

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**FUNCIONALIDAD DE LOS RELATOS ORALES INTERCALADOS EN
LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA, DE MIGUEL DE
CERVANTES SAAVEDRA**

Tesis

que para optar por el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Víctor Adrián García Córdova

Asesor: Aurelio González y Pérez

México, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi Lila hermosa y a mi viejo Moisés. A mis 2 hermanos 2, Charly y Óscar, sine qua non. A Carmen, amiga y hermana. A mis angelitos Caye y Topo. A Virginia, mi compañera.

A mi gran maestro Aurelio González, a quien no me alcanzará la vida para agradecerle.

A mi maestra y amiga Concepción Company, a quien quiero con toda el alma y admiro con cada neurona.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, sin palabras que puedan cuantificarlo, a Leonor Fernández, por su atenta lectura y sus puntuales notas. A Axayácatl Campos por sus enseñanzas y su generosidad. A Laurette Godinas por su tiempo y su ayuda. A Nieves Rodríguez por su apoyo.

Agradezco también profundamente, desde lo más hondo, a quienes de algún modo han sido pilares y muros durante estos años:

A mis hermanos Carlos, Mario, Mauricio y Enrique, por acompañarme: ~~tantos~~ tantos siglos, tantos mundos, tanto espacio, y coincidir.”

A Deyanira, por animarme a seguir esta locura de profesión y por estar siempre cerca.

A Daniel, el más antiguo de mis amigos, gracias por tu amistad, que no necesita explicación ni análisis.

A Leonel, gracias por las copias, libros, consejos, apuntes, notas, golpes y zapes indispensables pero sobre todo, gracias por tu generosísima ayuda y tu incondicional amistad. A Julio, gracias por tu generosidad y por tu valioso apoyo siempre; por escuchar y atender, por hablar poco pero decir mucho. A Ismael, por tu amistad, por tu compañía y por tu hombro cuando hizo falta. Gracias además por estar siempre ahí, por no dejarme morir solo, por las carpetas y el Linux y por tener siempre una palabra para mí. A Virginia Martínez, por tu amistad invaluable y tu incontable cariño. A Gaby, por tu compañía y complicidad.

A Adam, David y Ana, por hacerme parte de su mundo, por su amistad, por su apoyo.

A mi casa, mi refugio generoso, mi Universidad Nacional Autónoma de México.

A ti, Miguel, por tantas y tantas noches de maravilla, por darme motivos, por ser la razón, por serlo todo: esta va por ti, que ya no estás pero estás siempre; por regalarme tanto, por tu canto de cisne.

These are probably the last words he wrote, just as the *Persiles* is his swan song.

Manuel Durán, *Cervantes*

Contad, señor, lo que quisiéredes y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contento suele acrecentar la gravedad del 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.

Periandro

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. EL <i>PERSILES</i> Y LA TRADICIÓN NOVELÍSTICA DEL SIGLO XVII.....	15
1.1 Panorama general de la novela en los siglos XVI y XVII	15
1.2 De la novela griega a Cervantes.....	17
II. EL <i>PERSILES</i> : TEXTO Y CRÍTICA.....	23
2.1 Parámetros de análisis: descripción y situación del Persiles.....	24
2.2 Estructura general de Los trabajos de Persiles y Sigismunda	32
2.3 El relato marco: forma y función	33
2.4 Las interrupciones narrativas	36
2.5 Relación narrador-personajes narradores	39
2.6 Ediciones y crítica del Persiles.....	40
2.7 Temas frecuentes de estudio	41
III. LOS RELATOS ORALES INTERCALADOS: TEMAS Y FUNCIONES	49
3.1 Los temas en los relatos orales intercalados.....	50
3.2 Las funciones de los relatos orales.....	51
3.3 Los relatos orales intercalados: temas y funciones	56
3.3.1 Libro I.....	56
3.3.2 Libro II	71
3.3.3 Libro III.....	82
3.3.4 Libro IV.....	93
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA.....	99

INTRODUCCIÓN

El análisis literario de cualquier obra requiere una labor ardua que involucra lecturas teóricas y artísticas, que implica una reflexión cuidadosa de la obra que se analiza y que al mismo tiempo requiere de un compromiso total de parte del que la trabaja. Parte de ese compromiso consiste en serle fiel al objeto de estudio y en darle siempre la preponderancia que amerita.

Este trabajo parte de la primacía de la obra, adoptada *a priori* por quien esto escribe. En lo personal, mi fascinación por la literatura aurisecular desembocó, de manera casi natural, en la elaboración de esta tesis. Más personalmente aún, elegí para analizar una novela ‘rara’ que pese a la merecida fama de su autor, no se halla en la nómina de lecturas obligadas de casi nadie. Se trata de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes, publicada en el primer cuarto del siglo XVII.

El *Persiles*, llamado así por antonomasia como lo es el *Quijote* —sobra decir la maravillosa sinécdoque que implica llamar una obra por una de sus partes, especialmente si la parte es un personaje— representa un verdadero reto metodológico en primer lugar por la dificultad que implica caracterizarla —los absolutos no parecen funcionar apropiadamente—. En segundo lugar, deslindarla de su autor y su contexto es un atrevimiento enorme.

La crítica en general se ha detenido a observarla como producto de un autor sobresaliente en el que descargan toda su erudición achacándole tal o cual virtud, tal o cual vicio. Ante este panorama del que parece difícil abstraerse, este trabajo pretende una visión del texto por sí mismo. Sin duda, la crítica y la teoría son necesarias para entender muchos de los problemas que plantea la novela, pero no serán la teoría ni la crítica, las protagonistas en esta tesis —en buena medida tampoco el autor lo será—.

Aunque evidentemente ha sido necesario establecer parámetros de análisis y ceñirse a una visión bien delimitada de la novela, no son esos elementos los más destacados de este trabajo. Desde luego que con el soporte de autores como Américo Castro, Juan Bautista Avalle-Arce, Michael Nerlich y Antonio Rey Hazas entre una amplia nómina de críticos literarios, será posible descubrir si la primera impresión que he tenido de la novela resulta convincente.

Esta primera impresión desde luego que merece explicación. La novela en cuestión está conformada por cuatro libros y 79 capítulos. En una primera lectura todo parece ‘habitual’; sin embargo, conforme se avanza es posible observar una ‘sobrepoblación’ de relatos orales

intercalados. Estos relatos, por supuesto, se hallan perfectamente enmarcados y poseen narraciones tan cuidadosas y detalladas, que es casi imposible no encontrarlos atractivos.

Deteniéndose en ellos uno termina por notar que lo que se veía como no habitual empieza a volverse consistente. Existe algo, en principio inexplicable, que hace que los relatos orales intercalados merezcan una segunda lectura.

En un primer momento, todo parece producto de la curiosa y peculiar mano cervantina que por algo se ha convertido en un exponente característico de la literatura en lengua española. Parece todo producto de un estilo tan refinado que embellece todo lo que toca. Y viene el golpe dramático. Los relatos orales intercalados parecen tener algo que hacer en la novela.

A esta primera impresión siguió la reflexión. ¿Qué podían estar haciendo en una novela unos relatos orales intercalados, que además de muchos, son muy largos? Y al hacer esta pregunta aparece el primer atisbo de un posible estudio: estos relatos están haciendo algo que no se sabe, en principio, qué es. Están cumpliendo con una función.

Vino el momento de crisis. ¿Dónde buscar qué están haciendo? El primer coqueteo con la crítica. Y como consecuencia de este breve idilio con algunos especialistas vino lo que pareció ser la primera decepción. Algunos atribuían estos relatos a una preceptiva estructural, consecuencia de una larga tradición novelística: el género bizantino. Parecía entonces que estos relatos orales intercalados que había encontrado tan interesantes no eran más que una prescripción genérica. Me había maravillado con la cola de un tucán sin pensar siquiera que los biólogos dirían que los tucanes las usan para mantener el equilibrio —sin importar cuán bella puede parecer—. Ahí pudo parar la travesía. Si sólo estaban ahí como correspondencia con un género, parecía bastante ocioso y necio seguir buscándole cinco patas al gato.

Pero la terrible terquedad que así como hunde saca a flote, me hizo pedir una segunda opinión. Y esa opinión la dio el texto mismo. Si eran solamente accesorios genéricos obligados por una tradición, ¿por qué esos relatos parecían contener una alta carga de sustancia dramática? Los recursos textuales que los relatos mostraban me hacían pensar que, de manera análoga al drama, estos relatos iban más allá de una preceptiva. Un artículo al respecto, de Isabel Lozano-Renieblas, dio luz a mis elucubraciones. En ese artículo su autora sostiene aquella sentencia genérica sobre los relatos orales que tanto dolor intelectual me había provocado. Pero además de eso, empieza a esbozar en sus páginas algo de las funciones que más tarde yo plantearía como

proyecto de trabajo. Y al leer más y más, pude recuperar mi curiosidad y mi empeño y empecé a ensamblar lo que parecía ya un proyecto de investigación más sólido.

Ya sin la ceguera que en principio me había guiado por un camino que no pude seguir a ojos cerrados, pude proponer ya con seguridad que estos relatos orales tenían algo que hacer al margen de estar obligados o no por la tradición novelística bizantina.

En los relatos orales los personajes casi siempre se presentan a sí mismos. Eso no podía ser accidental. Cuando se lee con más cuidado uno se da cuenta que puede definir a cada personaje por medio de su relato. De ahí surgió la primera función: la función caracterizadora. Con cada relato los personajes parecían dar cuenta de sus cualidades y defectos así como demostrar su forma de ser.

Por otro lado, estos relatos orales parecían acelerar el ritmo de la novela. Era más fácil seguir el hilo conductor de una narración breve que el de una gran tirada de sucesos. Y al mismo tiempo, era más fácil ir reconstruyendo poco a poco que por grandes trozos. En esta idea se halló otra más grande: la reconstrucción. Los relatos orales, además de acelerar el ritmo, parecían aportar información que de otro modo no podría adivinarse. El pasado de los personajes, su origen y las razones por las que aparecían en la novela se encontraban explicados en esos relatos. Eran interdependientes.

Por último, en estos relatos los personajes parecían ofrecer una especie de ‘regulación’ moral. El vicio y la virtud de cada uno se hallaba desarrollada en ellos de tal suerte que parecían ofrecer una ejemplarización: una especie de guía de conducta. Los personajes que eran catalogados como buenos tenían un camino calamitoso sí, pero con un augurado final feliz. Los personajes que no eran buenos, que no representaban una conducta apropiada, sufrían un destino fatídico. En esos relatos había más que obligaciones genéricas: había funciones.

Así fue posible establecer tres funciones por lo menos: la caracterizadora, la dinámica y la ejemplarizante. La aventura empezó con entender el contexto histórico de la novela al mismo tiempo que fue necesario revisar qué se había dicho sobre ella de manera general. Y al cabo de algunas lecturas productivas y de otras que no lo fueron tanto, empecé a redactar este trabajo.

El corpus final comprende 28 relatos orales intercalados a lo largo de los cuatro libros. En este trabajo, cada relato se halla brevemente sintetizado para entender lo que se analiza de ellos. De cada relato se detallan los temas —porque son indisolubles de la funcionalidad— y se señalan, aunque no siempre las hay todas, las tres funciones que hemos propuesto. Antes de

entrar en los relatos, se ha explicado el panorama de la novela durante los siglos XVI y XVII y, porque era necesario, se explica bajo qué parámetros y condiciones se ha analizado el texto —la teoría fue fundamental en este paso—.

En mi afán porque el texto fuese el protagonista, el análisis en gran medida remite al texto mismo, apoyado cuando ha sido necesario por las observaciones de otros críticos. El texto mismo ha dado de sí y ha probado su valía. La funcionalidad ha quedado de manifiesto y ahora es posible asegurar que los relatos orales no sólo son un recurso genérico. En esta novela cumplen funciones que enriquecen su argumento y realzan su trascendencia. Aunque ha sido imposible decir todo lo que se podría decir, la primera impresión ha resultado ser certera.

Los tres capítulos de esta tesis muestran que, lejos de lo que se piensa, la novela postrera de Miguel de Cervantes no es una novela deficiente o producto de una “debilidad senil”. Aunque no contó con el esmero de sus obras predecesoras en cuanto a correcciones y afinaciones se refiere, el *Persiles* es una novela completa, correctamente estructurada y de un gran valor literario. Los significados y sentidos de estos relatos pueden verse más claramente si se les atribuye una función que si sólo se observan como componentes estructurales. Me parece que esto es aplicable a la literatura en general si se parte del supuesto de que ninguna obra de arte se produce sin propósitos. Si bien es difícil asegurar qué había pretendido Cervantes, lo cierto es que su texto es lo bastante rico como para hablar por sí solo y a la vez para observarlo desde distintas ópticas. Este trabajo sólo se ha ocupado de las funciones de los relatos orales intercalados. Queda todavía un gran camino por recorrer.

I. EL *PERSILES* Y LA TRADICIÓN NOVELÍSTICA DEL SIGLO XVII

En 1547, muchos años después de la publicación del *Amadís de Gaula* y pocos antes de la del *Lazarillo de Tormes*, nace en Alcalá de Henares Miguel de Cervantes Saavedra que vivió durante la mitad del siglo XVI y los primeros años del XVII. Para poder entender la tradición novelística que confluye en sus obras, el recuento debe comenzar en la centuria del quinientos.

Fueron diversos los géneros novelísticos que durante el siglo XVI compartieron la atención y el gusto de los lectores españoles. Completamente influidos por el Humanismo que para entonces ya había asumido la cultura española y en medio de un Renacimiento evidente, la prosa española alcanzó un nivel de producción sin precedente.

1.1 Panorama general de la novela en los siglos XVI y XVII

Desde los siglos anteriores, los pliegos de cordel habían estado en el gusto de los españoles. Parte del inventario de los libros de caballerías del siglo XVI, pero compuestos en siglos anteriores, son el *Çifar* y el *Tirant lo Blanc*. Asimismo, habían circulado historias populares pertenecientes a los ciclos artúrico y carolingio.¹ Pero no es sino hasta la publicación del *Amadís de Gaula* en 1508 y luego su continuación, *Las sergas de Esplandián*, que este género finalmente alcanza su mayor boga y su producción aumenta.

Tan larga fue la tradición de Belianises, Amadis y Palmerines, que finalmente en 1605, Cervantes publica la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, novela que sin ser estrictamente de caballerías, corresponde a esta tradición como consecuencia de una larga nómina de novelas caballerescas que durante el siglo XVI estuvieron en el gusto colectivo.

Por otro lado, con la publicación de *El patrañuelo* de Juan de Timoneda, autor que había recogido cuentos y dichos en *El Sobremesa* y *Alivio de caminantes*, de 1563, la novela breve se hace presente en la literatura española como tal, si bien ya desde los cuentos jocosos empezaba a asomarse. A este tipo de novelas pertenece también, de Gracián Dantisco, *La novela del Gran Soldán*, inscrita en el *Galateo español*, de 1582. Cervantes recoge este género en sus *Novelas ejemplares*, colección de novelas breves ejemplarizantes, como su título señala.²

¹ Véase María Soledad CARRASCO URGOTTI, “Los libros de caballerías. La novela morisca. Los libros de cuentos”, en *La novela española en el siglo XVI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 15.

² Véase para este género también María Soledad CARRASCO URGOTTI, “Los libros de caballerías...”, p. 17.

También podemos reconocer en el siglo XVI otro tipo de novelas que tuvo gran popularidad y cuyo origen se encuentra en la tradición clásica: la novela pastoril. Este tipo de novelas explotaba los ámbitos campestre y bucólico, éste último creación de esta novela, propios del pastor idealizado, a quien se veía en estas novelas como un enamorado por naturaleza. No es de extrañar por tanto que en estas novelas, el verso y la prosa alternaran a menudo en sus páginas.

El cauce pastoril penetró sin dificultades en la Edad Media porque el Cristianismo lo adoptó en su simbología y sirvió para la difusión de la doctrina de Cristo. [...] Los pastores están presentes en la Natividad de Cristo (Lucas, 2, 8-20), y este episodio deja una larga estela sobre todo de orden dramático, en el teatro primitivo porque llega fácil y emotivamente a los fieles, y constituye un germen festivo de grandes consecuencias literarias, sobre todo teatrales. [...] La formulación de la vida pastoril fue una fuente para la representación, alegoría y simbolización de la vida espiritual.³

Ya por su nostálgico recuerdo del pastor campestre y su bucólica vida, ya por su representación de una vida sentimental y contemplativa, la novela pastoril, lo mismo que la de caballerías, gozó de gran fama en la Península y en toda Europa y extendió su presencia hasta bien entrado el siglo XVII. Su modelo es la *Diana* de Jorge de Montemayor, de 1560, a la que siguieron numerosas *Dianas* como la de Alfonso Pérez, de 1563, o la de Gaspar Gil Polo, de 1564.

Destacan además la *Fortuna de amor* de Lofrasso, de 1573, *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, de 1582, el *Siglo de Oro* de Balbuena, de 1608, *Los pastores de Sierra Bermeja* de Espinel, de 1620, entre otros. Y destaca por supuesto, la primera novela de Cervantes cuya segunda parte prometió hasta sus últimos días de vida (prueba evidente de la vigencia de la popularidad del género y de su interés por él), *La Galatea*, de 1585.

Otro tipo de novela importante en el siglo XVI y que se extendió también hasta el XVII fue la novela picaresca, narrada en primera persona y con una concepción de valores no trascendentes sino temporales en sus personajes que cuentan su vida a través de las experiencias que tienen con los amos a quienes sirven y que implícitamente presenta una visión crítica de la sociedad contemporánea.⁴ Sus obras representativas son, en primer lugar y como prototipo del

³ Francisco LÓPEZ ESTRADA, —Los libros sentimentales y de aventuras. Los libros de pastores”, en *La novela española en el siglo XVI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 133.

