante ese fulgor ve y ama a Dios.²²⁶

²²⁵ Antes del surgimiento de la óptica, la luz fue conceptualizada en términos metafísicos. Como recuerda Umberto Eco, diferentes civilizaciones han vinculado lo divino con la luz: los relatos míticos de numerosas civilizaciones describen a un dios solar como creador del universo. El *Génesis* refiere que después de que Dios creara los cielos y la tierra todo era desorden y vacío. Fue al tercer día, cuando Dios habló para crear la luz y, viendo que era buena, la separó de las tinieblas. De esa manera, las primeras palabras de Dios, enunciadas desde las profundidades del caos, iluminaron el mundo. Los colores brillantes (particularmente el dorado, puesto que el sol y el fuego simbolizan la divinidad) eran apreciados como una cualidad de la belleza. La Edad Media elaboró una estética de la luz como cualidad divina. *Historia de la belleza, op. cit.*, pp. 118.119.

²²⁶ Marsilio Ficino, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, trad. de María Pía Lamberti y José Luis Bernal, María Pía Lamberti (presentación y notas), UNAM, México, 1994, p. 39.

El amor es el deseo de belleza, y Ficino comparaba la belleza con una piedra imán; también la doncella ejerce esta fuerza de atracción: la llaman piedra imán, norte y brújula, proyectando así la idea de que el amor por la belleza es el motor del mundo. La belleza de la heroína del *Persiles* es formulada a partir de la multiplicidad de puntos de vista que incorporan estas ideas del amor a través de una gramática que se ha vuelto tópica y, por tanto, es fácilmente reconocible para los lectores que han asimilado el ideal de belleza femenina materializado en la *donna angelinata*, anunciado en la Edad Media con la lírica provenzal trovadoresca y perfeccionado por Dante y Petrarca. Modelo que estiliza la concepción neoplatónica de la belleza como irradiación del amor de Dios.

La hermosura celestial de Auristela, además de resultar muy admirable, provoca el deseo de poseerla, pues, como también planteó el neoplatonismo, el amor que irradia la belleza suscita el deseo de unión. Pero la hermosura, como precisa el narrador, también puede ser causa de confusión: “la hermosura en parte ciega y en parte alumbra: tras la que ciega corre el gusto, tras la que alumbra el pensar en la enmienda” (IV, 6, p.443). El amor, cuando no precede al juicio del entendimiento, sino al deleite que provoca la contemplación de los objetos que -por su luz, proporción e integridad- son bellos, no es amor sino confusión y engaño de la razón. Esta observación no es original en Cervantes: en su tratado, Ficino también distingue entre el amor que engendra la belleza corporal y el verdadero amor, producto de una contemplación más profunda, centrada en un deseo de trascendencia. La misma idea aparece en *Diálogo del amor*, donde León Hebreo escribe que el conocimiento antecede al amor, pues no se puede decir que se ama algo que no se conoce, sino que sólo se desea:

es necesario que el amor vaya precedido por el conocimiento, ya que nada podríamos amar si antes no supiésemos que era bueno, y no podemos conocer ninguna cosa si antes no existe en acto. Nuestra mente es como un espejo o ejemplo o, mejor dicho,

una imagen de las cosas reales. Por consiguiente, nada podemos amar si antes no existe realmente.²²⁷

Aunque la distinción entre el amor que nace del conocimiento y el falso amor que surge por el deleite de la contemplación de los cuerpos hermosos no recibe un tratamiento particularmente novedoso en la escritura cervantina, lo cierto es que ésta es más profunda y clara en señalar los peligros de la errónea interpretación de la experiencia sensible. Como se ha visto ya, los textos de Cervantes manifiestan un marcado interés por destacar la importancia de no dejarse engañar por lo que parece bueno y verdadero. Retoma esta cuestión cervantes en el *Persiles* para advertir que la belleza, como todo lo que percibimos a través de los sentidos, puede generar pensamientos disparatados y llevar al autoengaño. Esta idea es formulada a través de las múltiples representaciones de Auristela, la mayoría de las cuales son realizadas por los personajes que, impresionados por su hermosura, construyen fantasías y trazan designios sin reparar en la falta de cimientos de sus creencias.

La belleza clara de la protagonista nunca es planteada en términos negativos, ni supone la negación de sus virtudes; no sucede lo mismo con las interpretaciones que provoca. La hermosura de Auristela, aunque excelente y luminosa, deslumbra la razón y dispara pensamientos fantasiosos en quienes, incapaces de interpretar correctamente las señales contrarias a sus designios, se dejan guiar por su equívoco juicio. De esa manera, su fortuna es lo que ellos fabrican. Diferentes personajes experimentan esta situación, pero es Arnaldo quien habita permanentemente el sueño imposible de alcanzar el amor de Auristela. Como ya se ha visto, las “murmuraciones” que desata la conducta del príncipe arrojan el punto de vista negativo de una mayoría que considera que su juicio se ha visto enturbiado por la luz

²²⁷ León Hebreo, *op. cit.*, p. 45.

de la belleza de una doncella de orígenes desconocidos, contraviniendo así el decoro de su investidura regia.

Pero la belleza no sólo puede cegar a quienes se inclinan por la belleza material, sino también a quienes la descifran como manifestación divina:

De tal manera causó admiración, espanto y asombro la bellísima escuadra en los de la mar y la tierra, que todos se postraron en el suelo y dieron muestras de adorar a Auristela. Mirábanla callando, y con tanto respeto que no acertaban a mover las lenguas por no ocuparse en otra cosa que en mirar (I, 11, p. 106).

La admiración que suscita la peregrina belleza de Auristela, como se ha visto, puede degenerar en idolatría; incluso en el suelo santo de Roma, donde asistimos al espectáculo de una turba fanática que, ansiosa de deleitarse en su hermosura, se planta bajo la ventana de Auristela y recorre las calles siguiendo sus pasos, llegando al exceso de amontonarse a su alrededor para frenar su huida:

Y así, comenzaron a rodear el coche, que los caballos no podían ir adelante ni volver atrás, por lo cual dijo Periandro: -Auristela, hermana, cúbrase el rostro con algún velo, porque tanta luz ciega, y no nos deja ver por dónde caminamos (IV, 6, p. 438).