⁴ Véase Félix CARRASCO, —Inicios de la picaresca: *Lazarillo de Tormes*”, en *La novela española en el siglo XVI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 220 y 221.

género, *El Lazarillo de Tormes*, de 1554, al que sigue como hito el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, de 1599, y finalmente, como colofón del género, *El buscón*, de Francisco de Quevedo, de 1626. De este tipo de novela Cervantes no escribió ninguna si bien en sus entremeses como *El retablo de las maravillas* o su novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo*, utilizó elementos picarescos para la creación de sus personajes. Finalmente, el género que enmarca nuestra novela objeto de estudio: la novela de aventuras, también llamada novela bizantina.

1.2 De la novela griega a Cervantes

Desde que el hombre es hombre, la narración de sucesos ha sido parte característica de su identidad, como es lógico. La oral es la primera forma de transmisión de literatura, ya que no está condicionada por un código gráfico convencional y, por tanto, por un soporte material. Pese a todo, esta ‘ausencia’ de soporte gráfico y material no impidió el desarrollo de la literatura puesto que es impensable una sociedad humana que no cuente historias.

Con todo eso, la tradición oral primitiva determina la epopeya, con una estructura poética definida y con sus condiciones formales, si bien no rígidas, sí específicas. De ahí la poesía narrativa y la lírica y, de toda esa tradición de géneros de la Antigüedad, surge la novela, aunque esta puede tener como antecedente la tradición oral.

Según Carlos García Gual, datar como se hace usualmente los inicios del género novela hasta bien entrada la Edad Media o indicar su lugar de surgimiento en el Oriente sin ninguna otra precisión, es, como señala al refutar la teoría de Menéndez y Pelayo, una “palmaria estupidez”: “La novela occidental nació en un contorno histórico bien definido y en un ambiente espiritual de amplia tradición literaria, el próximo oriente helénico, saturado por la cultura griega.”⁵

Y es que si bien contamos con pocos testimonios de narraciones en prosa de tipo novelesco en la Antigüedad, como *Dafnis y Cloe* o las *Etiópicas*, no son despreciables y su temática no es radicalmente distinta de la que se encuentra en las ‘novelas’ posteriores. Quizá sea verdaderamente difícil someter los ‘libros’ de amor o de viajes y de aventuras a un sólo eje genérico sin más.

Pero los argumentos que propone García Gual son bastante convincentes. Antes de adentrarnos más, conviene precisar aquí una pequeña polémica en cuanto a los términos con que el resto de Europa nombra la novela con respecto a cómo la llamamos en el mundo hispánico.

⁵ *Orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 1972, p. 18

Según García Gual, la palabra que en otros idiomas denota la novela no breve, *romance*, no puede usarse efectivamente para el castellano:

La explicación de esta confusión particular de nuestra lengua se debe probablemente a que en español no pudo designarse a la novela amplia con la palabra *romance*, porque esta se aplicaba ya a otro género literario. [...] El castellano distingue con un adjetivo entre la novela y la novela breve.⁶

Ahora bien, lo que García Gual entiende por novela —para efectos de este trabajo entenderemos lo mismo— no depende ni de criterios de extensión ni de forma, es decir, si es prosa o no, sino del aspecto humano que relata, y esa sí es una diferencia notable. Mientras que la epopeya solía tratar temas divinos y heroicos, de la épica y de los dioses que le dieron forma al mundo, la ~~novela~~ trata de asuntos, por decirlo de alguna manera, más humanos y mucho menos *trascendentes*. Y justo en este eje temático es posible inscribir todas las historias griegas antiguas que trataban de viajes y amoríos pastoriles, que no eran ni las églogas virgilianas ni los grandes viajes homéricos.

Siguiendo todavía con García Gual, puede ser que la motivación de estas historias no heroicas y no divinas proviniese de autores no helénicos o no latinos que tenían a cuestas una tradición distinta, como es el caso del mismo Heliodoro de origen sirio. Y esta multiplicidad de tradiciones en los autores *helenísticos*, fue lo que generó en principio *géneros* diferentes de la epopeya y el drama, distintos de los relatos históricos y filosóficos, y a su vez lo que propició una nueva forma de contar historias y, esencialmente, nuevas historias que contar.

La razón por la que todas estas historias están en griego es la misma razón por la que la *Historia Roderici* está en latín: el griego en la Antigüedad Clásica, como el latín en la Edad Media, era una lengua vehicular y de prestigio. De esta manera, estas historias de fines de la era precristiana y de principios de la nuestra, son los albores de la novela y fueron heredados y revividos en la posteridad.

Los grandes temas de estas primeras novelas como los viajes y las aventuras —secuencia y continuación de los motivos y temas de la epopeya, pero ya sin su argumento puramente heroico, es decir, sobre héroes que representan valores de una comunidad— han seguido su curso durante casi ya veinticinco siglos cambiando y ocultándose, pero siempre presentes.

La Historia se encargó de la trascendencia de estos albores de la novela. Sabemos que para los latinos la cultura griega era digna de admiración. La imitación de los antiguos modelos

⁶ *Orígenes...* p. 15

homéricos tuvo gran éxito en autores como Virgilio. Durante los últimos siglos del Imperio Romano, las *Efesiacas*, de Jenofonte de Efeso, *Dafnis y Cloe*, de Longo de Lesbos y las *Etiópicas* de Heliodoro entre otras, gozaron de senda difusión. Y cuando cae el Imperio Romano Occidental y desaparece el Estado y se inicia la Edad Media, en el Imperio Bizantino, el Romano Oriental, permanece esta tradición _griega_ y de ahí se traslada siglos más tarde a Europa Occidental. Por eso llamamos _novela griega_ a estos textos que son en realidad también parte de nuestra tradición. A partir de estas primeras novelas de temas diversos, como el peregrinaje y el amorío de dos jóvenes, surge posteriormente toda una serie de subgéneros novelísticos que conviene revisar.

Durante los primeros siglos de la Edad Media los estamentos sociales enmarcaban la cotidianidad de los distintos señoríos esparcidos por Europa. Los *bellatores* estaban en la parte superior de la pirámide y de esa manera funcionaba una sociedad que cada vez menos se reconocía latina y cada vez más se sabía franca, germana, hispana, etcétera.

Cuando los distintos estamentos, desde principios del siglo XII y hasta la gran crisis de valores de finales del siglo XIII, empiezan a variar su funcionalidad a lo largo de Europa, los intereses de los nobles guerreros, ahora convertidos en caballeros, empiezan a incorporar gustos artísticos, y los que antes se batían en batalla, frente a su _ocio_ por la _estabilidad_ entre los señoríos, ahora querían ejercer otras actividades. Y en la creación del amor cortés pudieron encontrar mucho de lo que necesitaban. Y, tiempo después, puesto que el ambiente urbano les reflejaba cierta familiaridad y su propósito era precisamente alejarse lo más posible de aquella rutina, el ámbito pastoril también empezó a desarrollarse más tarde como una reacción aristocratizante.

Conviene ahora revisar algunos datos, para lo que me apoyaré en Carlos García Gual. Si recordamos la breve panorámica que hemos hecho del origen de la novela en la Antigüedad, podemos decir que –En la sucesión histórica de los géneros literarios en Grecia —épica, lírica, drama, relato histórico y filosófico—, la novela ocupa un último lugar”.⁷ Si atendemos entonces a las cualidades de la novela, especialmente y sobre todo su separación de lo divino heroico, podemos concluir en principio que la novela es una especie de complemento narrativo de la epopeya en un intento de abarcar el _todo_ que puede narrarse, ya que la novela permite en su contenido ya no sólo el heroísmo épico reflejo de los valores de una comunidad, sino también los

⁷ *Orígenes...*, p. 25

temas más mundanos, menos trascendentes: el amor entre pastores, su idilio, la aventura individual, etc.

Así, y siguiendo otra obra de García Gual, *Primeras novelas europeas*, podemos establecer algunas características de la novela, ya sea la surgida en la Antigüedad o la surgida en la Edad Media, puesto que surgen en condiciones semejantes: en primer lugar, que las primeras novelas están próximas a la épica, y en segundo lugar, que la novela está hecha para la lectura, aunque sea en voz alta y para un público de escuchas.

Ahora bien, podemos establecer un paralelismo entre las primeras novelas de la Edad Media, que son de tema antiguo como el *Roman d'Alexandre*, de 1130 aproximadamente, a la que siguieron las historias de Monmouth y las de Chrétien de Troyes también en el siglo XII, con las primeras novelas de Grecia Antigua: ambas corresponden con un declive de la épica, en el caso medieval, por algunos cambios en la estructura estamentaria y en el caso de la época antigua, por la decadencia del Imperio Romano con la pequeña precisión de que: —«Diferencia de las antiguas, las primeras novelas medievales están en verso, pero es un verso cercano a la prosa por su estilo poco elevado, y la novela concluye por prosificarse como la historia, en oposición a la épica».⁸

Después de las Cruzadas, que cada vez tenían menos éxito, los nobles caballeros empezaron a buscar otras formas de reconocimiento nobiliario:

El siglo XIII, en cambio, significa el momento de apogeo y de madurez de las grandes empresas culturales. Esto se refleja en los grandes logros técnicos de la arquitectura gótica y de la filosofía escolástica, a la par que en una mayor prosperidad material. [...] Esta madurez se acompaña con ciertas renunciaciones: el humanismo literario del siglo anterior se ve muy recortado, y el ideal caballeresco de las Cruzadas empieza a resultar, después de la pérdida de Jerusalén en 1187 y la escandalosa toma de Constantinopla por los cruzados en 1204, una desilusión.⁹

Fue Francia, en este caso, la que primero empezó la renovación cultural. Es el centro de la renovación espiritual y de donde se irradia la nueva ola de manifestaciones artísticas como sus novelas de caballerías, las más tempranas, y su renovada épica, más novelesca que epopéyica.

Para comprender las novelas que convivieron con nuestro *Persiles*, es necesario establecer un puente entre la Antigüedad y la Edad Media, y luego entre la Edad Media, el Renacimiento y hasta el Barroco, periodo en el que podemos inscribir la vida literaria de Miguel de Cervantes.

⁸ Carlos GARCÍA GUAL, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974, p. 21

⁹ Carlos GARCÍA GUAL, *Primeras...* p. 29.

Es por eso que conviene señalar que después de que en Francia se escribieron novelas de caballerías que permitían además la inclusión del tema amoroso —una importante diferencia con respecto a la épica— con su heroísmo desinteresado y sus valores de comunidad, rápidamente empezaron a trasladarse a la cultura hispánica estos grandes héroes que en francés provenían ya no de Carlo Magno solamente, sino del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda. Es el momento de los caballeros ‘españoles’ que empezaban a perder la condición heroica paradigmática del Cid y se empezaban a sumergir en una caballería más mundana, más propia del amor cortés. Y en España, concretamente, estos caballeros alcanzaron una gran fama hasta principios del siglo XVI, al menos de manera impresa, de donde siguieron los grandes ciclos de Amadises y otros caballeros. Es así que en 1508 se imprime el *Amadís de Gaula*, ‘libro de caballerías’ que sin temor de anacronismos o de preceptos teóricos podemos llamar ‘novela de caballerías’ en nuestra lengua española.

Pero a la par que los caballeros se hacían protagonistas de la novela española, también el tema sentimental y las aventuras se habían presentado ya en el panorama cultural de España, dejando para el siglo XV, como hemos visto, un gran caudal de producción literaria.

Conviene, antes de seguir, explicar el gran salto de la ‘novela griega’. Recordemos a Heliodoro y sus *Etiópicas*. Esta novela es exponente de un género que más tarde adquirió mucha importancia y que de hecho, como sabemos, Cervantes decidió utilizar como base estructural y temática para su *Persiles*. Se trata de la novela bizantina, que llegó hasta Cervantes a través de traducciones. Emilia Deffis de Calvo señala las características de la novela bizantina que resultan ser lo suficientemente claras para comprender la naturaleza del género:

- preponderancia de aventuras sobre un paisaje cambiante (sobre todo en el mar con su secuela de naufragios, raptos, piratas, etc.)
- eje amoroso puesto a prueba por separaciones y desencuentros.
- abundancia de personajes episódicos.
- sueños y visiones (a veces magia).
- toques de humor (especialmente en la técnica narrativa).
- relato *in medias res*.
- fondo moral con respaldo de sentencias y discursos.
- elementos religiosos.
- verosimilitud.
- final feliz.¹⁰

¹⁰ Emilia DEFFIS DE CALVO, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1999, p. 21.

Este género, que ensayó Lope de Vega en 1604 con *El peregrino en su patria*, no encontró su verdadero exponente hispánico sino hasta la publicación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Se trata de un tipo de novela que, como ha señalado Deffis de Calvo, recrea el ambiente de las aventuras griegas, principalmente el de las *Etiópicas* de Heliodoro, que es el paradigma del género y a quien explícitamente, por lo menos Cervantes, imita. Veremos, a lo largo de este trabajo, según las características susodichas, qué tanto Cervantes recrea el género y qué tanto lo reaviva.

II. EL *PERSILES*: TEXTO Y CRÍTICA

Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional no puede entenderse sin comprender antes lo que representa para el siglo XVII. Se trata, como ya se sabe, de la última obra que el ingenio de Miguel de Cervantes Saavedra pudo entregar en los días postreros de su vida. Naturalmente, el hecho de que la haya concluido, como presume su dedicatoria, cuatro días antes de morir, nos habla de una posible premura por terminarla. Así puede explicarse por qué los últimos dos libros aceleran el ritmo de la narración, y especialmente el último pone pies en polvorosa para asegurarse de que los peregrinos —a quienes más adelante presentaré— alcancen su meta en Roma.

Aunque se trata de una obra de complejidad estructural indudable y de intrincados procesos de narración que demuestran el cuidado y esmero que su autor ponía en su elaboración, sigue siendo difícil pretender una visión absoluta de esta novela. Es tal la cantidad de elementos merecedores de análisis que intentar observarlos todos es una labor pendiente todavía; sin embargo, es precisamente esa polivalencia de la novela lo que permite que podamos acercarnos a elementos bien acotados de ella y no perecer en el intento. Puesto que se trata de una novela de *‘modo bizantino’*, los relatos orales intercalados ofrecen muchas posibilidades de análisis que de antemano es necesario decir que no será posible explotar por completo.

Para este acercamiento es necesario establecer los parámetros en los que este trabajo ha de inscribir la novela. Esto es necesario por dos razones. La primera es que si no acotamos lo que entendemos como el *‘todo’* del *Persiles*, es imposible pretender un análisis funcional de cualquiera de sus elementos, es decir, por ejemplo, que si no asumimos que los relatos orales intercalados cumplen una función al exterior del texto, nuestro análisis carece de importancia. La segunda razón es que es imposible pretender un análisis funcional sin tomar partido: esto quiere decir que si no asumimos que los personajes que relatan oralmente sus peripecias no son personajes completamente caracterizados con un alto grado de ejemplaridad —o contra ejemplaridad, si se desea— nuestro análisis vuelve a perder sentido; esta elección equivale a tomar partido: decidir que los personajes son *‘algo’*, lo que sea que ello signifique, y no *‘otra cosa’*. Por poner un ejemplo, habría que inclinarse por afirmar que los personajes son cristianos —de nacimiento o de voluntad, no importa— en peregrinaje a Roma por el simple hecho de ser Roma donde Auristela pretende cumplir su voto y porque es la capital del mundo, origen de la

civilización europea y sede del cristianismo, o asumir que los peregrinos son personajes que, provenientes de un septentrion mayoritariamente protestante deciden caminar hacia la refulgente luz del catolicismo y hacia la bendición papal que los legitimará como cristianos católicos. Aunque el ejemplo anterior parece exagerado, en el establecimiento *a priori* de la condición tanto de los personajes cuanto de la novela misma, se encuentra el modo más sano de analizarlos. Si no se acotan estas consideraciones, el discurso de cada personaje adquiere ambivalencias o polivalencias que van a dificultar sin duda un análisis coherente y serio. Elegir es renunciar.

2.1 Parámetros de análisis: descripción y situación del *Persiles*

Si uno de los problemas que con mayor frecuencia se ha tratado de resolver respecto al *Persiles* es su ‘situación’ genérica, para nuestro análisis funcional este elemento resulta casi irrelevante debido principalmente a que si asumimos que estos relatos orales intercalados cumplen solamente una función modélica, es decir, que hacen que la novela corresponda con lo que la crítica señala como su antecedente histórico y teórico, ceñiríamos su posible funcionalidad a la correspondencia y al estilo predeterminado por su tradición.

Me parece que lo primero que hay que asumir es que el *Persiles* es una novela ‘con elementos bizantinos’ pero que no es, como podría pensarse de manera simplificadora, una ‘novela bizantina’ como tal, y a su vez que es una novela cuya verosimilitud constituye gran parte de su planteamiento novelístico. Podemos advertir, por otro lado, las aspiraciones cervantinas: —his desire to rival Heliodorus, his theorizing concerning the purification of the romance of chivalry and the creation of an epic in prose.”¹¹ Así, en el *Persiles* encontraremos ciertamente una clara demostración de lo que la novela de caballerías debía haber sido no en lo que a forma respecta, sino a lo que tiene que ver con él. Sin llegar al extremo de afirmar que el *Persiles* es más una crítica literaria que una novela, si el *Quijote* ha sido una ‘parodia’ del género de la novela de caballerías, el *Persiles* es lo que Cervantes entiende por novela, por prosa épica.¹² Se

¹¹ Alban K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton: Princeton University Press, 1970, p.87. *apud.* Manuel DURÁN, *Cervantes*, 1974, Boston: Twayne, p. 159.

¹² Sobre esto véase el libro de Edward C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. de Carlos Sahagún, Madrid: Taurus, 1966. En su “Conclusión”, en la página 352, dice que —la principal contribución de Cervantes a la teoría de la novela fue un producto, nunca formulado rigurosamente, de su método imaginativo y crítico a un tiempo. Consistía en la afirmación apenas explícita de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria, por mucho que se remonte a las maravillosas alturas de la poesía.” En general, lo que Riley sostiene es que las novelas cervantinas eran a un tiempo novelas y ‘teorías’ acerca de la novela.

trata de una cuestión que Manuel Durán ya había observado desde los años setenta. Pensemos en la novela de caballerías como el paradigma de novela de entretenimiento —en sí de novela en su tiempo—, condición innegable dada su altísima producción y la agrupación de ellas en ciclos, signo inequívoco de que eran lo más parecido a nuestras series televisivas contemporáneas. ¿Dónde podía recaer acaso esta popularidad? ¿Qué es lo que buscamos para entretenernos? Actualmente, las puntas de audiencia las ostentan las superproducciones que ofrecen al espectador cosas tan increíbles que les conforman un imaginario de lo imposible, a primeras luces, pero deseable a toda costa. El espectador contemporáneo se pierde en las galaxias infinitas y en increíbles aventuras submarinas, viaja a las lunas de Júpiter y se adentra en un mar furibundo que esconde monstruos aterradoros.

El lector del siglo XVI no distaba mucho de nosotros: las novelas de caballerías trataban de encantadores, de bestias increíbles, de hazañas improbables y de héroes que poco tenían que ver con la realidad, por lo que naturalmente gozaban de fama y gusto entre el público que se identificaba con ellos. Pero nuestro *Persiles* no tiene nada de eso. Se trata de una novela que en su contenido intenta mostrar un mundo absolutamente verosímil. Cervantes no pretende que las peripecias de Periandro y Auristela se alejen de lo verdadero y lo creíble: el sueño de Periandro en su relato del libro II, por ejemplo, es una prueba de ello. Lo que en otros géneros podría atribuirse a un producto de prodigios sobrenaturales, en el *Persiles* es aterrizado en un sueño, en el mundo onírico. No es real. El único episodio que se aparta de esto es el viaje de Rutilio, el italiano que viaja en una alfombra voladora seducido por una hechicera. Este mismo personaje es quien cae en una isla de brujas y es prevenido por unos lobos parlantes para que abandone al punto el lugar. La credibilidad de ese suceso maravilloso y a la vez rodeado de un aura mágica indudable, puede dudarse incluso al interior de la novela. Y aquí es donde el hecho de que sea una novela con un ‘modo bizantino’ cobra sentido. La aventura de la alfombra es contada por Rutilio, no por el narrador del relato marco, quien tendría para efectos prácticos la última palabra verdadera. Esto quiere decir que en tanto que es relatado por un personaje, es susceptible de ser mentira sin que esto reste verosimilitud al resto de la novela. ¿Cuántos de nosotros no hemos fantaseado y exagerado hasta el límite de lo creíble los relatos que hacemos de nuestras vivencias? ¿Por qué no podría Rutilio haber mentado en su historia sólo para conferirle una maravilla de la que en principio carecía? Dice Rutilio en el capítulo 8 del libro I: —En resolución, cerré los ojos y dejéme llevar de los diablos, que no son otras las postas de las hechiceras, y al

parecer, cuatro horas o poco más había volado, cuando me hallé al crepúsculo del día en una tierra no conocida” (I, 8, p. 90).¹³ Si Rutilio dice que viajó con los ojos cerrados, desconcertado de toda noción del tiempo, ¿cómo podría asegurar que lo que él creyó un viaje maravilloso no fue sólo producto de su espanto y temor? Si cuando por fin pudo abrirlos, se encontró con una hechicera que con aspecto lupino se le abalanzó de modo deshonesto, ¿cómo afirmar que estaba Rutilio en sus cabales? Y aún más: si Rutilio creyó haber sido víctima de una hechicera, ¿cuál sería el propósito de negar la verosimilitud de su relato negando al mismo tiempo la probabilidad del hecho? Lo que digo entonces es que aunque este episodio afecta el principio de verosimilitud que Cervantes supuestamente plantea para el *Persiles*, el hecho de que lo ficticio y lo irreal se encuentren al interior de un relato oral intercalado, pronunciado por un personaje y no por el narrador del relato marco, le confiere cierta validez y lo mantiene al margen de la verosimilitud general de toda la novela. Dice Américo Castro: “La verdad de la historia está garantizada en cualquier caso por la realidad objetiva de los hechos; la verdad ideal de lo inventado requiere trabazón y armonía subjetivas.”¹⁴ Y dice también Canavaggio: “Fiel a sus ideas estéticas, el autor del *Quijote* quiso por el contrario aceptar el desafío de lo maravilloso verosímil.”¹⁵ En efecto, para Cervantes, la verosimilitud nunca tuvo aspiraciones universales. Lo que ocurre en su novela es verosímil dentro de la misma novela. Es más elemental de lo que parece. Cervantes hasta cierto punto pide un voto de confianza dentro de la ficción. Cervantes jamás ofrece una novela histórica, aunque la Historia enmarque su novela.

Así, el resto de los sucesos que acompañan a los peregrinos en su viaje a Roma parecen ser verosímiles en principio. El posible heroísmo de los personajes, su virtud y su calidad humana no estará entonces supeditada a voluntades divinas, a mitos antiguos ahora desconocidos ni a hazañas del todo improbables: la calidad humana de nuestros personajes, sea positiva o no, estará probada y demostrada por sus actos y sus decisiones.

Here we have, in a nutshell, the plan that Cervantes was to follow in his *Persiles*. He would write a romance that would please the crowds but at the same time be as similar as possible to a prose epic. It would be a novel that, according to the Canon's words, ~~keeping~~ the mind in suspense, may so astonish, hold, excite, and

¹³ Todas las citas del *Persiles* se harán de la edición de Juan Bautista Avallé-Arce de 1967. Se indicará entre paréntesis, en romanos, el número de libro, en arábigos el capítulo y a continuación, tras la abreviatura de página, el número de ésta.

¹⁴ Américo CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer, 1972 [1ª ed. 1925], p. 40.

¹⁵ Jean CANAVAGGIO, *Cervantes*, trad. de Mauro Armíño, Madrid: Espasa Calpe, 1987, p. 254.

entertain, the wonder and pleasure go hand in hand” He would avoid, as far as possible, the presentation of realities that did not exist in the natural world, e.g., giants as big towers, imaginary geographical settings, such as the lands of Prester John of the Indies, and countries that Ptolemy never knew nor Marco Polo visited.¹⁶

La novela que Cervantes ha escrito tiene entonces un fin dinámico, un propósito claro de entretenimiento, si bien no es ése su único fin. ¿Qué mejor manera de entretener que mantener en suspenso? Y, al mismo tiempo, ¿cómo no causar expectativa e incertidumbre si no a través de lugares desconocidos? El septentrión europeo es, para el hombre hispano y en general para casi toda la Europa central, un auténtico enigma. De hecho, es un enigma hasta para el mismo Cervantes, que jamás pisó Frislanda, Dinamarca o Tule. Pero esos sitios existen y están descritos por Olao Magno. En nuestros días, uno puede perfectamente situar una novela en un país desconocido teniendo a mano una buena guía turística. No hay en la geografía septentrional una sola razón para desvirtuar la verosimilitud del *Persiles*; al mismo tiempo, en tal ubicación espacial, se encierra un mundo de posibilidades cuya credibilidad puede casi asumirse *a priori*, es decir, que en un lugar que para el lector es desconocido, puede pasar técnicamente lo que sea. Con todo, Cervantes limita este abanico de posibilidades a la variedad de sus personajes, es decir, que en el septentrión caben todo tipo de hombres: malos, buenos, bárbaros, etc. En ese mundo es donde debe empezar la historia de los peregrinos que, disfrazados de hermanos, habrán de llegar a Roma cumpliendo un voto cuya realización se verá impedida por cuanto obstáculo pueda imaginarse.

La segunda precisión necesaria es mucho más delicada. Si asumimos entonces que Cervantes deseó situar su obra en un territorio desconocido y distante, debemos asumir también que existe una razón para ello. Empecemos por lo que aparentemente es una obviedad: el septentrión es un lugar lejano, ignoto y oscuro (ya para entonces se sabía que en el extremo norte del mundo la noche era más larga y el día era menos claro). Tanto Casaldiero como Forcione y Durán han coincidido en que el *Persiles* es, ante todo, un viaje de la oscuridad del mundo nórdico a la luz de Roma.¹⁷ Y en esa primera obviedad podemos observar lo que ya no es tan obvio. El norte de Europa en tiempos de Cervantes, salvo Irlanda, es predominantemente protestante. En un primer momento, podría entonces, por extensión (no por eso menos falaz) asumirse que en tanto que Cervantes era cristiano católico, lo que la novela propone en un segundo nivel es que los

¹⁶ Manuel DURÁN, *Cervantes*, p. 161.

¹⁷ Véase especialmente DURÁN, p. 163.

peregrinos viajan de la oscuridad del protestantismo a la luminiscencia del catolicismo. Y a primera vista eso parece. Para Casaldüero las cosas son así de simples: “En el *Persiles* queda realizado el ideal de la Contrarreforma. Se ve otra vez la realidad, y la Iglesia Católica, Apostólica y Romana, por medio de los sacramentos, lava al hombre arrepentido de toda culpa, devolviéndole la belleza con que fue creado”.¹⁸ Es decir, que el *Persiles* es más bien el viaje sacramental (por el matrimonio final) de dos enamorados que de la oscuridad del septentrión (y podemos incluso pensar que es la oscuridad del protestantismo, como sugiere el término ‘ideal de la Contrarreforma’) han alcanzado la salvación mediante una suerte de expiación que culmina con la vuelta de los enamorados al origen de la fe cristiana y, para entonces, sede de la religión católica: Roma, capital del mundo.

Esa primera visión parece convincente. Cervantes, en una vejez avanzada, enfermo y arrepentido, ha escrito una novela reivindicatoria de todos sus atrevimientos pasados. Con el *Persiles* queda ‘lavado’ el tono irónico del *Quijote* y quedan hasta disculpadas las sendas críticas que hace don Quijote, por ejemplo, al sistema judicial del Santo Oficio.¹⁹ De este modo:

a la “debilidad senil” sin más diagnosticada por Menéndez Pelayo, Pfandl, Casaldüero e *tutti quanti* han añadido “la debilidad religiosa”, lo que ha llevado a un abandono apriorístico del texto por la investigación no católica al juzgar inútil la lectura de una obra de una religiosidad tan elemental como fastidiosa, atestiguada por la investigación católica [...]²⁰

Esta ‘debilidad religiosa’ es casi sospechosa. Básicamente lo que Nerlich propone en su trabajo es que el *Persiles* no es un texto ni tridentino ni contrarreformista. Que no es la representación del ideal de la Contrarreforma ni mucho menos. De entrada sabemos que Cervantes es español, lo que lo coloca, cultural y socialmente hablando, en una postura de cristiandad católica. De hecho, la palabra ‘católico’, al menos usada por Cervantes, resulta especialmente controversial. Aunque su significado original es ‘universal’, ya para tiempos del

¹⁸ Joaquín CASALDUERO, *Sentido y forma de “Los Trabajos de Persiles y Sigismunda”*, Madrid: Gredos, 1975, p. 226.

¹⁹ Recuérdese aquí el suceso de Ginés de Pasamonte en el capítulo XXII de la primera parte del *Quijote*: nuestro caballero andante, junto con otros galeotes, lo ha liberado tras cuestionar que la Inquisición los haya condenado a galeras por delitos que aún en nuestros días son risibles. Si Cervantes no sufrió el peso de la censura fue porque el libertador y cuestionador de aquel sistema judicial imperfecto era un loco deschavetado que se creía caballero andante. Y el mismo Cervantes hace que su atrevido hidalgo escarmiente cuando es Ginés el que lo ataca después. El problema es que la crítica permanece. Y al provenir de la pluma de Cervantes, es imposible deslindarla de él. Lo mismo sucede con el discurso de las Armas y las Letras, en boca del mismo loco. Cervantes ha sido todo menos agachón. El *Persiles* no es en ningún caso la excepción.

²⁰ Michael NERLICH, *El “Persiles” descodificado o la “Divina Comedia” de Cervantes*, Madrid: Hiperión, 2005, p. 15.

Persiles refería el cristianismo romano que tras la Contrarreforma se deslindó del cristianismo protestante. Para Antonio Rey Hazas, el uso de esta palabra que hoy en día resulta bastante transparente pero que no lo era tanto durante el siglo XVII, está motivado, por un lado, por la búsqueda del mecenazgo: «El mecenazgo, por ende, es una de las causas indudables de su acercamiento cortesano y del uso consiguiente y cada vez mayor de la palabra ‘católico’».²¹ Por otro, como una demostración del humanismo abarcador de nuestro autor: «El *Persiles* no es una obra de militancia activa contrarreformista, pero tampoco cuestiona el catolicismo oficial: es, como todos sus escritos, la obra de un humanista cristiano y libre».²² De cualquier modo, en efecto, aunque Cervantes haga críticas veladas sobre algunas conductas, no es posible afirmar que provenga de una intención propagandística de la Contrarreforma o de una dura crítica al cristianismo romano.

Cervantes ha visitado tierras musulmanas y ha tenido que convivir con moros: no olvidemos a Lepanto y sus terribles consecuencias para nuestro autor. No debería sorprendernos que su religiosidad, más que débil, se haya vuelto flexible, ecuménica. El episodio del capítulo 11 del libro III del *Persiles*, en que un cura valenciano defiende, junto con una moza, su iglesia de los moros, no puede ni debe considerarse una muestra de desprecio a los musulmanes, sino una crítica a su proceder belicoso en territorios cristianos. Pero las cosas no pueden quedarse sólo ahí.

Cervantes es un crítico mesurado. Dice Américo Castro: «Elevemos pues un poco de cautela a la lectura de este gran socarrón, lleno de cautelas y disimulos».²³ Cervantes es sumamente cauteloso para decir lo que quiere, pensando todavía en sus propósitos de protectorado y mecenazgo. En este caso concreto, lejos de pretender censurar el Islam, lo coloca en su lugar histórico, enfrentado al cristianismo. De ahí que sea precisamente una musulmana, Rafala, la que les dé salvaguarda a los peregrinos en la venida de los moros. Rafala no deja por ello de ser musulmana y la fe que acepta es la fe cristiana. El Jadraque, su tío, en cambio, hace

²¹ Antonio REY HAZAS, «La palabra ‘católico’: cronología y afanes cortesanos en la obra última de Cervantes», en Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera (eds.), *Tus obras los rincones de la Tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 112.

²² Antonio REY HAZAS, «La palabra...» p. 94.

²³ CASTRO, *El pensamiento...*, p. 246. El capítulo VI (pp. 245-291) de este libro aclara en gran medida lo que pretendemos exponer. Américo Castro vio con un ojo sumamente agudo lo que muchos críticos trataron de cuestionarle: la supuesta hipocresía cervantina. Castro la justificó como una manera de supervivencia. Esta idea en lugar de hacer ver al *Persiles* como un texto reivindicativo, confirma que Cervantes no siempre fue explícitamente rebelde ni progresista, pero que el hecho de que no lo gritara a los cuatro vientos, no quiere decir que no lo hubiera pensado.

una diatriba del Islam a favor de la fe cristiana. Y he ahí el dedo en la llaga. Cervantes ha referido la fe cristiana casi como homólogo de la fe católica. Vale preguntarse si en realidad, en la novela por lo menos, cristiandad y catolicismo son equivalentes. Arnaldo, príncipe de Dinamarca jamás declara su religión de manera explícita. Por dimensiones históricas podemos intuir que es protestante.

De ser así, ¿por qué Arnaldo es piadoso y sensato igual que Auristela y Periandro? En el otro extremo, si Mauricio, el astrólogo judicial, proviene de Irlanda, país ‘católico’, ¿por qué puede ser astrólogo adivino? Afirmar que todos los personajes peregrinos son católicos es un exceso; decir que son cristianos es preciso. No puedo decir, por otro lado, que lo que propone Nerlich sobre el supuesto proyecto de cohesión de católicos con protestantes en el *Persiles* sea del todo cierto,²⁴ pero sí es posible afirmar que al parecer para Cervantes la distinción entre protestantes y católicos no era tanta como la diferencia entre cristianos y musulmanes, al margen del uso de la palabra expuesto arriba. Si esto es así, el *Persiles* no puede concebirse como un texto tridentino o contrarreformista, aunque algunos episodios y elementos lo sugieran, ya que en esa categoría no es posible que encaje un príncipe danés virtuoso. De este modo, es necesario presuponer que el *Persiles* no es una novela bizantina cristiana católica. Y no es el catolicismo en realidad lo que ensalza. Las virtudes de sus personajes no están supeditadas ni a lo inverosímil ni a lo religioso:

Cervantes no pensaba que haya[*sic*] “concordance” o discordancia entre la naturaleza del ambiente, la ferocidad y la no ferocidad de la gente y la fe católica lo que puede deducirse del hecho de que existen tantos espacios católicos inhumanos como espacios protestantes civilizados en el mundo septentrional del *Persiles*. Así por ejemplo, Policarpo, rey católico de un reino católico, inspirado por una española hechicera, echará fuego a su palacio y a su capital porque no sabe dominar sus apetitos sensuales: su deseo de poseer a Sigismunda. Y en el reino archi-católico de Irlanda sobreviven leyes tan bárbaras como el *ius primae noctis* que Transila, hija de Mauricio, esposa de Ladislao, no quiere volver a su patria, quitándola más tarde, IV, 8, dicho sea de paso, con su marido y su padre (católico convencidísimo) para “vivir más pacíficamente” en Inglaterra, país que en 1571 había dejado definitivamente de ser católico. Y para terminar: dos de los cuatro españoles que acompañan a *Persiles* y Sigismunda en Francia y en Italia, buenos católicos según se dice, Bartolomé y Luisa, acabarán su vida como asesinos.²⁵

²⁴ Véase Michael NERLICH, “Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: proyecto histórico-iluminado de una cultura europea”, en “‘¡Bon compañero, jura Di!’? El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina”, Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1998, pp. 135-161.