El ideal de hermosura se construye con metáforas luminosas en las que advertimos el proceso de divinización de la amada. En Beatriz y Laura hallamos el germen de la radiante belleza que inspiró el ideal de hermosura de la poesía de Cetina, Acuña y Garsilaso, y que Cervantes utiliza con distancia crítica en el *Quijote*. Recordemos que el hidalgo afirma que en su amada Dulcinea se cumplen los criterios de la disparatada belleza preconizada en la poesía italianizante y petrarquista:

Su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos que los poetas dan a sus damas: : que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (*Quijote*, I, XIII).

Pero el *Persiles* elude describir la belleza de Auristela; procedimiento ingenioso que confirma, precisamente, su excelencia. En vez de encorsetar la imagen del personaje a tópicos, ésta es representada a través de sus efectos: los gestos y enunciados que suscita; o bien, por alusión a otras grandes bellezas del universo literario. Auristela es enigmática e inasible porque su excelencia celestial, presentida por quienes contemplan la perfección de su apariencia, suscita amor y deseo de alcanzarla, lo que estimula la inventiva. Estas fantasías pueden ser razonables o disparatadas, ello depende de la claridad de ingenio de los autores de estas recreaciones, como expresa Huarte de San Juan:

Las generaciones que el hombre hace con su entendimiento, si son de cosas artificiales, no luego toman el ser que han de tener, antes para sacar perfecta la idea con que se han de fabricar es menester fingir primero mil rayas en el aire y componer muchos modelos y últimamente poner las manos para que tomen el ser que han de tener, y las más veces salen erradas. Lo mismo acontece en las demás generaciones que el hombre hace para entender las cosas naturales como ellas son en sí; donde la imagen que el entendimiento concibe de ellas, por maravilla sale de la primera contemplación con el vivo que la cosa tiene; y para pintar una figura tal y tan buena como ella está en su original, es menester juntar infinitos ingenios y que pasen muchos años, y con todo eso conciben mil disparates.²²⁸

La hermosura es un atributo esencial de las heroínas del género greco-bizantino porque es detonante de la intriga, en tanto esa particularidad física causa las pruebas que deberán superar los protagonistas para concretar su amor. En ese sentido, la idealización de la protagonista es tópica, aunque los procedimientos empleados para caracterizarla trascienden las formulaciones precedentes. Los personajes del *Persiles* se representan a Auristela como reina y diosa; la describen con enunciados hiperbólicos que insistentemente apuntan a su origen divino. Abundan los pasajes en los que la doncella es relacionada con deidades

²²⁸ Huarte de San Juan, *op. cit.*, p. 37.

clásicas. Como acertadamente apunta Clark Colahan, ello supone otro punto de contacto con la novela de Heliodoro:

Heliodoro sigue la tradición, tanto épica como de la novela griega, que establece vínculos de este segundo tipo entre los dioses y los personajes [...] La virtuosísima Cariclea, por ejemplo, es sirvienta del templo de Artemisa y también hija desconocida del rey de Etiopía, de linaje solar. De forma parecida tiene Teágenes parentesco con Apolo. La trama, como también el carácter moral de los protagonistas, también los liga con lo divino.²²⁹

Colahan encuentra en Auristela algunos rasgos que aluden a Atenea, como la castidad, belleza, sabiduría y su función como guardiana de los matrimonios honestos. En ese sentido, el investigador llama la atención sobre la astucia con que Auristela soluciona el conflicto de los amores trocados en la Isla de los pescadores:

El papel de Sigismunda en la Isla de los Pescadores también va muy ajustado al concepto tradicional de Atenea como sabia. A la sorpresa de todos, adereza los esponsales malcasados de dos parejas, como si tuviera conocimientos y poderes sobrenaturales. [...] En otro momento del episodio se afirma de forma contundente que «Ella es tan discreta, que parece que tiene entendimiento divino, como tiene hermosura divina». Palas Atenea, avocación que significa Atenea Virgen, era la protectora de las doncellas y de los matrimonios castos. Las referencias al oro y a las perlas ya citadas también conceden intensidad al enfoque en el matrimonio. En el episodio de Feliciano de la Voz la cadena de oro simboliza el matrimonio, mientras que afirma Pérez Rioja que «Entre los griegos, la perla era emblema del amor y del matrimonio, y, en general, de la fuerza generatriz».²³⁰

Conviene precisar que Atenea no es la única figura mitológica que aporta a la caracterización de la heroína. En la Isla bárbara, la protagonista aparece en una situación que evoca a Ifigenia; en Golandia, se imagina como Dafne: “no se movió del lugar donde primero puso el pie, y aun quisiera que allí se le hincaran en el suelo y se volvieran en torcidas raíces, como se volvieron los de la hija de Peneo, cuando el ligero corredor Apolo la seguía”; en

²²⁹ Clark Colahan, “Cariclea y Sigismunda: narrativas bizantinas, deidades clásicas”, en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de Cervantistas*, Christoph Strosetzki (ed.), Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2011, p. 233.

²³⁰ *loc. cit.*

Roma, es comparada con Venus: “Yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas”(IV, 3, p.428). Además de las intertextualidades explícitas, la castidad de Auristela evoca a las figuras de Diana o Artemisa; mientras que su perfección física, generadora de numerosos conflictos, determina su parentesco con Helena y los poderes arrasadores de su belleza; en la isla de Policarpo, cual celosa Juno, interviene maliciosamente en la malograda historia de amor de la “engañada y nueva Dido” (II, 17, p.251) representada por Sinforosa. En suma, estamos ante una heroína que lleva impresa la huella de numerosos personajes de la tradición literaria.