²⁵ NERLICH, “Los trabajos de *Persiles*...”, p. 144.

La elección del modelo bizantino no es una sorpresa. Cervantes utiliza una estructura que sabemos que gozó de gran difusión en su tiempo para presentar su propia versión. —Cervantes makes these situations, which the Byzantine novels had already explored, fit a more modern era conferring upon his couple all possible poetic and Christian virtues, and substituting for the bright Mediterranean world the shadowy Northern one.”²⁶

El peregrino en su patria de Lope de Vega dista mucho del *Persiles* en tanto que carece de lo que llamaré ‘autocrítica interna’, que no es otra cosa que la intromisión del ‘narrador principal’ (o el autor, si quiere verse así) en el relato marco con propósitos censuradores o de medida del discurso narrativo. Este tipo de intromisiones pueden incluso estar en voz de algún personaje: para muestra las constantes censuras que Mauricio hace del relato de Periandro en el libro II. Con todo, tampoco puede afirmarse, como suponen Riley y Avalle-Arce²⁷ entre otros, que el *Persiles* sea una novela que a la vez es una crítica de sí misma y de la novela como género. Reducir todo un conglomerado de significados y sentidos, de posturas filosóficas y morales, de constantes ejemplos y contraejemplos de las conductas humanas a simplemente una crítica de la novela, es algo atrevido.

Asimismo, porque me parece que los absolutos son peligrosos, no pueden ni deben perderse de vista las claras lecciones de crítica literaria que se encuentran en nuestra novela. Me parece que lo más sano es hacer un balance equilibrado de lo que es el *Persiles* sin caer ni en absolutismos ni en extremos. Sin desprenderlo de su tradición novelística bizantina, nuestro *Persiles* no es una novela bizantina; aunque históricamente correspondiente con un momento de Contrarreforma, el *Persiles* no es una novela contrarreformista, y aunque sin duda se halla dentro de un periodo postridentino que ha marcado el curso de la historia de Europa, el *Persiles* no es una novela tridentina: es una novela cuyo único adjetivo absoluto coherente es ‘cervantina’, con rasgos bizantinos, con guiños casi cuestionables a favor de la Contrarreforma —posiblemente por razones no religiosas—, pero con una clara indiferencia en lo que al protestantismo respecta y con una secuencia casi sistemática de críticas a un catolicismo que mantiene conductas reprobables, como es por ejemplo, la dura crítica que mediante el discurso de Mauricio, se hace a la vida retirada.

—Dices bien —dijo Mauricio—, amigo Rutilio. Pero esas consideraciones han de caer sobre grandes sujetos; porque no nos ha de causar maravilla que un rústico

²⁶ DURÁN, *Cervantes*, p. 148.

²⁷ Véase la Introducción de AVALLE-ARCE a la edición, además de las notas 17 y 51.

pastor se retire a la soledad del campo, ni nos ha de admirar que un pobre, que en la ciudad muere de hambre, se recoja a la soledad donde no le ha de faltar el sustento. Modos hay de vivir que los sustenta la ociosidad y la pereza, y no es pequeña pereza dejar yo el remedio de mis trabajos en las ajenas, aunque misericordiosas manos. Si yo viera a un Aníbal cartaginés encerrado en una ermita, como vi a un Carlos V cerrado en un monasterio, suspendiérame y admirárame; pero que se retire un plebeyo, que se recoja un pobre, ni me admira ni me suspende. Fuera va deste cuento Renato, que le trajeron a estas soledades, no la pobreza sino la fuerza que nació de su buen discurso. Aquí tiene en la carestía abundancia, y en la soledad compañía y el no tener más que perder, le hace vivir más seguro. (II, 19, p. 365)

Pareciera que Cervantes está cuestionando la vida retirada. Pero si vemos con atención, lo que está poniendo en tela de juicio es la vida retirada como alternativa casi social a la pobreza, es decir, a retirarse sin que en el retiro implique un sacrificio material real.

Con todo, hay que matizar esta clase de críticas. El hecho de que Cervantes critique el catolicismo no le resta calidad católica. Nuestro autor entonces aprovecha la plataforma de su novela para explotar todo lo novelable: en su novela cabe entonces el entretenimiento, lo ético y lo moral, lo narrativo, lo filosófico y hasta lo psicológico. Aunque no es aparente a primera vista, cada personaje del *Persiles* está caracterizado por sus actos y su discurso. Tenemos entonces que entender el *Persiles* como una novela de matices y a la vez, como una novela de amplio espectro temático. Hallaremos en ella aparentes contradicciones, como las censuras que veremos que se hacen a Periandro durante su relato en el libro II, pero no por eso habremos de inclinar la balanza hacia la posible conclusión de que el *Persiles* es una novela crítica de la novela de su tiempo.

En resumen, el *Persiles* es para este trabajo una novela de complejidad estructural indudable, inscrita en un modelo bizantino: ~~It~~ unites the two aesthetic criteria applied by Cervantes to his own works: idealization and realism²⁸. Con elementos filosóficos, psicológicos y teóricos con respecto a la novela como género, con críticas constantes a situaciones de su tiempo, ejemplarizante y con un alto grado de dinamismo por lo que resulta sumamente entretenida.

2.2 Estructura general de Los trabajos de Persiles y Sigismunda

Los trabajos de Persiles y Sigismunda Historia Setentrional es una novela dividida en cuatro libros. Estos a su vez, están divididos en capítulos cuyos epígrafes no están consistentemente dispuestos, ya que en los primeros dos libros su fórmula suele ser la común cervantina aunque los

²⁸ DURÁN, *Cervantes*, p. 149.

primeros cuatro capítulos, por ejemplo, carecen de epígrafe; mientras que en los últimos dos libros o no están, pues de todo el capitulado sólo tres cuentan con epígrafe, o son más frases clave del contenido del capítulo, por ejemplo: “La doncella encerrada en el árbol: de quién era” (III, 3). El primer libro cuenta con 23 capítulos, el segundo y el tercero con 21, y finalmente el cuarto con catorce. Los primeros dos libros son los más extensos.

Hay dos niveles narrativos que consisten, el primero, que es el ‘relato marco’, en la narración de los hechos en pasado, pero que cuentan eventos más próximos: este relato está en voz del narrador. El segundo nivel es de los relatos ‘orales’ intercalados, que cuentan eventos anteriores al primer nivel y que sirven para explicar, mediante su convergencia, las incógnitas que el primer relato plantea. Estos relatos están en boca de los personajes. Este segundo nivel, que es el de mi interés concreto, está sustentado en lo que los personajes de la novela relatan a sus respectivos oyentes.

Se ha expuesto ya la tradición novelística que antecede al *Persiles* y, como se ha visto, esta intercalación de relatos es propia de la novela bizantina. Asimismo, tampoco es una innovación cervantina poner en boca de los personajes su pasado y las razones por las que han llegado a ese punto en la historia; sin embargo, lo que encontraremos de manera general, y que será revisado adelante con todo detalle, es que estos relatos orales intercalados sirven, entre otras funciones, para realizar una actualización dramática, es decir, como mecanismos deícticos que recuperen secuencias de acción.

2.3 El relato marco: forma y función

El ‘relato marco’, entonces, inicia con un personaje desconocido en la cueva oscura de la isla Bárbara, que es rescatado por una nave en la que encuentra a la sierva de su amada, tras lo cual suceden peripecias y ‘trabajos’ que desembocan, tras naufragios y muertes, en el cumplimiento del voto de los peregrinos tras la muerte de Magsimino. Es, en resumidas cuentas, todo lo que cuenta el ‘narrador’²⁹ explícito de la novela, todo aquello que no está ni en boca de los personajes ni en boca del autor. Vale mencionar ahora que esto que hemos situado en boca del autor, corresponde a una tercera voz que emite juicios y que, a nuestro parecer, es, por estar fuera del relato marco, propuesta de la obra cervantina.

²⁹ El concepto de narrador adoptado para este trabajo corresponde a la definición más sencilla: el que narra, el que cuenta. No tiene carga conceptual ni un enfoque particular. Queda para más adelante, un estudio del texto a partir de los conceptos que los teóricos tienen de ‘narrador’ así como de los diferentes tipos de narrador que la teoría ha identificado. En cuanto a ‘personaje narrador’, el término quiere decir elementalmente ‘personaje que narra’.

Este relato marco expone todas las cualidades de la prosa cervantina, como su abundancia de clíticos para completar oraciones, su alta frecuencia de subjuntivos pasados y cláusulas condicionales con conclusión también en subjuntivo, combinados con un estilo refinado y, como es común en el autor del *Quijote*, lleno de elementos descriptivos que crean, visualmente, espacios y circunstancias de gran belleza, como aquella descripción de la cueva caliginosa, que empieza con aquella oración: “Voces daba el bárbaro Corsicurbo...”. Y es justamente esta característica predominantemente descriptiva, la que permite que los relatos orales intercalados, altamente dinámicos y llenos de acción, se puedan inscribir sin modificar —o a primera vista eso parece— el ritmo de toda la novela. En el relato marco encontraremos de vez en cuando juicios de valor sobre la belleza o nobleza de un personaje, en ocasiones juicios tajantes sobre aspectos morales, cuya cualidad ejemplarizante es evidente.

Por otro lado, es este relato marco en el que la suspensión por un lado frena el acelerado ritmo que a veces toma la novela y deja al lector ávido de iniciar el siguiente capítulo. La intención de entretenimiento de esta novela queda expuesta completamente: como suele suceder en la narración cervantina, el lector es, sin caer en anacronismos, parte esencial para la asimilación total del texto: “Cervantes wanted to accomplish two goals. The first and foremost aim was, perhaps, to please his readers, to compose a novel which could be successful”.³⁰ Sin duda, el éxito de la novela es evidente en su tradición editorial. Y es posible afirmar que es además una novela sumamente entretenida.

No olvidemos, por otro lado, que elementos característicos de los textos cervantinos, son precisamente sus prólogos, en los que se hace notoria la intencional cercanía del autor Cervantes con su ‘desocupado’ o ‘caro’ lector.

Algo que entonces está presente en todas las obras narrativas cervantinas, es el receptor a quien se dirige y la relación que el autor decide tener con él. Este rasgo de cercanía no está presente en los relatos intercalados. Y esto es importante porque distingue aún más ambos niveles de narración sin que se altere su interdependencia, que es justamente la estrecha relación que tiene un nivel con otro.

Respecto a esto que llamo interdependencia, vale la pena señalar algunos elementos. Para entender el todo del *Persiles*, es imprescindible observar que estos dos niveles (que pueden hacerse cuantos se quieran, puesto que cada personaje podría representar un nivel distinto)

³⁰ DURÁN, Cervantes, p. 155

dependen uno del otro. Más que hablar de subordinación sin más, hablamos de coordinación funcional, puesto que si estructuralmente estos elementos pudieran separarse, funcionalmente son indivisibles.³¹

Con los relatos intercalados es posible avanzar en el conflicto que se plantea. Por poner un ejemplo, no habría necesidad de que la narración –superior” continuase después de la Isla Bárbara si no se cuentan las desventuras de Taurisa y si Periandro, compañero de celda, no se ofrece a regresar por Auristela. Son estas actualizaciones las que van entramando más y más todo el argumento y acrecentando el conflicto que busca resolverse. Dentro de la ficción, pues, las acciones que los relatos narran, desencadenan más y más acciones que se cuentan en el relato marco y en otros, y van guiando a los personajes hacia su destino final en Europa Central y luego en Roma.

La aparente no omnisciencia del narrador, que va descubriendo los secretos y orígenes de los personajes al mismo tiempo que el lector, permite contar una historia en la que el receptor tiene que ir atando los cabos que el narrador no se molesta en unir. Desde los inicios de la novela, cuando parece ser que los protagonistas serán Auristela y Periandro y no Persiles y Sigismunda, tenemos la primera incógnita por resolver. Y si bien parece que, por simple lógica de correspondencia, estos personajes algo tienen que ver con los del título, también podemos pensar que en algún punto de la historia, aparecerán quienes le dan nombre a la novela.

En este aparente laberinto de conjeturas, empieza a avanzar, despacio pero firmemente, la historia septentrional. El resto de los personajes, Arnaldo, Antonio, Clodio, etc., irán formando el eje del relato marco conforme sea necesario. Y serán los relatos orales intercalados de cada uno, lo que irá desentrañando el hilo de todo lo que de forma velada para el lector, ha ocurrido para que la historia haya llegado hasta ese punto.

³¹ En el capítulo siguiente, se revisará con mayor profundidad la relación de coordinación con el nivel ‘superior’, así como la ‘interrelación’ de los relatos intercalados ‘orales’. Podremos apreciar cómo estructuralmente están bastante bien distinguidos pero en el ámbito del contenido, su separación es más difusa. Baste por ahora señalar que en su macro estructura, la novela quedaría –eoja” sin todos y cada uno de los elementos ya descriptivos, discursivos o narrativos que la componen. La complementación de los dos niveles es el soporte de un transcurso narrativo muy complejo y sumamente eficaz. Veremos que parte de las funciones de los relatos orales, dependen directamente de su influjo en el relato marco.

2.4 Las interrupciones narrativas

Cervantes era un narrador capaz de mezclar armoniosamente una descripción sumamente detallada con una secuencia de acción muy dinámica, sus novelas no dejan de demostrar el pasado teatral de nuestro autor. En sus novelas encontraremos siempre una continuidad inmediata, y si en el argumento mucho tiempo pasara entre episodios, encontraremos siempre una explicación para tal salto. Salvo detalles menores (o no tanto si se piensa en el rucio perdido del *Quijote*) la enredada narración cervantina suele ser impecable.

Encontraremos entonces capítulos que terminan anunciando lo que un personaje dirá en el siguiente, haciendo una pausa narrativa marcada por el inicio de un nuevo episodio que hará que el lector no pierda más tiempo en continuar su lectura. Llamaré interrupción narrativa al momento en la obra en el que el narrador cede la voz narradora a los personajes.

Estas interrupciones son el preámbulo a los relatos orales intercalados y es por esa razón por la que los señalo. Debido a estas interrupciones narrativas, es necesario que para asimilar todo el argumento, se tenga, lo más fresco posible en la memoria, por un lado en qué punto ha dejado la historia nuestro narrador, y saber además qué de este o aquel personaje sabemos por su relato. De la comprensión de estas dos líneas de acción dependerá la complicidad con el narrador para ir desentrañando los secretos que se esconden detrás de cada personaje. Es posible que a finales del libro segundo, después del relato de Periandro, ya podamos adivinar qué relación tiene con Auristela y, si nos dejamos llevar por la intuición, podríamos aventurar conjeturas sobre la falsa identidad de la pareja que hasta ahora ha sido la protagonista.

Como en una obra de teatro en la que el público es capaz de ver a los embozados y escuchar a quienes se cuentan secretos, no es el elemento sorpresa ni el desconocimiento del futuro del argumento lo que nos mantiene pendientes, en *Persiles*, me parece que es posible intuir poco a poco lo que pasará a continuación y sobre todo, adivinar que en algún punto de la historia, la identidad de nuestros personajes será revelada y que el voto será cumplido. Desde luego, lo que nos ocupa en la lectura, es averiguar cómo sucederá todo eso.

Si bien estos dos niveles de narración que se han explicado conforman la inmensa mayoría de la novela, me parece necesario resaltar un elemento que aparece a lo largo de toda la narración pero que no es ni narrativo ni descriptivo pero que puede identificarse como discursivo. Se trata de una voz secundaria que emite comentarios que no forman parte de la narración y que exponen ideas juiciosas sobre alguna circunstancia de la novela.

Los alcances de esta *voz secundaria*, que hemos llamado del *autor*, son bastante amplios. Por un lado, al inicio del libro segundo, aparece una breve pero significativa intervención de esta voz. Semejante al caso del *Quijote*, en el que se alude a un tal Cide Hamete Benengeli y se narra la historia del supuesto manuscrito donde se hallan las andanzas del caballero manchego, también en el *Persiles* se hace alusión a un *metatexto*,³² en el que se explica que la traducción que nosotros leemos, hecha quizá por Cervantes, supuestamente, ha omitido una disertación sobre los celos:

Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción, que lo es, se quita por prolija, y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso... (II, 1, p. 159)

Definitivamente, esto corresponde a la mentalidad cervantina, siempre en constante relación con su receptor. Y no sólo eso: la falsa traducción es un tópico de la literatura caballeresca, muy socorrido para dar legitimidad y prestigio al texto —y en buena medida al autor— cuyos recursos fueron empleados —ya en antiguas ficciones medievales y en las más tempranas muestras del género—.³³ También es cierto, como dice Avalle-Arce, que se trata de principios teóricos en que la novela es narración y también crítica de sí misma, como apunta en su nota: —Este es el contrapunto crítico al concierto de la novela, o sea que el *Persiles* nos presenta una narración y su crítica.—³⁴

Pero fuera de estas intervenciones *metatextuales*, es decir, del texto sobre el texto mismo, hay otras que no narran o explican algún aspecto de la novela por encima del relato marco; se trata de comentarios sentenciosos, expuestos sin separación alguna pero que claramente no son parte de la narración estrictamente. Si bien esta voz secundaria podría parecer un nivel narrativo superior por encima del relato marco, lo cierto es que se trata de una intrusión mínima,

³² La definición de *metatexto* la tomamos de Gerard GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. De Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989, p. 13: —es la relación —generalmente denominada «comentario»— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo) e incluso, en el límite, sin nombrarlo»

³³ Carmen María MARÍN PINA, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, María Isabel Toro Pascua (ed.), Salamanca: Biblioteca española del Siglo XV, 1994, p. 542. En este artículo se expone lo que implicaba la supuesta *traducción* de los libros de caballerías. Desde luego que es posible afirmar que a Cervantes el recurso le era sumamente familiar.

³⁴ Véase la nota 51 de su edición.

que aparece de modo intermitente, acaso en dos ocasiones, y que no constituye un eje narrativo en sí mismo. La razón de agrupar tanto la voz narrativa superior, semejante a la historia de Cide Hamete Benengeli, junto con las incursiones sentenciosas a lo largo de la novela, es una razón de coherencia: no son secuencias narrativas ni descriptivas por un lado, y por otro, están amalgamadas con el relato marco sin modificar ni su ritmo ni su continuidad pero definitivamente, no son parte secuencial del relato marco.

En el capítulo sexto del primer libro, encontramos un ejemplo de esto: “Vieron mil diferentes géneros de muertes, de quien la cólera, sinrazón y enojo, suelen ser inventores” (II, 1, p. 159). Observamos que la relativa que procede los “géneros de muertes” no es una simple explicación meramente descriptiva. Se trata de una oración explicativa: la cólera, la sinrazón y el enojo suelen ser inventores de la muerte. Parece ser que todo ese conjunto oracional sirve para que por alguna razón, se haga presente una opinión o punto de vista que el narrador emite. Pero no es solamente eso, también me parece que podemos afirmar que esta sentencia corresponde con un punto de vista que va más allá del narrador. Pertenece pues a una voz secundaria, fuera del texto, parte de su contexto.

Un ejemplo más, en el capítulo quinto del libro IV, dice: “y mudarse el propósito de escoger otra vida, por ser muy natural el amarse las grandezas y apetecerse la mejoría de los estados; especialmente suele ser este deseo más vivo en las mujeres.” (IV, 5, p. 431) Aquí la sentencia es un poco más sobre las costumbres y usos de las mujeres: parece que son ellas quienes con mayor frecuencia tienen pretensiones de ascenso de estado. Nuevamente, esto no es parte de la narración.

Un último ejemplo, interesante porque como él hay varios repartidos a lo largo del texto, se refiere a la fe católica y a su condición de única: “que por haber nacido en partes tan remotas y en tierras a donde la verdadera fe católica no está en el punto tan perfecto como se requiere...” (IV, 5, p. 432)

Es claro que aquí se introduce en la narración una opinión a todas luces juiciosa: cuestiona la falta de catolicismo adecuado en los territorios lejanos, en el Septentrión; lo más interesante, creo yo, es cómo lo hace: introduce entre la narración esta clase de sentencias y después sigue adelante sin ahondar en ellas, como queriendo en la narración que pasen inadvertidas, posiblemente por lo que ya hemos observado al respecto.

2.5 Relación narrador-personajes narradores

Hemos visto ya cómo confluyen en una unidad narrativa ambos niveles de narración. Revisamos también cómo una voz secundaria emite juicios o sentencias y que incluso de pronto, introduce algún metatexto aparentemente por encima del relato marco.

Ahora bien, hablamos antes de una relación estrecha entre el relato marco y los relatos orales intercalados. Haciendo un balance entre ambos ejes narrativos, podemos afirmar que los relatos orales intercalados ocupan gran parte de toda la novela. Hay capítulos enteros, como los que corresponden al relato de Periandro, que son solamente relato oral intercalado. Pensemos también en el tiempo de la novela, es decir, cuánto tiempo pasa desde la isla Bárbara hasta el final después del voto en Roma: no es en realidad demasiado tiempo. Si la novela es extensa, es porque estos relatos que cuentan cosas del pasado de cada personaje, son largos y detallados. Es precisamente ahí donde el artificio cervantino se muestra en todo su esplendor.

Lo que es cierto, y se verá con detalle en el capítulo siguiente, es que estos relatos orales puestos en voz de distintos personajes a veces parecen una extensión del mismo narrador por la forma en la que se cuentan. La limpieza de la prosodia y el orden de las ideas, es a veces sumamente cuidado. Cervantes, como hemos visto, ha introducido una secuencia en la que explica que el autor no es él y que de hecho leemos nosotros una traducción, si la prosa no es tan diferente, puede entonces atribuirse a este pequeño pero significativo detalle. No me atreveré a decir que esto haya sido intencional, pero la única herramienta con que contamos para afirmar cualquier cosa sobre el *Persiles* es el texto mismo, y en el texto, existe una justificación metodológica para esta presunta carencia de diferenciación entre ambos niveles, al margen del tópico descrito arriba.

No debería ser sorpresivo notar elementos formales del relato marco en los relatos intercalados orales, ya que no podemos desatender el hecho de que conforman una novela escrita por un mismo autor. Lo que sí es diferente es la función de estos relatos orales intercalados. Más allá de su estructura formal y más allá de su artificio estilístico, los relatos orales intercalados sirven para tres cosas, principalmente: caracterizar a los personajes, aportar dinamismo a la narración y demostrar una enseñanza ejemplar. Es precisamente en este aspecto funcional donde el *Persiles* no es ya solamente una novela bizantina sino una nueva forma de novela que, si bien no negará sus antecedentes históricos, aportará a los relatos orales intercalados, que existían en Heliodoro y en otros muchos textos antiguos y medievales, una nueva funcionalidad que

corresponde con un dramatismo novelado que constituye el que parece ser el valor más importante de la novela. Esta fusión y relación entre el relato marco y los relatos orales intercalados y cómo uno no podría existir sin el otro, conforma una unidad novelística innovadora. El mérito más grande del *Persiles*, entonces, es la conformación de sus personajes y la manera en que el narrador les permite desarrollarse. No olvidemos que Cervantes, nuestro autor, era dramaturgo. Y el teatro, posiblemente, jamás pudo desprenderse de su imaginación narradora ni de su creatividad literaria. Así como las didascalias implícitas y las acotaciones en sus comedias y entremeses conformaban la parte narrativa, mientras la acción la complementaba, como suele ser en el teatro, en la novela encontramos una operatividad semejante: el relato marco es el eje en el que los personajes coexisten, donde cada uno tiene oportunidad, mediante su relato, de mostrarse al receptor de manera libre. Cada relato oral intercalado, como veremos adelante, es distinto, como cada personaje lo es.

2.6 Ediciones y crítica del *Persiles*

De manera póstuma en 1617 fue publicada por Juan de la Cuesta *Los trabajos de Persiles y Sigismunda Historia Setentrional*. Con la revisión final del autor aún incompleta, se entregó así a la luz pública la que Cervantes consideraba su mejor obra por encima del *Quijote*, ya llamándola “el gran *Persiles*” en el prólogo al *Viaje del Parnaso*, ya diciendo sobre ella que era un “libro que se atreve a competir con Heliodoro” en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares*.

Eclipsada sin duda por la fama y éxito de la segunda parte del *Quijote*, esta novela se quedó de cierta manera olvidada durante muchos años y su estudio se ha intensificado especialmente durante el siglo XX.³⁵ Este olvido, de cierto modo, condicionó además la cantidad de ediciones que existen de la misma en comparación, por ejemplo, con las que hay del *Quijote*.

Posteriores a la *princeps* son las ediciones de 1629, la de Juan Sanz (Madrid, 1719), la de Carlos Aribau (Biblioteca de Autores Españoles I, Madrid, 1846) y la de Cayetano Rosell (*Obras completas de Cervantes IX*, Madrid, 1864). Después, la primera edición que revisa minuciosamente la novela y la anota con precisión, es precisamente la de las *Obras Completas* de Schevill-Bonilla de 1914. A esta edición siguieron las de Juan Bautista Avalle-Arce (Madrid, Castalia, 1969), Ángel Valbuena Prat (Madrid, Aguilar, 1970), Florencio Sevilla (Alcalá de

³⁵ Sobre este tema, véase Rafael OSUNA, “El olvido del *Persiles*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 48-183 (1968), pp. 56 y ss.

Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, Madrid, Alianza, 1999 y Madrid, Castalia, 1999) y Carlos Romero (Madrid, Cátedra, 1997).

Desde luego que el problema al que se han enfrentado todas las ediciones de la mayoría de los textos cervantinos, es el de la inexistencia de testimonios manuscritos que permitan una edición crítica. Con el *Persiles* las circunstancias son aún más adversas puesto que se trata de una obra póstuma cuya impresión Cervantes no supervisó. Es por eso que todas las ediciones del *Persiles* parten de la príncipe de 1617 por Juan de la Cuesta y se dedican solamente a regularizar ortografía o corregir evidentes erratas de imprenta. Además, esta novela cervantina ofrece un problema adicional: no fue terminada cabalmente por su autor que en sus últimos días se limitó a escribirle un prólogo y una dedicatoria que la dieran por terminada consciente de sus deficiencias textuales causadas por la falta de limpieza, especialmente de los dos últimos libros.

Así, la edición que seguirá este trabajo es la de Juan Bautista Avallé-Arce. En primer lugar, porque es la que la mayoría de los trabajos reconocen; en segundo lugar porque si bien toma como base la primera edición de 1617, se apoya también en el aparato de notas de la edición indispensable de Schevill-Bonilla.

2.7 Temas frecuentes de estudio

La publicación en 1914 de esta novela dentro de las *Obras completas* de Schevill-Bonilla resultó crucial para el desarrollo de su crítica literaria, si bien al respecto ya había tratado Mayans y Siscar en 1737 en su *Vida de Cervantes* y más adelante Sismonde de Sismondi en 1813 en *De la littérature du midi de l'Europe*. El gran monumento cervantino había sido desde siempre el *Quijote* mientras que el resto de sus obras quedaron aisladas y sometidas al brillo perpetuo de aquella. Ya antes de esta edición, en 1906 y 1907, Rudolph Schevill había publicado algunas notas acerca de la novela en “Studies in Cervantes”.³⁶ Así, aunque se habían publicado ediciones posteriores a la príncipe en los siglos anteriores y se habían hecho estudios sobre el *Persiles*, la edición de 1914 implicó el primer trabajo filológico serio del *Persiles* y marcó el inicio de una tradición crítica considerable aunque no comparable con la del *Quijote*.

Para su revisión en este trabajo, los textos críticos del *Persiles* se agruparán en dos: los que tocan la obra desde cualquier perspectiva (ya como parte de toda la obra cervantina, ya para

³⁶ Rudolph SCHEVILL, “Studies in Cervantes. Part I. *Persiles y Sigismunda*” *Modern Philology*, 4-1 (1906), pp. 1-24. y “Studies in Cervantes. Part II. *Persiles y Sigismunda*: II. The Question of Heliodorus” *Modern Philology*, 4-4 (1907), pp. 677-704.

revisar algún tema especial que no sean los relatos orales) y aquellos que competen de manera directa al tema de este trabajo y se dedican a revisar los relatos o rasgos de oralidad narrativa. De estos primeros uno de los más importantes es sin duda el de Américo Castro, *El Pensamiento de Cervantes* cuya primera edición es de 1925. Este trabajo extenso constituye uno de los análisis más completos de la literatura cervantina y al mismo tiempo, es uno de los referentes obligados para reconocer al autor detrás de la obra. Justo en él se pondera la genialidad del *Persiles*, juicio del autor mismo, contra la del *Quijote*. Para Cervantes, y esto es fundamental, su obra maestra era el *Persiles*, no el *Quijote* a quien llegó a definir como hijo no tan agraciado de su ingenio en el prólogo de su primera parte. Vale mucho la pena observar la visión que Américo Castro ofrece sobre la mentalidad cervantina. Esa visión explica mucho de lo que ya hemos propuesto acerca de la verosimilitud y la tolerancia de Cervantes.³⁷

De Juan Bautista Avalle-Arce es importante destacar sus *Deslindes Cervantinos* y los *Nuevos Deslindes Cervantinos*, concretamente, el capítulo allí contenido (–Tres vidas del Persiles”) en donde principalmente se revisan las experiencias vitales de tres personajes (Antonio, Manuel y Rutilio) y se exponen similitudes correspondientes a otros géneros textuales. Este trabajo se revisará más adelante por el minucioso análisis de los relatos de los personajes que narran sus relatos.

Por otro lado, cabe destacar también de Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de “Los Trabajos de Persiles y Sigismunda”*, especialmente por tratarse de una revisión de la mentalidad barroca y su manifestación en la forma y el significado de nuestra novela. Además, Casaldueiro, prescindiendo casi de aparato bibliográfico, expone diversas ideas sobre la naturaleza barroca de Cervantes y la evidente muestra en sus novelas. Inscribe pues, la barbarie del norte y la luminosidad de la Europa Central en un paradigma de claroscuros. A estos trabajos se suman también, de Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, de González Rovira *La novela bizantina de la Edad de Oro*³⁸, *Viajeros, peregrinos y enamorados: la novela española de peregrinación del siglo XVII* de Emilia Deffis de Calvo y *El Persiles descodificado o la “Divina Comedia” de Cervantes*, que es un estudio sumamente extenso de Michael Nerlich.

En general, uno de los temas que con más frecuencia se estudia es precisamente la definición genérica del *Persiles*. Si es una novela bizantina o no, si se trata de una imitación de

³⁷ Sobre la tolerancia, véase CASTRO, *El pensamiento...*, pp. 284 y ss. Se hace ahí una sobresaliente defensa de la forma de pensar de Cervantes al respecto.

³⁸ Javier GONZÁLEZ ROVIRA, Madrid: Gredos, 1996.

Heliodoro, si es acaso una novela moralizante.³⁹ Si Cervantes es el ‘inventor’ de la novela como la conocemos ahora, no es entonces sorprendente que una de las preocupaciones centrales de quienes estudian sus textos sea precisamente la definición de un género dominante y de un ‘tipo’ de narración específico. El drama, por otro lado, se ha estudiado con ahínco, sí, pero con menos preocupaciones genéricas.

La crítica en general ha intentado definir *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* como una ‘novela bizantina’. El problema podría provenir, probablemente, de la sentencia del mismo Cervantes que compara su novela con la de Heliodoro, novela griega que se sabe antecedente de la bizantina. Si bien durante el siglo XVII la novela griega gozaba de especial fama por sus recursos estilísticos que la hacían accesible y muy entretenida, el *Persiles* resulta más que una novela bizantina a secas. La comparación que hace Cervantes se encamina más hacia el sentido de la forma que de la sustancia. Sin duda que hay una relación entre el género susodicho y el *Persiles*, pero no es en realidad una relación del todo genérica sino funcional, es decir, que Heliodoro entretenía como lo pretende Cervantes o cualquier narrador de la época. Definitivamente, si el género o tipo de novela es tan importante, me parece que es una novela con rasgos bizantinos, algunos sentimentales, otros pastoriles: la innovación quizá pueda hallarse precisamente en la mezcla de distintos elementos en una unidad bastante compleja pero enteramente funcional.

Otro trabajo general que habla acerca del género es el de Ana L. Baquero Escudero, ‘La novela griega: proyección de un género en la narrativa española’,⁴⁰ que no propone una ubicación genérica, sino de proyección, más en el sentido de refuncionalización o revalidación de la forma griega de la novela.

Los hay además acerca de escenas concretas del *Persiles*, como el de Eduardo González, ‘Del *Persiles* y la Isla Bárbara: Fábulas y reconocimientos’,⁴¹ que revisa la escena inicial de la novela en la Isla Bárbara y hace un recuento de las fuentes tradicionales. Este singular trabajo propone una vuelta a los inicios de la novela frente a la abundancia de trabajos acerca de su género o de sus fuentes bizantinas y ofrece una perspectiva distinta acerca del episodio con el que

³⁹ A. J. CASCARDI, ‘Reason and Romance: an essay on Cervantes’s *Persiles*’, *Modern Language Notes*, 106-2 (1991), p. 285. En este artículo, el autor pondera la opinión de Américo Castro acerca de la anomalía novelística que representa el toque moralizante del *Persiles* frente a la supuesta liberalidad narrativa y moral del *Quijote*; sin embargo, pese a todo, Castro deja bastante clara su opinión al respecto: moralizante sí, pero no en contradicción con el *Quijote*.

⁴⁰ *Revista de Filología Hispánica*, 4 (1990), pp. 19-45.

⁴¹ *Modern Language Notes*, 94-2 (1979), pp. 222-257.

comienza la novela. Además, revisa los códigos narrativos y las secuencias de hechos hasta el escape final de aquel significativo lugar.

En esta misma línea está también el artículo de Karl-Ludwig Selig, “*Persiles* y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture”⁴² que hace una revisión de los retratos en el *Persiles*, que además sirven en la narración para focalizar algunos aspectos y revivir lo pasado y, sobre todo, para mostrar imágenes religiosas. Además, es gracias a un retrato, por ejemplo, que Magsimino se enamora de Sigismunda y es también un retrato lo que detona la ira de Periandro cuando el duque de Nemurs parece pretenderla.

Existen también algunos trabajos de intertextualidad como el de Rafael Osuna, “Cervantes y Tirso de Molina: Se aclara un enigma del *Persiles*”,⁴³ en el que se revisa una versión del episodio del niño abandonado por un caballero y que es precisamente recogido por los peregrinos cuando van rumbo a Badajoz. Osuna analiza a detalle el suceso, junto con las marcas “heroicas” y determina que Cervantes ha puesto algunos guiños para descubrir la identidad del expósito y de sus padres: se trata del mismísimo Francisco Pizarro. Para legitimar su propuesta, se basa en una versión del mismo suceso en un drama de Tirso de Molina *Todo es dar en una cosa*, primera parte de la trilogía que el dramaturgo dedicó a los Pizarro para exaltar su hazaña en las Indias.