En el *Persiles*, el misterio de la belleza se manifiesta a través del vértigo de las transformaciones de su heroína. Supone, pues, un distanciamiento muy evidente del orden discursivo del latinismo medieval, definido por Umberto Eco como búsqueda de claridad e integridad; por tanto, rechazo a Hermes, dios de los engaños:

[...] en la metafísica tomista la proporción va paralela a otros dos conceptos: la *claritas* y la *integritas*. Una cosa es lo que es y no puede ser otra cosa. Esta individualidad, basada en la definición de la forma universal concretada en una materia *signata quantitate*, debe aparecer claramente: el carácter legal de esta forma universal (no de otra) resplandece en la individualidad de dicha cosa (no de otra). Es la única manera de comprender que no sólo esa cosa es, sino que también es una, que es verdadera y que es bella.²³¹

Cervantes construye a Auristela como un ideal indescifrable e inasible, pues constantemente permuta en nuevas formas. Así, aunque en el plano de la ficción el personaje funciona como objeto de representación del amor humano y divino, siempre está de fondo la reflexión sobre la verdad y belleza del arte, así como de sus mecanismos de representación. Si Auristela es, como sugieren sus múltiples representaciones, la imagen de hermosura y

²³¹ Umberto Eco, “La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino” (publicado en *Vuelta Sudamericana*, abril de 1987, pp.18-27) Consultado en línea: <https://temakel.net/node/504>.

bondad engendrada por el creador (la idea), entonces se constituye como verdad en el universo de la ficción. En ese sentido, no resulta extraño que la heroína no sólo se imprima en las potencias de quienes la aman, sino que también alimente las fantasías de los poetas:

Digo, en fin, que este poeta, 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, 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: extremos que se acomodan mal en una farsanta hermosa (III, 2, p. 284).

Como también planteó Ficino, las bellezas extraordinarias suelen grabarse con mayor facilidad en las potencias del alma, de ahí que no resulta inverosímil (aunque sí exagerado y, seguramente, intencionadamente irónico) que la excelente imagen de Auristela se grave fácilmente en la memoria, puesto que el alma reconoce la idea depositada por el creador al momento de su generación:

porque el pintor me ha dicho que, de sola una vez que la ha visto, la tiene tan aprehendida en la imaginación que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando (III, 14, P. 370).

Luego como llegaron, conocieron a Auristela y a Periandro, como a aquellos que por su singular belleza quedaban impresos en la imaginación del que una vez los miraba (III, 14, P.374).

Situados en el platónico mundo de las ideas, resulta que la belleza de Auristela, en tanto ideal, no puede ser trasladada con exactitud en los discursos artificiales, sino sólo como copia imperfecta:

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, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase (III, 1, p. 282).

Al apelar a la excelencia del físico de la doncella como prueba de su naturaleza divina, el fragmento citado sitúa al lector en el plano de la creación literaria, pues las cualidades de Auristela son producto de la agudeza de su creador. Como apunta Ermanno Caldera, la belleza ostenta la intención cervantina de construir una ficción verosímil y excelente:

Si se me permite el juego de palabras, al lado de los Trabajos de los dos protagonistas, hay que imaginar el trabajo a que se somete Cervantes en el intento de crear personajes ideales, esto es imposibles, colocándolos en un ambiente igualmente ideal e igualmente *adynatos*, donde rige la única ley de verosimilitud y necesidad.²³²

Los enunciados que señalan la belleza de Auristela aportan una reflexión metaliteraria, pues es así como la escritura del *Persiles* constantemente llama la atención sobre la excelencia de su diseño al plantear la analogía del escritor como un creador de mundos artificiales:

una principal doncella, a quien yo tuve por señora, a mi parecer, de tanta hermosura que entre las que hoy viven en el mundo, y entre aquellas que puede pintar en la imaginación el más agudo entendimiento, puede llevar la ventaja (I, 2, p.56).

La falta de definición de la belleza de Auristela influye tanto en la representación verosímil, pues su hermosura no es, como la de Dulcinea, una quimera, cuanto en el lucimiento de Cervantes como ingenio de extremada imaginativa. En el primer caso, al delegar las opiniones sobre la hermosura de Auristela, la escritura manifiesta la coherencia de su poética, pues el narrador nunca ostenta una crítica explícita a las declaraciones que encumbran a Auristela al rango de diosa o “ángel humanado”, lo que no quiere decir que la escritura proyecte una opinión favorable de estos juicios. En realidad, los lectores podemos sospechar de la falta de cordura de quienes se representan a Auristela como creatura perfecta porque todas estas hipérboles no tienen concierto ni con los actos ni con la verdad interior de

²³² Ermanno Caldera, “Con eminencia y aumento (la excelencia 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, p. 241.

la doncella, cuyos pensamientos evidencian los desatinos de quienes fantasean con su imagen.

La heroína del *Persiles* no es sólo aquello que los otros se representan en la imaginativa; también es Sigismunda, la “muchacha “sola y persuadida” que, por obediencia, falta de experiencia y, probablemente, amor, emprende un viaje peligroso hacia lo desconocido. Aunque el nombre de Sigismunda puede parecer irrelevante, en tanto la heroína padece sus trabajos como Auristela, lo cierto es que la polinomasia no es sólo el recurso con el que la trama dilata la anagnórisis, también caracteriza al personaje. La verdadera identidad emerge a través de la subjetividad de la protagonista, es decir, a partir de su interpretación de los acontecimientos que la envuelven. Como observa Mercedes Alcalá, esta duplicidad incorpora correlaciones semánticas que aportan a la construcción de una identidad compleja, en la que confluyen la mirada ajena y la interpretación o experiencia de sí de la propia Auristela / Sigismunda:

En Auristela / Sigismunda no se dará un proceso de fragmentación del ser en opuestos incompletos sino que, por el contrario, ambas identidades se superpondrán con un resultado de intensificación del campo de influencia del personaje femenino. La fragmentación en dos opuestos da como resultado la materialización de dos identidades incompletas que no pueden desligarse y funcionar coherentemente por sí solas.²³³

La lectura de Alcalá ilumina los aspectos novedosos de la construcción de la identidad de las mujeres en la obra de Cervantes y de la conceptualización de lo femenino. En una época en la que las mujeres eran representadas a partir de binomios maniqueos, la identidad de la protagonista del *Persiles* se configura dialécticamente, lo que, además de manifestar un punto de vista muy original sobre “lo femenino”, supone la desarticulación de los principios de construcción genérica, en tanto las tensiones que delinear a la protagonista añaden

²³³ Mercedes Alcalá Galán, “La representación de lo femenino en Cervantes. La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19 (1999), p. 127.

profundidad y matices a la caracterización unidimensional de las heroínas del género greco-bizantino. Estos procedimientos, que contribuyen a la singularización de la heroína, también permiten apreciar la manera subversiva en que se integran los materiales literarios precedentes.