Uno más atrevido aún es el de Frederick de Armas, “Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles* y Sigismunda and Carpentier's *El reino de este mundo*”⁴⁴ que se concentra en relacionar los aspectos de lo real maravilloso en la novela del autor cubano y los aspectos ‘fantásticos’ en la de Cervantes. Esta postura de lo real maravilloso soporta de algún modo mi idea de verosimilitud. Lo real maravilloso es posible, en oposición al realismo mágico, más artificial e improbable. Existe además un trabajo acerca de las fuentes del *Persiles* que rastrea no sólo una fuente clásica o tradicional sino una versión de un texto de Aquiles Tacio hecha por Alonso Núñez de Reinoso.⁴⁵

Concernientes a los relatos orales en el *Persiles*, son cuatro trabajos: “Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos” de Michael Moner,⁴⁶ “Las historias omitidas

⁴² *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 305-312.

⁴³ *Hispanic Review*, 42-4 (1974), pp. 359-368.

⁴⁴ *Hispanic Review*, 49-3 (1981), pp. 297-31

⁴⁵ J. PALOMO ROBERTO, “Una Fuente española del *Persiles*”, *Hispanic Review*, 6-1, (1938), pp. 57 y ss.

⁴⁶ *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 119-127.

en el *Persiles*” de Ana L. Baquero,⁴⁷ “Los relatos orales del *Persiles*” de Isabel Lozano-Renieblas,⁴⁸ y “Periandro: Exemplary Character, Exemplary Narrator” de Ruth El Saffar.⁴⁹

El primer trabajo referido es un acercamiento al concepto de “oralidad” en el *Persiles*. Vale la pena revisarlo con detalle. Para Michael Moner, una de las características que de hecho definen la obra cervantina, es la gran tradición oral que la soporta, no en el sentido conceptual o de contenido, sino en el sentido más formal de la palabra. Para él, Cervantes aprovecha toda la tradición que ha heredado de las novelas de caballerías y de los romances que todavía circulaban con bastante apogeo. Pero, más allá de elementos de tradición, para Moner la novela cervantina en sí y su estructura interna, siguen patrones propios de la literatura de tradición oral. Esto es, por decirlo fácilmente, que las novelas de Cervantes parecen (y yo recalco que sólo parecen) grandes relatos narrados por algún juglar o cuentista. Y esto se nota, según Moner, en las constantes interrupciones que el autor se hace a sí mismo al terminar un capítulo como esperando acrecentar el interés en el lector por iniciar el nuevo.

En el nivel de la estructura general, más frecuentemente en el *Quijote* y en el *Persiles* (con razón si pensamos que son las consentidas de Cervantes) parece que la función del narrador se traslada de complejo narrador a la de ‘cuentacuentos’ experto. Pero una cosa que considero fundamental para comprender este fenómeno, más allá de la tradición caballeresca, como apunta Moner,⁵⁰ o de los romances y su clara influencia en toda la literatura de la época, es que Cervantes, antes de ser un cabal novelista, fue un dramaturgo bastante consciente del quehacer teatral. Y con una técnica capaz para el drama, no es una sorpresa que la ‘acción’ en sus novelas se antepusiera a la simple narración descriptiva. Los personajes, además, como veremos a lo largo de este trabajo, tienen caracterizadores propios y complejos. Pareciera pues que Cervantes, además de un gran narrador y descriptor, es un gran creador de personajes en cuyas bocas pone narraciones intrincadas con el propósito de ejercer una como complejidad y además una clara comunicación directa. La transmisión verbalizada, la “oralidad”, es pues para Cervantes un recurso sumamente recurrente y efectivo para dotar a sus personajes y a sus historias de una carga visual y de acción única. Las novelas de Cervantes, creo yo, deben entenderse como novelas sumamente activas.

⁴⁷ Monteagudo, 8, (2003), pp. 183-191.

⁴⁸ *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22-1, (2002), pp. 111-126

⁴⁹ *Hispanófila*, 69, (1980), pp. 9-16.

⁵⁰ MONER, “Técnicas del arte...”, p. 121.

El artículo de Ana L. Baquero, por otro lado, no ve los relatos como rasgos propios de la tradición oral sino como una correspondencia con los cánones de la épica aristotélica. Así, para ella los personajes no son más que soportes, ora de gran peso, ora incidentales, de lo que Cervantes entiende por narrativa según el estándar de Aristóteles. Y como consecuencia, los relatos de estos personajes rescatan su relación con la épica y la oralidad gracias a que el autor deja hablar a sus personajes. Pero para Baquero no son los relatos existentes los que importan, sino aquellos que no están y que según ella, Cervantes decidió omitir.⁵¹ Parece ser que estos relatos inexistentes, que Cervantes decide omitir, son la prueba de que los relatos y los personajes aparecen según las necesidades internas de la novela, es decir, que sin ser necesariamente accesorios, su aparición tiene propósitos más estructurales o ‘desenredantes’ (esto es que generan una resolución como la reaparición de Rutilio hacia el final de la novela). Si esto es cierto, podría simplificarse bastante la mayoría de la historia ya que la sucesión de hechos en el relato marco, ciertamente abarca un tiempo breve.

Más cercano al artículo de Moner es el de Lozano-Renieblas que asumo en principio como una de las bases teóricas de este trabajo. Sucede que una de las características básicas de la novela griega, en el que hasta ahora con mayor autoridad se ha ubicado el estilo del *Persiles*, es precisamente la intercalación de relatos en voz personal, dramáticos, que subyacen a la trama central de la narración. Más aún, estos relatos, como refiere Lozano, son no sólo un añadido narrativo en el *Persiles*, sino la base sustancial de toda la arquitectura de la obra.⁵² Estos relatos orales, además, poseen características que no podemos dejar pasar inadvertidas. No se trata entonces solamente de una forma autobiográfica como señala Randolph Pope,⁵³ sino de auténticos relatos, casi autónomos, que además de adentrarnos en el hilo intrincado de la historia, nos demuestran, mediante su enunciación, cualidades o vicios de quienes los cuentan.

Ciertamente, los relatos orales para Lozano-Renieblas son, en esencia, una herramienta narrativa propia de la retórica griega cuyos fines son, por un lado, detener la historia y dejarla en suspenso, y por otro, servir como puente discursivo entre el autor-narrador del relato marco y los personajes sobre quienes cuenta la historia, es decir, objetivar al personaje mediante su propia palabra. Además, y esto es vital, los relatos permiten una ambientación concisa y veraz de lo que para la cultura de la época representaba el lejano Septentrión.

⁵¹ BAQUERO, —“Las historias omitidas...””, p. 184

⁵² LOZANO-RENIEBLAS, —“Los relatos orales...””, p. 113.

⁵³ —“The Autobiographical Form in the *Persiles*.” *Anales Cervantinos*, 13–14 (1974-1975), p. 101.

Me parece, además, que estos relatos, si bien son los individualizadores de los personajes, son también fragmentos narrativos que además caracterizan a los personajes dentro de una ética y una moral particulares. Creo, además, que una vez caracterizados, hay algunos que sirven como ejemplos y otros como contraejemplos de las virtudes de la época (tal es el caso de Clodio, el maldiciente). Pero sobre todo, y esto es quizá lo que Lozano-Renieblas deja de lado, los relatos orales, de cierto modo vacíos de descripciones pasivas y abundantes en secuencias activas, son una herramienta para entretener no sólo a los personajes que en la novela los escuchan, sino para entretener y mantener involucrado al ‘desocupado lector’. De esta manera, nos acercaremos a una concepción de esta novela cervantina más como un instrumento de entretenimiento, que es de hecho la premisa del mismo Cervantes, que como una recreación pura de la novela bizantina.

Por último, el artículo de Ruth El Saffar. Hemos ido en estos tres trabajos acercándonos cada vez más a la esencia de los relatos orales y a su posible funcionalidad. Este último trabajo que revisaré corresponde precisamente al relato más extenso de la obra, que es el de Periandro. Para Ruth El Saffar, en este relato no encontraremos solamente una correspondencia con el modelo neoaristotélico de narración. Hallaremos entonces, por un lado, una caracterización de Periandro tanto como narrador cuanto como personaje; y por el otro, una clara noción de ejemplaridad. Sobre lo primero nos dice El Saffar: “Apparently, for Periandro, events of the imagination are not so distinct from those which occurred in reality as Mauricio would believe”.⁵⁴ Y es que para Periandro, según El Saffar, más allá de la verosimilitud de los hechos, el propósito artístico de una narración creativa es un factor imperante de tal suerte que para Mauricio, si bien es increíble el episodio del caballo de Cratilo, por el simple hecho de ser Periandro quien lo cuenta, lo da por cierto.

Pero además, Periandro es un personaje ejemplar. Y esto debe explicarse. Sucede que Periandro, el narrador por cuya boca se enuncia el más largo de los relatos y a la vez el más importante, no solo se caracteriza como un gran narrador sino como el arquetipo de hombre valeroso, honesto y creativo, es decir, como un hombre con nociones estéticas y éticas bastante claras. Y más interesante aún: solamente Periandro se permite, de cierta manera, una como exageración en su relato y una creatividad narrativa que en ciertos momentos raya en lo inverosímil. No es para menos, Periandro es uno de los protagonistas de la obra: —Only Periandro, among the narrators within the work, is sufficiently liberated from immediate reality and past

⁵⁴ EL SAFFAR, “Periandro: exemplary character...”. p. 13.

error to create stories not totally bound by his experience”. Y más aún: –As such, he incarnates the rejection of rationalism, empiricism, and neo-Aristotelian fact-consciousness in the *Persiles*, not in opposition to the orientation of the work itself, but in amplification of its basic theme”.⁵⁵

De este modo, la ejemplaridad de Periandro no abarca solamente su caracterización como personaje, sino también su desarrollo como ejemplo de la estrategia narrativa del mismo Cervantes y, en sustancia, de la novela misma. En Periandro, a través de su relato, se encarna el tema de la novela y, además, se expone en todo su esplendor el relato oral que involucra buena parte de lo narrado. Periandro es un hombre muy de su época y eso lo prueba a través de la inventiva y el ingenio con que relata su historia. Nuevamente, Cervantes privilegia la capacidad estética no del narrador sino del personaje narrador que en el *Quijote* se ve enaltecida a través del discurso de las armas y las letras. Para Cervantes, un personaje creativo, de inventiva clara y con gran apego a la estética, es un personaje ejemplar. Y lo más llamativo entonces es que ciertamente, en su percepción de lo ejemplar, Cervantes no estaba equivocado ya que mientras era un personaje literario, con capacidades creadoras, era también un personaje de sólida moral y ética que no cedió, pese a la multitud de provocaciones, al deseo de romper el voto con el que llegaría a Roma. Es entonces claro que si bien Cervantes privilegia ciertos rasgos de la personalidad de Periandro y los explota y luce como autor en la novela, como señala El Saffar, no es este extenso relato más que la consecuencia del estoicismo con que Periandro ha soportado las desdichas que le acaecieron y, por ello, el punto en el que prueba su ejemplaridad

Sean vestigios de una tradición oral profundamente arraigada en Cervantes, relatos accesorios o –estructuras” narrativas auxiliares, sean caracterizadores de personajes, o manifestaciones del modelo aristotélico, los relatos orales en el *Persiles* merecen ciertamente un estudio minucioso para reconocer su funcionalidad. Y es que considero vital ya no observar estos relatos a la luz de una tradición evidente (porque Cervantes era un hombre de su tiempo con una gran tradición clásica a cuestas) sino mediante su propia funcionalidad dentro de la novela y hacia el exterior, es decir, hacia el lector. Encuentro necesario, entonces, reconocer en el *Persiles* una historia dirigida a un público que la leerá con avidez y que, mediante la identificación con sus personajes, podrá tener una experiencia estética, artística e intelectual. Que conocerá a los personajes y sus historias mediante sus relatos; que además podrá divertirse o afligirse con ellos y, además, obtener, mínima o grande, una enseñanza ejemplar de ellos.

⁵⁵ EL SAFFAR, –Periandro, exemplary character...”, pp. 14 y 16.

III. LOS RELATOS ORALES INTERCALADOS: TEMAS Y FUNCIONES

Se ha visto ya la definición de nuestros relatos orales intercalados en el capítulo anterior. Podemos ahora sintetizar que para considerar nuestros relatos como relatos orales intercalados, habrán de poseer suficiente sustancia narrativa como para hallar en ellos un tema claro y no sólo una aportación de información secundaria. Además, deberán ser expresados ante oyentes a propósito, es decir, deberán estar en un contexto de oralización y, en ocasiones, ser anteceditos por una petición de contar el personaje narrador sus desventuras o el viaje que lo ha conducido al encuentro de los otros. No será suficiente que exista una mínima parte narrativa dentro de una gran tirada discursiva, reflexiva o descriptiva. Asimismo, estos relatos orales pueden desencadenar opiniones, de donde podremos extraer precisamente su funcionalidad. Si el relato carece de juicios de valor, como ocurre en algunos casos, podremos hallar lo ejemplar o lo caracterizador en lo que se haya adyacente, es decir, en las reacciones de los personajes.

Recordemos que nuestra historia ha comenzado *in medias res*, es decir, en medio de una acción que no tiene un principio claro y que además nos parece confusa y desconocida, al menos en un primer acercamiento. Este inicio de la novela no se comparte con estos relatos, que son, como puede leerse, relatos con un inicio claro y un final delimitado, redondos en la mayoría de los casos y de una línea narrativa clara.

Pero lo más importante de estos relatos es que todos ellos complementan el argumento del relato marco. Es cierto que esta complementación obedece a una preceptiva estructural interna de la novela bizantina, que indica que la línea narrativa principal, es decir, nuestro relato marco, está complementado con otras líneas narrativas secundarias; sin embargo, en el caso de esta novela cervantina, los relatos ejercen funciones económicas y dinámicas dentro de la novela misma, como dice Javier González Rovira a propósito de las historias que cuentan estos relatos:

Para la novela corta, cuyas dimensiones requieren concisión, es un elemento que contribuye a su economía narrativa. En cuanto a la novela cortesana, tanto en el inicio del relato principal, como en la presentación de otras historias, es un recurso que aumenta el dramatismo y capta desde el primer momento la atención del lector hacia un género repetitivo. En la novela bizantina española se encuentra de manera generalizada, exceptuando las obras de Reinoso y Contreras.⁵⁶

⁵⁶ Javier GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina...*, p. 85.

A propósito de esto, señala también Tilbert Diego Stengman: «Cervantes combina con otros que sirven de *entremés* episódico dentro del argumento de la novela.»⁵⁷ Podemos entonces concluir que existe una doble motivación (que implica desde luego una doble funcionalidad) de estos relatos orales intercalados. Por un lado, son consecuencia de la *preceptiva* de la novela bizantina y por otro son un recurso propio de cada una de las novelas, en tanto en cada una ejerza una función distinta. En el caso de Cervantes, de manera general, es posible observar una relación, por ejemplo, con los relatos intercalados que aparecen en el *Quijote*.⁵⁸ No puede, sin duda, deslindarse esta inserción de relatos de un modelo novelístico, pero la razón de resumirlos y de analizar su funcionalidad en este trabajo se debe precisamente a que estos relatos poseen una estructura propia muy bien conformada (acaso esto no es tan evidente en los relatos de los últimos dos libros del *Persiles* por que se cree, como ya se dijo, que posiblemente Cervantes no tuvo tiempo de revisarlos con detalle) y porque el relato mismo, con su argumento, constituye una unidad narrativa completa. Es decir, entonces, que estos relatos orales no son ni ornamentales ni obligados por la forma novelística, sino verdaderos relatos completos con una función y con una estilística específica.

3.1 Los temas en los relatos orales intercalados

La síntesis que haremos de estos relatos tiene como propósito observar en ellos un tema o temas específicos, de donde provendrá —en el mejor de los casos— su función dentro de la novela. Si bien los temas son variados, algunos son predominantes y corresponden además con el tema general de la novela que es el peregrinaje de dos enamorados incógnitos. Esos temas son: el exilio y el viaje desdichado, los amores malogrados y el origen de los personajes, que si bien no es el tema dominante, sí el pretexto en casi todos los relatos, más como un motivo que como un

⁵⁷ *Cervantes' Musterroman "Persiles"*, Hamburgo, Harmund Lüdke, 1971, *apud* GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina...* p. 92. La traducción es de González Rovira.

⁵⁸ Esta relación no es temática, sino funcional. En el *Quijote*, estos relatos complementen también el argumento principal, pero no por la existencia de estos relatos el *Quijote* es considerado novela bizantina ni mucho menos. Con ese presupuesto, podemos inferir que Cervantes conoce la técnica de la intercalación del relato oral más allá de si es o no una característica de la novela bizantina y en tanto la conoce y domina. Pensemos por ejemplo en el relato que hace Marcela del enamoramiento de Grisóstomo y su consecuente muerte por no corresponder ella su sentimiento. Sin duda que ese conmovedor relato en el *Quijote*, completa y enriquece la línea narrativa de esa novela, pero en el *Persiles*, estos relatos orales gozan de una estructura compleja, no accidental y completamente funcional.

tema y cuya función es situar el relato marco.⁵⁹ Con este tema un relato destaca sobre todos: el de Periandro a mitad del libro segundo, ya que más que el origen de sí mismo, nos cuenta cómo empezó la historia del relato marco. Es importante señalar que aunque el resto de los relatos en efecto narran un pasado del tiempo ‘presente’ del relato marco, no son ciertamente pasado del relato marco, de la historia principal, sino un pasado supeditado al de nuestros personajes, es decir, que el pasado que estos relatos cuentan, no son los antecedentes de la historia principal, sino solamente de los personajes narradores.

Aquellos temas, cabe decir, no son excluyentes entre sí, esto es, que podemos encontrar un relato con más de uno. Esto se debe, me parece, a una necesidad de expresar dentro de un mismo relato, preocupaciones distintas por parte del autor, preocupaciones que pone en boca de los personajes: veremos cómo en ocasiones lo que está topicalizado es el origen y el viaje, porque son necesarias sendas explicaciones para que, por un lado se amplíe la verosimilitud de éste y por el otro, para que el personaje que relata goce de la aceptación de su relato en primer lugar y en segundo de sí mismo en el grupo de los peregrinos.

En ese mismo sentido, si existe una concordancia en todos los relatos, es que todos provienen de alguien que conoce, practica o aprueba el cristianismo. Esto es fundamental para entender cabalmente la novela. El cristianismo en tanto visión de mundo, sistema de creencias o ambos, es, podría decirse, otro tema de esta novela ya que aunque el peregrinaje es lo que ocupa las páginas del *Persiles*, es el cristianismo un pretexto, un fin y un medio para el desarrollo de los hechos.⁶⁰ Esto no quiere decir ni que la novela pretenda ser panfleto ni que la novela se desentienda de su momento histórico. Las cosas como son. En el *Persiles* es evidente la cristiandad de los personajes principales si bien esto no afecta en nada su caracterización y mucho menos su ejemplaridad.

3.2 Las funciones de los relatos orales

A lo largo del *Persiles* encontraremos un sinfín de personajes que se van uniendo y separándose de nuestros peregrinos. Cada uno de estos personajes parece tener algo que decir. En sus relatos tendremos sin duda un discurso hecho y derecho que nos permitirá, a la par de la historia del

⁵⁹ Este es el tema que con mayor frecuencia aparece en el *Persiles* y consiste en que el personaje narra a sus oyentes su lugar y condición de origen.

⁶⁰ Téngase en cuenta lo ya discutido arriba. En este caso me refiero a cristianismo como sistema de creencias, no cómo institución religiosa o Iglesia.

personaje que lo narra, un poco de su visión del mundo y un poco de su manera de razonar.⁶¹ Por tratarse de relatos, por estar entonces en un contexto de oralización, será posible que en no pocas ocasiones, la narración a secas se vea complementada por opiniones, puntos de vista, juicios, suposiciones, etc. Así, además de narrar los hechos que al personaje le interesa dar a conocer a sus oyentes, en los relatos encontraremos más que eso: podremos observar discursos alternos al de la novela en general.

Partiremos de la idea de que no hay cosa hecha que no sirva para algo. Hasta las cosas que tenemos por más inútiles y sin propósito, tienen una razón de ser. En este entendido, podemos afirmar sin temor a dudas que la novela, hablando de ella como género, sirve para algo. En principio, y porque es elementalmente obvio, la novela sirve para entretener. El propósito de una historia, desde el principio de la humanidad, es entretener, comunicar. Pero la novela es más que una historia a secas. La novela cuenta con estrategias narrativas y con recursos que la lengua escrita le provee. A diferencia de la lengua oral, que ciertamente posee prioridad biológica e histórica, la lengua escrita puede ajustar su estructura y modificar su significado para ofrecer un mensaje diferente a lo que un discurso narrativo suele presentar. El propósito de toda lengua es comunicar y lograr que el receptor del mensaje haga lo que el mensaje indica, sea reaccionar, alterarse, acongojarse, obedecer, etc.

En el mundo de lo oral, de la lengua hablada, el mensaje ofrecido cuenta con recursos como la entonación y el timbre para aumentar su efectividad. Una simple mirada o un gesto, comunicación no verbal, sirve para hacer más eficiente la transmisión del mensaje. Es esta capacidad de complementarse característica de la lengua oral. Pero la lengua escrita no cuenta con ese tipo de recursos. El hecho de que esté supeditada a una sintaxis determinada que la lengua oral puede vulnerar con sus respectivas reservas, hace que la lengua escrita no pueda tener errores. Esto es que el rasgo de retroalimentación total, inherente a todas las lenguas, está anulado en la expresión escrita de la lengua. Por lo tanto, fuera de las erratas usuales en un texto escrito, ni hablar de los textos cervantinos cuyos testimonios han sido deturpados por impresores y cajistas, la lengua escrita no tiene errores. Esto quiere decir que si algo está dicho de un modo que sugiera, por ejemplo, una lectura anfibológica, es porque así se decidió que fuera. La

⁶¹ Sobre las lenguas habladas por quienes enuncian estos relatos, vale la pena el artículo de Aurora EGIDO, —*las voces del Persiles*” en *¿“¡Bon compañero, jura Di!”? El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana Vervuert, 1998, p. 107-133. Dice al principio de su artículo: —*El Babel de idiomas que el amplio mapa del Persiles despliega conlleva una tutela narrativa permanente que procura la verosimilitud de la obra a la hora de enunciarlas o transcribirlas, sobre todo en los primeros libros.*”

inmediatez de la lengua oral frente al estatismo de la lengua escrita permiten que en los análisis textuales existan centenares de interpretaciones, no todas siempre correctas.

Si la lengua escrita y la lengua oral parecen cumplir funciones distintas, el hecho de que se pretenda en un texto escrito recrear la lengua oral encierra sin duda un propósito bien acotado. Esta recreación entonces, será una aproximación, una oralización del discurso escrito; sin embargo, aunque intente ser un émulo de la oralidad, contará también con los recursos propios de la lengua escrita, con todas sus estrategias y con todas sus posibilidades expresivas. A esta como mezcla entre lo oral y lo escrito, subyace una construcción literaria de potenciales artísticos y funcionales enormes, es decir, que en estos segmentos de oralización podremos hallar con facilidad discursos entrelazados que obedecen a la pretensión de imitación de lo dicho de manera oral.

Al mismo tiempo debemos considerar que en tanto estos segmentos oralizados están contruidos en un soporte escrito, su capacidad expresiva es muy elevada. Tan elevada que podremos encontrar en ellos más allá de relatos, verdaderas muestras *‘ideológicas’* según el personaje que los relata.

Los relatos orales intercalados, entonces, dicen más que el mero discurso anecdótico y circunstancial. Pronunciados por personajes bien contruidos, estos relatos nos ofrecerán, respetando el pacto novelístico con nuestro autor, precisamente lo que estos personajes piensan, creen, razonan. Estos relatos entonces resultan más valederos para la caracterización de los personajes que una descripción escueta: dime cómo hablas, y te diré quién eres. Sin perder de vista que estos relatos orales son a su vez un recurso de recreación verosímil de la novela en la que están inscritos, es innegable que, dado que debemos respetar la voluntad de nuestro novelista, cada relato se corresponderá con la ideología del personaje que lo cuenta. Asumiendo esto y con todo el trasfondo que tenemos ahora con respecto a la complejidad del *Persiles*, es posible proponer el análisis de tres funciones que considero primordiales en los relatos orales intercalados.

La primera función es la función caracterizadora. En los relatos orales intercalados, cada personaje cuenta sus peripecias y partes de su vida que nos permiten ver qué clase de personaje nos habla. En algunos casos incluso —por no decir que en todos—, el personaje se presenta y define a sí mismo. Si bien la desdicha es un elemento frecuente, más que saber que estamos frente a un personaje desdichado, valga la obviedad, podemos inferir muchas más cosas.

Podemos inferir qué es lo que preocupa a nuestro personaje, qué es lo que lo ha conducido a la desdicha y hasta descubrir su propia preceptiva ética y moral. Adelantando un poco, no es lo mismo el relato de Clodio, el maldiciente, que el de Periandro, el protagonista.

En el mismo sentido, en estos relatos se halla el trasfondo de cada personaje a través de sus acciones, de su relación con otros personajes, aparezcan o no en la novela, y se puede ver también la manera en la que han resuelto los obstáculos que han tenido delante. Me parece que esto en todo caso dice más que cualquier descripción hecha por el narrador. Desde luego, y esto vale decirlo, quedamos supeditados a la posible prevaricación del personaje narrador. Más que representar un problema, representa, desde mi perspectiva, riqueza literaria. Los personajes son tan libres en su discurso, que es labor del lector discernir lo que lee. La relación de proactividad en esta novela es, me parece, uno de sus recursos más afortunados. En esta novela el lector debe ser cuidadoso si pretende asimilar toda la información que se le pone delante.

La segunda función que revisaré es la función dinamizadora. Pensemos en el relato marco, en la narración del viaje de Periandro y Auristela hacia Roma, desde el septentrión. Se trata de un trayecto de obstáculos constantes, de dificultades en el camino que nuestros personajes deben sortear. Uno de los principales problemas que podemos atribuirle a la novela es precisamente la variedad de sucesos secuenciados que tienen lugar. Del mismo modo, podemos incluso tildar a la novela de ‘complicada’ por la gran cantidad de personajes que presenta. Pero para contrarrestar esta larga secuencia de desaguisados y para facilitar el reconocimiento de los personajes, la mayoría de ellos, especialmente los que realmente tienen trascendencia dentro de la novela, cuentan sus andanzas por el mundo. Y al mismo tiempo, además de quedar mejor grabados en la mente del lector para futuras referencias, aligeran la secuencia de hechos del relato marco, estableciendo momentos de suspensión. Y esta misma suspensión permite que el lector tenga oportunidad de ir asimilando cada suceso. Al mismo tiempo, la suspensión ‘obliga’ al lector a seguir leyendo si es que pretende enterarse de los acontecimientos de la novela. Aunque parezca obviedad, cada relato oral intercalado implica una pausa narrativa del relato marco. Y a su vez, cada relato intercalado contiene un segmento narrativo más breve, usualmente más dinámico por el hecho de estar relatado en primera persona y desde luego, cargado de información adicional. En la medida que el relato oral intercalado es más acelerado (el relato de Periandro, por ejemplo, conserva el ritmo del relato marco) el dinamismo aumenta. Por otro lado, la primera persona como voz narradora suele ser más ágil que la tercera. Estos relatos orales son

como acelerones en el ritmo narrativo, con contadas excepciones, y aligeran un poco la carga de información que se presenta. Por otro lado, en una lectura fiel de la novela, podemos en realidad escuchar a los personajes contando sus aventuras; nos convertimos en un oyente más de sus relatos.

La tercera y última función es la ejemplarizante. Hemos discutido ya sobre el supuesto carácter tridentino y contrarreformista del *Persiles*. Al margen de toda opinión al respecto, me parece que los relatos orales intercalados tienen, en su mayoría, una enseñanza que ofrecer. Lo que propongo es que esta enseñanza está fuera de todo tipo de sistema religioso institucional. Me parece que lo ejemplarizante de los relatos orales intercalados dista de ser religioso y se inclina más por ser ético y universal. Como ejemplo, adelantando nuevamente, podemos pensar en el relato de Antonio, el bárbaro español, en donde defiende a ultranza su nobleza por calidad humana y no por linaje. Por otro lado, es interesante el hecho de que esta ejemplarización puede depender de las acciones que el mismo personaje narrador lleva a cabo, o de la percepción que tiene de las acciones de otros. Incluso la enseñanza puede quedar abierta y depender casi exclusivamente del lector. Necesario es decir que aunque estos relatos orales intercalados desempeñan una función ejemplarizante, los relatos no son relatos ejemplares. Recordemos que estamos frente a una novela de características matizadas, lejos de absolutos y generalidades. Con todo eso, sí es posible afirmar la universalidad de sus enseñanzas ejemplares por el simple hecho de que operan al margen de cualquier religiosidad y de que proponen una conducta correcta, sin maniqueísmos ni prejuicios. No hace falta ser cristiano, judío ni musulmán para poder considerarlas. Son enseñanzas ejemplares para seres humanos. La prueba de la universalidad de estos ejemplos, es que no se convierten en ejemplos de manera automática, sino que dependen del desenlace de la obra, es decir, de la justicia poética que cada personaje recibe por premio o castigo a sus acciones. Los personajes mejor caracterizados, que representan una conducta mejor son los que alcanzan al final de la novela una recompensa literaria adecuada. Cabe señalar además que estas funciones no están las tres presentes en todos los relatos salvo una: la dinamizadora, función inseparable de los relatos orales precisamente por su naturaleza narrativa enfrentada con el relato marco. La caracterizadora está casi en todos los relatos y la ejemplarizante se encuentra principalmente en los relatos de la primera parte —los dos primeros libros.

3.3 Los relatos orales intercalados: temas y funciones

Establecidos los parámetros de análisis, los relatos orales intercalados serán expuestos a continuación en el orden de aparición dentro de la novela, señalando en cada uno el tema o los temas principales que se hallen en cada relato así como su funcionalidad dentro y fuera de la novela.

3.3.1 Libro I

El primer relato de la novela es el ‘Relato de Taurisa’, dama de Auristela que cuenta a Periandro cómo fue que terminó cautiva en el barco de Arnaldo, príncipe enamorado de su ama, para ser vendida con el fin de dar razón de Auristela, vendida antes a los bárbaros por razones hasta ese momento desconocidas. Este relato destaca especialmente porque en él se da cuenta de la superstición de los bárbaros, que consistía en elegir un rey que pudiera comer los corazones pulverizados de hombres sacrificados sin hacer gesto alguno al deglutirlos. A este rey habrían de entregarle la que tuvieran por doncella más hermosa del mundo, razón por la cual compraban con pedazos de oro sin cuño, perlas y piedras preciosas a toda doncella que a sus costas llegase: —.esta ínsula, donde dicen que estamos, la cual es habitada de unos bárbaros, gente indómita y cruel, los cuales tienen entre sí por cosa inviolable y cierta, persuadidos, o ya del demonio, o ya de un antiguo hechicero a quien ellos tiene por sapientísimo varón, que de entre ellos ha de salir un rey que conquiste y gane gran parte del mundo” (I, 2, p. 57)

Nuestro personaje narrador es una dama de compañía desdichada. Este relato presenta en primer término el tema del viaje desdichado y, de la mano, la función caracterizadora: estamos frente a un personaje sensible, vasallo ejemplar que se preocupa por su ama como por ella misma pero que a su vez se preocupa por su propio futuro. Quizá la función más evidente en este relato sea la función dinamizadora. Después de un inicio de novela *in medias res*, se encuentra el lector claramente confundido porque lo primero que el narrador del relato marco le pone delante es a un mozo que ha salido de una cueva y que por un pequeño accidente, ha ido a parar a un calabozo en un navío en el que ha hallado a Taurisa. La primera información concisa del pasado del relato marco se ofrece en este primer relato. El dinamismo es notorio: se empiezan a plantear incógnitas para el lector: aparecen mencionados dos personajes, Auristela y Arnaldo, a quienes no conocemos aún pero que parecen tener relevancia en la historia, por el modo en que los describe. A Auristela: —Su discreción iguala a su belleza, y sus desdichas a su discreción y a su

hermosura”. A Arnaldo de este modo: –es hijo heredero del rey de Dinamarca” (I, 2, p. 56). Salvo la sentencia de crueldad que ha hecho Taurisa en el fragmento en que describe la isla y que al parecer es una vasalla fiel, no podemos hallar en este relato nada de ejemplarizante. Como se dijo, no todas las funciones estarán en los relatos orales intercalados.

A continuación, el Primer relato de Periandro, bastante breve pero que al igual que el relato de Taurisa, empieza a aclarar las incógnitas que se habían presentado. Con el tema del viaje desdichado también, en este relato, segundo en la novela, nos aclara, dentro del gran aparato de ocultación de la verdad que se plantean nuestros peregrinos, quién es Auristela: se trata, en primer momento, de una hermana perdida, desde hace un año, de Periandro, quien se describe y caracteriza a sí mismo como ~~de~~ nobilísimos padres nacido, y al par de mi nobleza corre mi desventura y mis desgracias...” (I, 2, p. 59) La función dinamizadora, que en estos primeros relatos es más notoria, va de la mano, en este caso, con la función ejemplarizante. Antes de caracterizarse Periandro, emite una especie de máxima de cortesía y vasallaje, en la que se declara, aunque provenga de noble linaje, servidor de Arnaldo: ~~tengo~~ voluntad que me mueve a servirte, que la vida que me has dado con el recibimiento y mercedes que me has hecho me obligan a emplearla en tu servicio.” (I, 2, p. 59) La humildad que demuestra Periandro por encima de la que ha reconocido como su condición, es un ejemplo del buen noble, discreto y humilde. Además, este es un guiño interesante: Periandro es sumamente astuto: no puede en primer momento enemistarse con quien lo ayudará a buscar a su hermana.

El siguiente es el Relato de Antonio, el español que acoge a algunos cristianos y bárbaros en su huida de la isla en llamas tras la compra de Periandro por los bárbaros a quienes hicieron creer que se trataba de una doncella.⁶² En este relato, Antonio hace hincapié en su nacimiento noble y en las circunstancias bélicas que lo alejaron de su natal España y lo llevaron a Flandes y Alemania. El tema del origen del personaje narrador está presente en este relato. A diferencia del breve relato de Ricla, en el libro primero, tan breve que no es susceptible de análisis detallado, en el que cuenta cómo ella ha llegado a esa isla después de muchas peripecias, los relatos que corresponden al tema del origen del personaje harán hincapié no en el viaje (que aparecerá mencionado sin duda) pero sí en el lugar de nacimiento de los personajes y sobre todo en su nacimiento cristiano, a manera de contraste con los bárbaros del septentrión que han nacido

⁶² Llama la atención cómo Periandro posee, al parecer, una belleza andrógina.

fuera de la fe de Cristo.⁶³ Las desventuras entonces obligan a Antonio a alejarse de su patria: cuenta en su relato la pendencia que tuvo con un caballero que lo ofendió asumiendo que su nobleza era comprada y ganada en las batallas alemanas. Consciente de su noble cuna, Antonio no tolera la ofensa y se hace a las armas con el caballero a quien le corta la cabeza con dos tajos. De esa riña resultó su exilio y un viaje desdichado, segundo tema de este relato, por lo que estuvo andando por los confines del mundo en una pequeña barca en la que llegó a una isla donde, en un fragmento fantástico del relato, cuenta como un lobo le aconsejó salir de ese islote puesto que allí habitaban salvajes manadas de lobos que se comían a quienes profanaban sus playas.⁶⁴ Finalmente halló tranquilidad en las aguas de la Isla Bárbara y también encontró allí a su esposa Riela, con quien tuvo dos hijos, Antonio el mozo y la condesa Constanza.