Como indica D. Reyre, el *Persiles* ofrece una onomástica elocuente, en tanto los nombres de varios personajes principales reflejan rasgos de su personalidad; en el caso de Auristela / Sigismunda, refiere:

Sigismunda: “Nombre escogido más bien por la eufonía de su prefijo Sigis con el latín sigillum “signo celeste” y la de su sufijo “munda” con el latín mundus, “limpio”, “puro”, de “excepción”, juego etimológico y paronomástico que emparenta los dos nombres de la heroína Sigismunda “Signo celeste de la pureza” y Auristela “la estrella de oro”.²³⁴

Si Sigismunda pueda relacionarse con “sigillum”, sería pertinente considerar la aportación semántica de la noción léxica de “sello”. En el transcurso de la novela, varios personajes refieren que llevan la imagen de Auristela impresa en el alma, manifestando la influencia del neoplatonismo en su conceptualización del amor. El empleo del nombre “sello” expresa la idea de la imagen de la mujer amada impresa en el alma del que ama. Se trata de una elección léxica tópica que nos recuerda, por ejemplo, los versos de Gutierre de Cetina: “Como en cera imprimir sello podría / lo mismo que en aquel fuese esculpido, / de aquel anillo, que en señal ha sido / dado de la fe vuestra a la fe mía”.²³⁵ Sello también alberga un significado figurativo “se toma por la última perfección de una cosa: y assi se dice, echar el sello à alguna cosa, quando con alguna acción particular se le perficiona (*DA. Sello, s.v.*)”.

En Lisboa, la belleza de Auristela es sometida a un escrutinio riguroso en el que se

²³⁴ Dominique Reyre, *op. cit.*, p. 125.

²³⁵ Gutierre de Cetina, *Poesía*, ed. Begoña López Bueno, Cátedra, Madrid, 1990, p. 186.

concluye que ésta es perfecta: “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” (III, 2, p. 287). La disección de las lisboetas confirma el principio de proporción como criterio de belleza. Según Tomás de Aquino, para que algo sea bello es necesario que haya armonía entre las partes y el todo: “lo bello consiste en la debida proporción, porque los sentidos se deleitan con las cosas bien proporcionadas”.²³⁶ Tomás de Aquino también precisó que la belleza requiere “claridad: “consideramos bellas las cosas de colores nítidos o resplandecientes”.²³⁷ El nombre “Auristela” incorpora la *claritas* como principio de belleza; ella, como hemos visto, es estrella clara que con su rayo rinde las voluntades de cuantos la contemplan; *Stella maris*, cuyo dorado fulgor ilumina el camino de quienes, incapaces de resistirse a su influjo, siguen su estela.

La identidad de Auristela es aplazada en el texto, lo que supone el disfraz permanente de la doncella en consonancia con la duplicidad del nombre, pero sobre todo por las múltiples representaciones de las que es objeto. El carácter hermético del personaje se anuncia desde su primera aparición en la diégesis, cuando ésta, travestida y silenciosa, espera mansamente la muerte. A partir de ese momento, las alusiones al recato y silencio de la protagonista coexisten con los momentos en que, a través del narrador, accedemos a sus pensamientos y nos volvemos testigos privilegiados de sus sobresaltos y dudas. Las tensiones entre lo que los personajes imaginan que ella es y lo que la propia Auristela piensa confirman la esencia subversiva de su caracterización, pues de esa manera el personaje rompe con la univocidad y firmeza de los valores característicos de las protagonistas del género.

²³⁶ *Historia de la belleza, op. cit.*, p.88.

²³⁷ *Loc. cit.*

Para profundizar en los alcances de la construcción de la heroína es necesario advertir que, aunque hemos confirmado que sus dos nombres plantean una armoniosa coexistencia semántica, estos también integran significados tensos. Del vocablo latino *sigillum* derivó el cultismo sigilo, que designa: “el secreto, que se observa y guarda de alguna cosa, de que se tiene noticia (*DA, s.v. sigilo*). Por otro lado, además de autentificar la identidad de los documentos, los sellos cumplen una función de seguridad. Sello y sigilo confluyen en el campo de lo que debe permanecer oculto. El nombre de Sigismunda, además de referir a la perfección de su belleza, señala la situación del personaje y las características de su discurso. Como se sabe, la heroína del *Persiles* mantiene una relación muy tensa con la palabra, pues la necesidad de proteger su secreto la obliga a callar y disimular sus afectos.

La protagonista sella sus labios para ocultar su identidad y el motivo de su peregrinación; como Periandro, protege su secreto, pero mientras él lo hace a través de la palabra, ella recurre al sigilo. El héroe realiza su peregrinación amorosa lleno de optimismo; la heroína, en cambio, constantemente se muestra fatigada y recelosa. Pero, debido a que estas tribulaciones emocionales están íntimamente ligadas al secreto de su peregrinación, está obligada a encubrir los miedos, sospechas, celos y disgustos que la aquejan en el camino. El silencio es la máscara detrás de la cual encontramos los aspectos más humanos de un personaje que es divinizado debido a la excelencia de su hermosura. La mayoría de los seres que la rodean interpretan las reservas de la doncella como expresión de su virtud y sobriedad de pensamiento, de ahí que con frecuencia aludan a su “discreción”. Pero esta discreta elocuencia es confrontada con la permanente turbulencia emocional que acompaña al personaje. De esa manera, la discreción de la heroína adquiere un nuevo significado que vincula con elocuencia el sigilo, señalado por el nombre, y el secreto, que con tanto esmero guarda en el corazón.

CONCLUSIONES

El universo literario cervantino constituye una teoría y práctica del arte de novelar; con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes suma sus últimas ideas a este complejo discurso teórico-estético. El último trabajo del ingenio cervantino adopta de manera subversiva los principales motivos de la novela griega; de esa manera, polemiza el discurso religioso, político, amoroso y del linaje.

Uno de los objetivos de esta investigación fue aportar evidencias que apoyaran la premisa de que el *Persiles* es un texto que se resiste a lecturas unívocas. Siguiendo en buena medida las ideas de los estudios más recientes dedicados a esta obra, propuse la necesidad de abandonar el deseo de cerrar el texto a una verdad “ideológica” o “estética”. Al abandonar la idea de fijar un significado es posible elucubrar un sentido a partir de la ambivalencia de su discurso. Este sentido se encuentra, precisamente, en la conceptualización de la ficción como espacio en el que la palabra se libera de la referencialidad para adscribirse al orden de lo posible.

En el *Persiles*, el potencial semántico de la palabra literaria es mostrado en la escritura, pero es el lector quien debe elegir los significados que más se ajustan a su entendimiento del mundo. El receptor implícito de esta obra debe echar mano de su experiencia y conocimiento para “descifrar” el texto y, al igual que los personajes de esta obra, quienes peregrinan por un mundo cargado de situaciones que confunden sus sentidos, tiene que hacer uso del entendimiento para no dejarse engañar por las trampas del lenguaje.

Con base en esta idea, según la cual el *Persiles* se ofrece como un universo textual enigmático debido a su polisemia, elaboré la premisa de que la obra configura una estética de la disimulación, pues el efecto de ambigüedad de su discurso es producto de la

confrontación de los enunciados de los personajes y el narrador. Así, la cuestión del autoengaño que deriva del mal entendimiento es constantemente proyectada en las historias narradas. Del mismo modo, la escritura presenta numerosas historias en las que los personajes ocultan sus verdaderas intenciones a través de la palabra y la imagen (disfraces, lienzos y dramatizaciones).

El análisis de los actos enunciativos de los personajes permitió la descripción y caracterización de algunos mecanismos de ocultación de la novela. Este método de aproximación evidencia que la fábula del *Persiles*, además de narrar trabajos, ostenta un discurso que pone en perspectiva las verdades sociales y estéticas contemporáneas. De esa manera, por ejemplo, a través de la formulación paradójica de algunos enunciados se puede apreciar que el fervor religioso reiterado por algunos personajes es constantemente confrontado. Por otro lado, el gusto por escuchar las narraciones ajenas da cuenta de la fascinación que ejerce la ficción en los personajes, pues las historias que más disfrutan son aquellas que les suscitan emociones por la forma en que son contadas. En ese sentido, se puede advertir que los mecanismos de construcción de la fábula de ficción terminan por desplazar a la historia, pues casi nadie se siente tentado a verificar la verdad de lo que escuchan, sino que su credibilidad suele depender de la elocuencia de las narraciones. Esa es la razón por la que el protagonista termina asumiendo la función de un “¡[...] historiador tan verdadero como gustoso!” (II, 16, p. 248), como lo llama Sinforosa.

Durante su peregrinación, Periandro y Auristela mantienen secreto su linaje porque la conclusión feliz del periplo depende de ello. Mientras la revelación de esta verdad se posterga, demuestran su grandeza y superioridad al ir venciendo los muchos peligros que encuentran en el camino. Debido a la variedad de modelos literarios que inspiran el entramado narrativo, la identidad de los protagonistas adopta los rasgos de diferentes héroes,

lo que, además de afirmar la superioridad de su linaje literario, incide en la problematización del modelo prosístico en el que se inspiró su autor, pues las acciones de la pareja heroica participan de un desdoblamiento que siembra dudas a los firmes valores que configuran la identidad de sus antecedentes literarios.

Debido a que muchas veces los motivos reescritos tienen como núcleo el engaño, secreto o disfraz la escritura del *Persiles* advierte sobre la importancia de la disimulación como núcleo estructurante de su discurso. La última creación cervantina relativiza el carácter edificante de la ficción al subvertir los tópicos y motivos del amor y la religión por medio de una sintaxis ambigua, el uso recurrente de disfraces y los enunciados contradictorios que formulan los personajes.

El estudio de la caracterización heroica puso de relieve los aspectos novedosos de Periandro frente a sus modelos literarios. El análisis de las singularidades del héroe del *Persiles* permite apreciar la desfuncionalización de algunos de los atributos característicos del héroe épico. Los hallazgos de esta indagación provocan pensar que el héroe del *Persiles* está modelado como un moderno príncipe discreto. Destaca, en ese sentido, la caracterización maquiavélica de Periandro frente al modelo de príncipe sincero que representa Arnaldo. Es una cuestión llamativa que vale la pena reflexionar. El príncipe de Dinamarca es incapaz de encubrir sus designios. Esta personalidad transparente contribuye a desdibujar al personaje, debido a que carece de profundidad. Son escasos los momentos en que el narrador nos permite asomarnos a la interioridad del personaje, y cuando lo hace, es para apuntar la confusión y perplejidad que lo asalta con frecuencia.

Este príncipe confuso también es el gran engañado de la historia, al confiar en su naturaleza regia como garantía de la realización de sus designios. Es, sin duda, un príncipe indiscreto, pero conviene apuntar que su conducta sincera y generosa en muchos sentidos

responde favorablemente al modelo de un príncipe cristiano. Así, la confrontación de estos dos tipos de príncipes plantea la visión calculadora y pragmática representada por un gobernante maquiavélico, modelo censurado en los espejos de príncipes de la España de la Contrarreforma. Esta cuestión también permite matizar la supuesta hegemonía del discurso del *Persiles*, pues el héroe de la novela constantemente afirma su devoción religiosa, pero ésta no se ve expresada en sus obras, destacándose, así, como un hábil fabulador, un amante devoto que, por si fuera poco, es un gran lector de Garcilaso. En suma, se trata de un personaje que vive sus trabajos como una aventura, en la que puede probarse como héroe enamorado. La prueba palmaria de que el *Persiles* propone una ética teleológica²³⁸ radica en su pareja heroica: él, astuto y fingidor; ella, evasiva y sigilosa. Diestros en el arte de no mostrarse, los protagonistas triunfan como los más discretos de la historia y se convierten en modelos de conducta para el lector prudente.

Los protagonistas del *Persiles* conservan algunos trazos del carácter idealizado de los héroes del modelo genérico: al igual que Teágenes y Cariclea, son los más bellos e inteligentes de la novela. La escritura realza de forma insistente esta característica, pues los “hermanos” frecuentemente son descritos como seres perfectos, encarnaciones del ideal de belleza y virtud; al menos así es como los percibe la mayoría. Si bien se trata de una opinión que es puesta en entredicho por algunos personajes, sobre todo cuando el héroe describe proezas que parecen imposibles, en términos generales, los héroes suelen despertar la admiración y confianza de quienes los rodean y, cuando se trata de Auristela, las reacciones alcanzan el culmen de la adoración.

²³⁸ Es decir, basada en las consecuencias y no en el orden moral.

Es digno de atención que las opiniones sobre los misteriosos “hermanos” expresen un punto de vista que equipara la apariencia y el ser. De ese modo, la belleza casi divina de la doncella, así como la palabra del también hermoso, pero sobre todo elocuente y cortés mancebo, son asumidas como señales de su “ánima bella”. A pesar de la respuesta favorable de cuantos los rodean, la escritura continuamente llama la atención sobre los aspectos menos ejemplares que encubren las identidades de los protagonistas, alertando al lector de que la caracterización de Periandro y Auristela observa una clara separación entre la apariencia y el ser verdadero. Dicha insistencia corrobora el distanciamiento crítico de Cervantes respecto a las ideas neoplatónicas propias del modelo bizantino, al mostrar la configuración ambigua de unos héroes cuya belleza y discurso disimulan y encubren una identidad más humana y compleja que la de los héroes del modelo genérico.

La confrontación de estas representaciones permite conjeturar que el discurso de la novela desarticula los tópicos y motivos del género en el que está codificado. Este es un primer indicio que permite leer con suspicacia las hipérbolas que rodean la caracterización de los personajes: supuestamente extremadamente hermosos, devotos y generosos. Si esta cuestión no ha sido suficientemente apuntalada por los estudiosos de la obra, quizá se deba a la escasa complicidad que el narrador manifiesta hacia el lector de la obra. El distanciamiento del modelo heroico advierte sobre la dimensión irónica del *Persiles* y, nuevamente, reafirma la importancia del secreto y la disimulación en sentido ético y estético. El lector discreto constata que la escritura configura un mundo de apariencias y fingimientos, en el que todos dicen ser algo diferente a lo que en realidad son.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, R. Schevill y A. Bonilla (eds.), Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1914.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Obras Completas*, 18, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Juan Bautista Avallé Arce (ed.), Castalia, Madrid, 2001.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617] Carlos Romero Muñoz (ed.), 5º ed., Cátedra, Madrid, 2004.
- , *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Castalia, Madrid, 1997.
- , *Novelas ejemplares*, Juan Bautista Avallé Arce (ed.), Castalia, Madrid, 2003, t. III.
- , *Viaje del Parnaso*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001.
- , *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona, 2015.

Bibliografía indirecta

- 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, Pontevedra, 2014.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, “El *Persiles* como desafío narrativo”, *Actas Del XIII Congreso De La Asociación Internacional De Hispanistas*, Asociación Internacional De Hispanistas, Castalia, Fundación Duques de Soria, Madrid, 2000, pp. 409-414.

- AMYOT, Jacques, *L'histoire Aethiopique*, Plazenet, París, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo, “La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXII. 96 (2010), pp. 111-116.
- ATKINSON, William C., “Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas ejemplares*”, *Hispanic Review*, 16 (1948), pp. 189-212.
- AZORÍN, *Con Cervantes*, 4º ed., Espasa Calpe, Madrid, 1981.
- 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.
- BARELLA VIGAL, Julia, “Heliodoro y la novela corta del siglo XVII”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1998, pp. 529-530.
- , “Estudio introductorio”, en Antonio de Eslava, *Noches de invierno*, Iberoamericana, Madrid, 2013, pp.
- BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Ediciones el Viso, 2001.
- BLANCO, Mercedes, “Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Giuseppe Grilli (ed.), Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, pp. 625-635.
- , “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”, *Criticón* (43), 1998, pp.13-36.
- , “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética”, *Criticón* (91), 2004, pp.5-35.
- BLASCO, Javier, “Imágenes, utopías y persuasión en Cervantes: el engaño a los ojos”, *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXVI Coloquio Cervantino Internacional. Trascendencia de Cervantes en las artes*, Fundación Cervantina de México - Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2016, pp. 39-64.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, *La ética de Aristóteles traducida del griego y analizada por Pedro Simón Abril*, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1918.

- BRIOSO, SÁNCHEZ, Máximo y BRIOSO SANTOS, Héctor, “De nuevo sobre Cervantes y Heliodoro”, *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of América*, 23.2 (2003), pp.297-341.
- BUBNOVA, Tatiana, “El discurso y el erotismo femeninos en las *Novelas ejemplares*”, en *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, Aurelio González, Nieves Rodríguez (eds.), El Colegio de México, México, 2015, pp. 165-178.
- CALDERA, Ermanno, “Con eminencia y aumento (la excelencia en *El Persiles*)”, *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 239-248.
- CANAVESSE, Gabriela Fernanda, “Ética y estética de la civilidad barroca: Coacción exterior y gobierno de la imagen en la primera modernidad hispánica”, *Cuadernos de historia de España*, 78 (2003), pp. 167-188.
- CARILLA, Emilio, "La novela bizantina en España", *RFE*, XLIX (1966), pp. 155-167.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y Forma De "Los Trabajos De Persiles y Sigismunda"*, Gredos, Madrid, 1974.
- CASTILLO, R. David y SPADACCINI, Nicholas, "El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XX, 1 (2000), pp. 115-131.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Julio Rodríguez Puértolas (prol.), Trotta, Madrid, 2002.
- CETINA, Gutierre de, *Poesía*, Begoña López Bueno (ed.), Cátedra, Madrid, 1990.
- CHARTIER, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya, Daniel Goldin y Antonio Saborit*, Alberto Cue (ed.), Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- , *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Isabel Morant de Usa (ed.), Fundación Cañada Blanch, Valencia, 1998.
- CLOSE, Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*.

- CRUZ CASADO, Antonio, “Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Sebastián Neumeister (ed.), Vervuert, Berlín, Frankfurt am Main, 1989, pp. 425-431.
- , Periandro / Persiles las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 15.1 (1995), pp. 60-69.
- DEFFIS, Emilia Inés, *El viaje como modelo narrativo en la novela española del siglo XVII*, Universidad de Buenos Aires, Tesis doctoral, Buenos Aires, 1991.
- DURIN, Karine, “Los Trabajos de Persiles Y Sigismunda: Las vías poéticas de la utopía”, *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de AISO*, Anthony Close (ed.), Vervuert, Madrid, 2006, pp.195-200.
- ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, María Pons Trazazábal (trad.), Milán, Debolsillo, 2010.
- , “La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino” (publicado en *Vuelta Sudamericana*, abril de 1987, pp.18-27). En línea: <https://temakel.net/node/504>.
- EGIDO, Aurora, "El camino de la felicidad: Ser o no ser discreto en el *Persiles*", *Le mappe nascoste di Cervantes*, Carlos Romero (ed.), Edizioni Santi Quaranta, Venecia, 2004.
- , “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”, *NRFH*, 38.2 (1990), pp.621-641.
- , *discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2011.
- , *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2007.
- EREMIEV TORO, Boris, “El par simulación disimulación y el arte de saber vivir”, *ALPHA*, 28, (2009), pp. 169-180.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal: o discursos varios en todo género de materias, para desengaños de errores comunes*, vol. 5, Imprenta de D. Joachin Ibarra, Madrid, 1773.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “Introducción a las novelas bizantinas del siglo XVI: el Clareo de Reinoso y la Selva de Contreras”, *Criticón* 71 (1997), pp.65-92.
- FORCIONE, Alban, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton University Press, 1970.
- FOUCAULT, Michel, *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Darmouth, 1980*, trad. Horacio Pons, México, Siglo XXI, 2016.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, *Floresta de Phillosophos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2015.

- FUCHS, Barbara, "Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in *Don Quijote*", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16.2 (1996), pp. 4-28.
- , *Passing for Spain: Cervantes and de Fiction of identity*, University of Illinois, Urbana and Chicago, 2003.
- GUEVARA, Antonio de, *Relox de príncipes*, (1529). Versión de Emilio Blanco publicada por la *Biblioteca Castro* de la Fundación José Antonio de Castro: *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, t. II, Madrid, 1994.
- GAGLIARDI, Antonio, "Humanismo laico y humanismo cristiano en el *Persiles*" *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 399-411.
- GALÁN ALCALÁ, Mercedes, "El *Persiles* como desafío narrativo", *Actas Del XIII Congreso De La Asociación Internacional De Hispanistas*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Castalia, Madrid, 2000, pp. 409-414.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Orígenes de la novela*, Ediciones Istmo, Madrid, 1972.
- , "Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina", *Faventia* 1:2 (1979), pp.135-153.
- GRACIÁN, Baltasar, "El Discreto", *Obras completas*, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1993, t. II.
- , *Oráculo manual y arte de prudencia*, Debate, Barcelona, 2002.
- GRANADA, Fray Luis de, *Segunda parte de la Introducción del Símbolo de la Fe*, Imprenta de la Hija de Gómez Fuentenebro, Madrid, 1908.
- GRILLI, Giuseppe *El Persiles desde la Ingenuidad*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2017
- GÜNTERT, Georges, "La pluridiscursividad del *Persiles*", *Visiones y revisiones cervantinas. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Christoph Strosetzki (Coord.), Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp.37-50.
- HELIODORO, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Emilio Crespo Guemes (trad.), Gredos, Madrid, 1979.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, David Romano (ed.) Andrés Soria Olmedo (intr.), Tecnos, Madrid, 2002.
- HERNÁNDEZ DE VILLAUMBRALES, Pedro, *Peregrinación de la vida del hombre*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999.

- HERÓDOTO, *Los Nueve libros de la historia*, María Rosa Lida de Malkiel (trad.), Grolier Internacional-Editorial Cumbre, t. 1, México, 1979.
- HERRAIZ DE TRESCA, Teresa, “Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*”, *Criticón*, 44, (1985), pp. 55-59.
- HORACIO, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, José Luis Moralejo (Trad., introd., y notas), Gredos, Madrid.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias. Electroneurobiología*, 3.2 (1996), pp. 1-322.
- ILLESCAS, Alfonso de, “Aprobación nueva del ordinario”, en Heliodoro de Émesa, *Historia etiopica de los amores de Teagenes y Cariclea: añadida la vida del autor, y una tabla de sentencias y cosas notables*, Impreso en casa de Alonso Martin, 1615, Biblioteca Digital Hispánica.
- LA FLOR, Fernando R. de, *Pasiones Frías: Secreto y Disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- LIBERA, Alain de, *Pensar en la Edad Media*, Anthropos, Barcelona, 2000.
- LLORED, Yannik, “Naturaleza y razón: la astrología de Mauricio en el *Persiles*”, Piñero Ramírez, Pedro M. (eds.), *Dejar Hablar a Los Textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, pp. 1137-1153.
- LOPE DE VEGA, *Rimas*, Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1993-1994
- LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética, Obras Completas*, t. I, José Rico Verdú (ed.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998.
- LOZANO REBIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1998.
- , “Los relatos orales del *Persiles*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of América*, XXII, 2 (2001), pp. 111-126.
- , “Cervantes y los retos del *Persiles*”, Salamanca, Publicaciones del SEMYR, 2014,
- , *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 483-499.

- , “Sobre la naturaleza del discurso en el *Persiles*”, *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 483-499.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, Miguel de Cervantes, “Dedicatoria al Conde de Lemos”, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Castalia, Madrid, 2001.
- , *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción*, Editorial EDADF, Madrid, 2015.
- LUKEN-OLSON, Carolyn, “Heroics of persuasion in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXI (2001), pp. 51-72.
- MAESTRO, Jesús G., *El mito de la interpretación literaria: Rojas, Cervantes y Calderón: la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, Frankfurt Am Main, 2004.
- , *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el Materialismo filosófico*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- MAINER, José Carlos, *Historia De La Literatura Española*, José Carlos Mainer ed., Mauricio Pontón (coord.), v. 6, Crítica, Madrid, 2010.
- MALDONADO CUN, Ana M, “«Puesto ya el pie en el estribo» como excusa para López Maldonado et alii”, *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Cesc Esteve (ed.), SEMYR, Salamanca, 2014, pp. 695-711.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El Príncipe*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Madrid, 1975.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, “El amor en el *Persiles*”, Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, 2004.
- MARGUET, Christine, “El *Persiles* y la estética de la ilusión”, *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 531-547.

- , “De Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio a *la Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación”, *Criticón*, 76 (1999), pp. 9-22.
- MATA INDURÁIN, Carlos, “El *Persiles* de Cervantes, paradigma del arte narrativo barroco”, en *Temas del Barroco hispánico*, Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.), Universidad de Navarra- Iberoamericana- Vervuert, Madrid, 2004, pp. 197-219.
- MENA, Fernando de “Prólogo al lector”, en *Traducción de la Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea de Heliodoro*, Francisco López Estrada (ed.), Real Academia Española, Madrid, 1954.
- , “La vida de Heliodoro”, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea: añadida la vida del autor, y una tabala de sentencias y cosas notables. Compuesta en griego por Heliodoro, traducida de latín en romance por Fernando de Mena*, en casa de Alonso Martin a costa de Pedro Pablo Bogia, Madrid, 1615.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, “Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote”, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC, 1941.
- MOLHO, Maurice, “Filosofía natural o filosofía racional: sobre el concepto de astrología en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Giuseppe Grilli (ed.), Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1995, pp. 673-679.
- MORAÑA, Mabel, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- NERLICH, MICHAEL, *El Persiles descodificado o la “Divina comedia” de Cervantes*, trad. Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 2005.
- NEVOUX, Pierre, “Recrear (con) la Historia: la reescritura lúdica de la historia francesa en *El Persiles* (III, 13-15)”, *eHumanista/Cervantes*, 5 (2016), pp. 387-412.
- NIETO GARCÍA, María Dolores, “Estructura funcional y moral cristiana en el *Persiles*”, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 737-751.

- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Historia de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea [1552]*, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991.
- OSUNA, Rafael, “Las fechas del *Persiles*”, *Thesaurus*, XXV, 3, (1970), pp.383-433.
- PALAZÓN M., María Rosa, “Travesuras de la carne o las sospechas de Clodio”, Alicia Villar (ed.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, 2004, pp.767-789.
- PALENCIA, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y en romance*. Reproducción Facsimilar de la edición de Sevilla, 1490. Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de La Lengua Española, 1967.
- PELORSON, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, PUM (Anejos de *Criticón*, 16), Toulouse, 2003.
- PLATÓN, *Obras completas*, Patricio de Azcárate (ed.), Biblioteca Filosófica, t. 4, Madrid, 1871.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003.
- REDONDO, Augustin, “El *Persiles* «libro de entretenimiento» peregrino”, *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp.68-102.
- RIVADENEYRA, Pedro de, *Tratado de la tribulación*, Miguel Mir, Imprenta y Fundación de Maluel Tello, Madrid, 1877.
- ROCHE ARMSTRONG, Michael, “Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes: el mito gótico y el episodio de Sousa y Leonor en el *Persiles*”, en Carmen Rivero Iglesias (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 15-32.
- , “Europa como bárbaro nuevo mundo en la novela épica de Cervantes”, *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 1123-1138.
- RODILLA, María José, “De hermosura y afeites en las Novelas ejemplares” en *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, eds. Aurelio González, Nieves Rodríguez, El Colegio de México, México, 2015, pp. 149-164.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones Frías: Secreto y Disimulación en el Barroco hispano*, Marcial Pons, Madrid, 2005.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, *Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2017.
- ROIG, Adrien, “De la vida de Manuel de Sousa Coutinho al «triste y no imaginado suceso» del portugués que murió de amor en el *Persiles*”, Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 979-898.
- ROLDAN GONZÁLEZ, Aurora, *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009.
- ROVIRA GONZÁLEZ, Javier, *La novela bizantina de la edad de oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- RUBIO, Diego, “La taqiyya en las fuentes cristianas: indicios de su presencia entre los moriscos”, *AL-QANTARA*, 2 (2013), pp.529-546.
- RUFFINATO, Aldo, “El Narrador agotado del *Persiles*”, *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, 2004, pp.899-909.
- RUIZ PEREZ, Pedro, “Prácticas y oficios de narrar en el siglo XVI historia y teoría”, *Studia Aurea*, 9 (2015), pp-9-48.
- SACCHETTI, María Alberta, *Cervantes Los Trabajos De Persiles y Sigismunda: A Study of Genre.*, Tamesis, Rochester, N.Y, 2001.
- SAFFAR, Ruth el, “fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. III, (1), 1983, pp. 35-49.
- SALGADO N., OFELIA, “Hipólito / Hipólita (*Persiles*, IV, 7): juego de opuestos y evocación literaria”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 948-955.
- SÁNCHEZ, Juan Ramón, “La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *EPOS*, XVII, 2001, pp. 141-163.
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa, “Los trabajos del deseo”, *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Giuseppe Grilli (ed.), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp.699-710.

- SEIFERT, Rose, *La alegoría del Barroco: Persiles y Criticón entre novela y alegoría*. Tesis doctoral, Universidad de Colonia, 2014.
- SERRADILLA CASTAÑO, Ana, “Evolución de la expresión del grado superlativo absoluto en el adjetivo: las perífrasis sustitutivas del superlativo sintético en español antiguo”, *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 28 (2005), pp. 357-385.
- TEJEIRO, Miguel Ángel, “Clareo y Florisea o la historia de una mentira”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, VII (1984), pp. 353-359.
- TORRÓN MARTÍNEZ, Diego, “El amor 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. 617-650.
- VEGA, Miguel Ángel, “Apuntes socioculturales de Historia de la Traducción: del Renacimiento a nuestros días”, *Hieronimus Complutencis*, 4.5, pp.71-85.
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum*, Impreso en Cuenca por Juan Masselin, 1594,
- VIVES, Juan Luis, *La formación de la mujer cristiana*, trad. y notas Joaquín Beltrán Sierra, València, Ajuntament de València, Biblioteca Digital Valenciana, Valencia, 1994.