El *‘Relato del Antonio, el español’*, llama la atención por dos cosas: en primera, por su extensión, bastante más larga que los dos primeros, con dos capítulos de largo (acaso valga resaltar la interrupción de suspenso que tiene lugar tras la muerte de Cloelia, otra dama de Auristela, que muere al parecer de vejez en la cueva de Antonio.) En segundo lugar, porque precisamente esa interrupción que provoca suspenso, refuerza su función dinamizadora, que ya es de por sí notable. El *‘Relato de Antonio, el español’* es una historia completa. Sus límites narrativos están perfectamente claros: de España a la Isla Bárbara, donde Antonio ha hecho su vida con una mujer que le ha dado dos hijos.

Empecemos por el principio. Antonio se caracteriza casi del mismo modo que Periandro: —Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias della. Echáronme al mundo padres medianamente nobles. Criáronme como ricos”. (I, 5, p. 72) Antonio, entonces, es un personaje de cuna noble y, como contará más adelante, ha luchado con Carlos V en Alemania. Cuando un individuo en la calle intenta pasarse de listo con él haciendo alusión a su linaje comprado en Flandes, Antonio vuelve a caracterizarse pero esta vez de una manera práctica, es decir, que no se caracteriza por su cuna o su nacimiento, sino por sus actos, por lo que sabe y por cómo se conduce: —Bien sé —dije yo— los usos y las ceremonias de cualquiera buena crianza, y el llamar a vuesa señoría, señoría, no es al modo de Italia, sino porque entiendo que el que me ha de llamar vos ha de ser señoría, al modo de España: y yo por ser hijo de mis

⁶³ Vale aclarar aquí que los *‘bárbaros’* no son precisamente los personajes clave de la novela.

⁶⁴ Nuevamente, en voz del personaje narrador, parecería que la historia se desvía de la verosimilitud. Es necesario tener en cuenta que dentro del relato, el mismo Antonio duda de lo real de aquellos hechos: —Estando en esto, *me pareció*, por entre la *dudosa* luz de la noche, que la peña que me servía de puerto se coronaba de los mismos lobos que en la marina había visto...” (I, 5, p. 77) Las cursivas son mías.

obras y de mis padres hidalgos, merezco el merced de cualquier señoría, y quien otra cosa dijere —y esto echando mano a mi espada— está muy lejos de ser bien criado.” (I, 5, p. 74) Podemos apreciar un personaje sumamente impulsivo, que está dispuesto a reñirse con quien ponga en tela de juicio su condición noble. Aún más, este episodio de la riña es sumamente dinámico. Me parece que salvo los episodios de naufragios en el relato marco, es la pendencia de Antonio uno de los momentos más dinámicos y entretenidos de la novela.

Pero no todo queda en lo caracterizador. Ciertamente Antonio no tiene empacho en partirle la cabeza a un desconocido en la calle impulsivamente, pero además, en Antonio podemos ver una nobleza muy peculiar: es un hidalgo que, mediante batallas al lado de su señor, se ha conseguido un honor y una honra bastantes como para atreverse a ponerse pesado con alguien cuyo poder en principio desconoce. Pero no sólo eso: el caballero que lo enfrenta ha llegado ante él de modo hostil: —Bravo estáis, señor Antonio. Mucho le ha aprovechado la plática de Flandes y de Italia, porque en verdad que está bizarro. Y sepa el buen Antonio que yo le quiero mucho”. (I, 5, p. 73) La función ejemplarizante me parece que se une a la función caracterizadora: Antonio representa, por sí mismo, una nobleza *‘ideal’*, la que todavía, pese al linaje, reconoce su labor guerrera y la lleva a cabo si es necesario. Pero no todo es miel sobre hojuelas y no todo lo ejemplar necesariamente se presentará en estos relatos por la vía positiva. La impulsividad de Antonio le causará más dolores de cabeza. Cuando por fin logra escapar de España tras ser perseguido por los amigos de su víctima, se embarca con unos ingleses con los que también tiene un trance que termina con él en medio del mar, solo, en una barca a merced de la marea.⁶⁵

El siguiente es el *‘Relato Rutilio, el italiano’* maestro de danza que por poco se queda en la playa de la Isla Bárbara luego de liberar a algunos bárbaros de su prisión, cuya nación abandonó por haberse enredado amorosamente con una de sus discípulas de estado superior causando gran disgusto en su padre. Rutilio manifiesta siempre su origen cristiano si bien no se presenta como noble. Es en relatos como este en los que el origen del personaje no es tanto un tema sino un motivo. El tema de este relato es el exilio ya que Rutilio debe salir de su patria si no quiere enfrentar la justicia que el padre de su amada haría posiblemente por mano propia. Si

⁶⁵ Vale ahora indicar un pequeño detalle. En I, 6, p. 82, Riela, la bárbara esposa de Antonio, termina el relato que Antonio ha comenzado con la actualización de lo que ocurrió desde la llegada del español a la Isla Bárbara hasta el encuentro con los prófugos de la isla en llamas. Llama la atención esta segunda voz complementaria del relato. En este fragmento, breve por cierto, Riela hace hincapié en que Antonio le enseñó la fe cristiana católica.

Rutilio quería conservar la vida, la partida era inminente. El italiano, condenado a muerte por deshonorar a la hija de un villano rico, confió en una bruja que lo sacó de Italia en un manto volador con la condición de que la tomara por esposa. Este relato, también cargado de fantasiosos sucesos cuya verosimilitud ha sido ya discutida, culmina con ellos en una isla, donde la bruja intentó poseerlo y él, convencido de su licantropía, le dio muerte.⁶⁶ En el relato de Rutilio, además del exilio que hemos visto ya, hay un motivo claro, que es el amor malogrado por causa de terceros. Se trata del genuino enamoramiento que sentía por su discípula y que se vio truncado por la voluntad del padre.

En este relato nuevamente la función caracterizadora es la primera en aparecer. Se presenta Rutilio a sus oyentes: —Mi nombre es Rutilio, mi patria, Sena, una de las más famosas ciudades de Italia; mi oficio, maestro de danzar, único en él, y venturoso, si yo quisiera.” (I, 8, p. 89) Aunque podría pasar inadvertido, estos primeros renglones del relato, nos permiten adivinar acaso la complexión física, por ejemplo, de Rutilio. Debemos pensar en alguien atlético, apuesto quizá, ya que ha enamorado a una doncella discípula suya. Como en el relato de Antonio el mozo, su relato está cargado de tensión ‘dramática’ (valga el término) y de una visible queja en contra del padre que, pensando en que su hija no perdiera estado, reprueba su amorío con el maestro de danza, quien dicho sea de paso, pensaba robársela para llevarla a Roma y poder así gozarse mutuamente. Pero tampoco la función dinámica se queda atrás: este relato sirve para introducirnos en el mundo de lo que es fantástico, de lo que está fuera de la realidad cotidiana y que plantea las pautas de credibilidad del resto de la novela. Aunque el narrador del relato marco jamás ratifica las elucubraciones de Rutilio, lo dinámico en este relato se halla precisamente enmarcado en este discurso ficticio y fantasioso de un mundo en el que las hechiceras viajan en mantos voladores y son capaces de trasladar personas a través de grandes distancias.

Lo ejemplarizante vuelve a operar en el modelo de ‘acto-consecuencia’, como pasó con Antonio y el conflicto con los ingleses en el barco: a un acto equivocado, una mala decisión, sobreviene una consecuencia desastrosa. Cierto es que en este caso concreto, el de Rutilio, el exilio era la única forma de salvarse de la muerte, pero es cierto también que aunque la hechicera lo liberó de la cárcel, fue decisión de Rutilio abordar el manto en el que aquella, audaz y

⁶⁶ Para complementar la idea de la incredulidad de Rutilio sobre los sucesos con la hechicera que lo transportó en su manto volador: —Cómo esto pueda ser yo lo ignoro, y como cristiano que soy católico, no lo creo. Pero la experiencia me muestra lo contrario. Lo que puedo alcanzar es, que todas estas transformaciones son ilusiones del demonio, y permisión de Dios y castigo de los abominables pecados desde maldito género de gente.” (I, 8, p. 92)

aprovechada, lo llevó lejos de la civilización para poseerlo. Es cierto también que Rutilio nunca estuvo engañado. Desde luego, la mejor manera que halló para enmendar su error fue asesinar a la hechicera. La consecuencia: un largo peregrinar por tierras desconocidas, hasta ir a parar a la Isla Bárbara, epítome de la desgracia en el septentrión. Más aún, más adelante, se quedara en una ermita en retiro. Tales alcances tuvo el error que cometió.

Con todo, nuestro personaje, que llevaba a cuestas la pesada carga del exilio, pudo aprender en una isla el oficio de orífice, con el que se ganó la vida hasta que en un bajel que transportaba mercancías de aquella isla de artesanos del oro, naufragó en la Isla Bárbara.

A continuación, el *Relato de Manuel, el portugués*. Manuel de Sosa Coitiño, mientras están sus oyentes escuchando su música, les relata el infortunio que lo condujo a aquellos rincones del mundo. Igualmente que Antonio, procede de cuna noble, de muy rico estado: ha servido a su rey en Portugal en batalla contra los moros. Paralelo posiblemente a Antonio pero con una causa distinta para su viaje, este personaje muere al final de su relato y la causa no es otra que el desengaño amoroso que sufre cuando su prometida le confiesa estar casada con Cristo y entregada a los oficios monacales. Es este un relato breve, conciso, de sobrecogedor dramatismo y fatal desenlace. En este relato, el tema es el amor malogrado: Manuel, a quien su dama lo ha dejado plantado en el altar para hacerse monja se entrega a la muerte en el mar. En los dos relatos, el de Rutilio y el de Manuel, el amor malogrado es un elemento importante, como motivo en el primer relato y como tema central en el segundo con lo que queda comprobada la interrelación entre los relatos y sus temas y entre sus personajes.

Manuel de Sosa Coitiño, al igual que nuestros personajes anteriores, se sirve de su relato para caracterizarse: “Yo señores, soy portugués de nación, noble en sangre, rico en los bienes de fortuna y no pobre en los de naturaleza. Mi nombre es Manuel de Sosa Coitiño; mi patria Lisboa y mi ejercicio el de soldado” (I, 10, p. 98). Se trata de un noble, como Antonio, que sirviendo a su señor viaja a Berbería. Como hemos dicho, estaba comprometido para matrimonio con Leonora, una mujer de excepcional hermosura. Al regresar de cumplir sus obligaciones con su señor, lista la boda con su prometida, en un monasterio ella le confiesa que ha decidido tomar los hábitos y renunciar al matrimonio terrenal. Naturalmente, Manuel se siente desolado y escapa de su lugar de origen. Mientras los relatos anteriores han demostrado el valor de los personajes, este relato se distingue por presentar a un personaje que se deja morir por amor. Sin razón, según él, para seguir vivo, se abandona a la suerte del mar y va a parar al septentrión desconocido. La función

ejemplarizante en este relato es casi imperceptible, por no decir que nula. Acaso podría interpretarse la decisión de tomar estado monástico, de retiro, como una posible equivocación de Leonora. Esto es sin duda discutible. Me inclino por pensar que este relato es una especie de demostración de un personaje distinto, tan distinto que no prolonga su vida más allá de su relato. Pero es por esta razón por la que pienso que no debía dejarse pasar inadvertida la decisión de Leonora. Es difícil conjeturar por qué Cervantes decidió intercalar este relato cuyo personaje no tiene más trascendencia en el resto de la novela. En cuanto a lo dinámico, me parece que es un relato de ritmo tranquilo, como una especie de relajamiento tras todo el ajeteo de los relatos anteriores.

Un relato más es el de Mauricio, personaje que llega a una isla en la que Antonio, su hijo, Ríela, Constanza, Transila (una doncella que fue rescatada también por los peregrinos tras el incendio), Rutilio, Periandro, Auristela y los otros prisioneros de la Isla Bárbara han tocado tierra después de escapar tras el incendio que consumió aquella. Se trata de un hombre mayor que llega en un esquife junto a dos gallardos hombres que lo llevan, dos prisioneros, hombre y mujer, encadenados y Ladislao, esposo de Transila. Al ver el barco, Transila le pide a Auristela que le cubra el rostro con un manto. El relato de Mauricio revela la razón de esa petición: Mauricio es padre de Transila y ha pasado dos años buscándola desde que escapó de su país natal.

El relato de Mauricio se intercala a su vez con el de Transila. Cuenta Mauricio la razón de la escapada de su hija: en su país, es costumbre el *ius primae noctis*, es decir, el derecho de los varones, familiares y amigos del novio, de poseer primero a la esposa. Ante esta costumbre, Transila, que honrada decide guardarse para su esposo, sale de la habitación en la que esperaba ser tomada y confronta a los presentes censurando la costumbre. Hasta este punto llega el relato de Mauricio y empieza el de Transila, cuyo origen hasta este momento era desconocido: dentro del relato marco, su trascendencia se limitaba sólo a ser la intérprete en la Isla Bárbara.

Es necesario aquí apuntar que el relato de Mauricio está lleno de sentencias morales interesantes. Mauricio censura la costumbre del *ius primae noctis* y además se declara cristiano católico cuando se presenta al inicio de su relato:

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

Con respecto a lo que ya hemos revisado acerca del ecumenismo de Cervantes, cabe aquí reflexionar algunas cosas. En su nota al término *‘disimulación’*, en su edición, Juan Bautista Avalle-Arce señala: *“Creo que sería desorbitar el texto usar estas palabras, pronunciadas por un novelesco astrólogo, irlandés y católico, para apoyar la tesis de que Cervantes era un ‘genio hipócrita’”*. No podría estar más de acuerdo con el editor del *Persiles*. Pero me parece prudente acotar precisamente lo que quiere decir *‘hipócrita’*. Si aceptamos la idea, ahora casi rebasada, de que el *Persiles* es una novela pro-catolicismo, podemos inferir entonces que en este relato, Mauricio contradice el postulado. Al mismo tiempo, si asumimos que la novela no es ni contrarreformista ni tridentina, el hecho de que en boca de Mauricio se halle una severa crítica a la religión cristiana no católica que mendiga la verdad entre opiniones, el asunto no parece resolverse.

Quizá valiera dimensionar el relato como lo que es. Y para lo que hemos expuesto anteriormente, este relato es el mejor recurso que tiene el *Persiles* para defenderse por sí sólo de las clasificaciones maniqueas. Pensemos nuevamente en la novela como el todo narrativo. Y pensemos también en la verosimilitud. Entendiendo esto: ¿Dónde cabría en una novela de esmerada manufactura un conjunto de personajes de afinidades casi artificiales y de discursos ideológicamente empatados? Esto es, ¿por qué asumir que estos personajes dicen lo que el autor piensa? Si como hemos visto, cuando el autor desea cuestionar algo se interpone sin más en la narración, ¿por qué emplearía un segundo mecanismo? Si damos por sentado que los personajes poseen ideologías y formas de pensar coherentes con lo que Cervantes profesa, entonces en efecto este relato de Mauricio cae en la hipocresía. ¿Cómo un católico podría someterse a los influjos de los astros si es una práctica reprobada por Roma? Si Cervantes es entonces tan tridentino y tan contrarreformista, ¿por qué permitir semejante confusión? Y lo mismo, si Cervantes es tan liberal, tan ecuménico, ¿por qué permitir que Mauricio, que en este entendido habla por él mismo, sentencie de tal forma el cristianismo no católico? Aquí es donde cabe decir que estos relatos orales no deberían considerarse la voluntad y la creencia cervantina, sino una

herramienta para proponer una novela cercana a lo real, verosímil y seria. Si este relato se entiende como emitido por un personaje más, novelado, como dice Avalle-Arce, y no como ‘otro’ portavoz del pensamiento cervantino, el problema de si Cervantes es o no es ecuménico o contrarreformista, se resuelve en gran medida.

Con todo, no perdamos de vista que Cervantes tenía una concepción moral sólida con respecto a la cristiandad legítima, no por linaje, que en todo caso Mauricio no lo tiene, sino por voluntad. Es necesario también precisar que en el mundo que Cervantes recrea, el Septentrión, no podríamos esperar que los códigos de conducta fueran concordantes con los de la Europa Central en el sentido no de lo moralmente correcto, sino de lo consuetudinario; sin embargo, será punto de encuentro de toda la novela el hecho de tratarse de cristianos: que sean católicos permite dentro del relato marco el peregrinaje, de unos por voto, de otros por simple deseo, hacia Roma, capital del cristianismo sincrónicamente católico pero históricamente del cristianismo a secas.

En el mismo tenor que su afición por la astrología judiciaria, censura además Mauricio los matrimonios de estado haciendo una defensa del respeto a la voluntad de los que se casan; si este beneplácito de los contrayentes no existe, –siguen y seguirán millares de inconvenientes, que los más suelen parar en desastrados sucesos” (I, 12, p. 112).

Antes de entrar de lleno en la funcionalidad de este relato, es necesario revisar el ‘Relato de Transila’ ya que va temática y funcionalmente de la mano del de Mauricio, su padre. Cuenta Transila que, después de escapar del aposento en que esperaba, se hizo a la mar perseguida por su padre, su esposo y algunos hombres. A continuación el viento separa su embarcación del resto y sin rumbo fijo se pierde en las aguas marinas hacia tierras desconocidas. Toca tierra en una isla donde unos pescadores la acogen y luego, presos de bajas pasiones, intentan poseer a Transila, que es además muy hermosa, según se cuenta; al ver que no pueden dividírsela para gozo de todos, deciden venderla a los corsarios. La venden y los corsarios la llevan para comerciar a la Isla Bárbara. En ese punto Transila detiene su relato prometiendo su devenir para otro momento.

En este relato de Transila, el tema es en realidad el escape de una situación límite, tema que no se encuentra en nuestra primera lista, si bien otro de sus temas es el viaje desdichado que la conduce a la Isla Bárbara. Este relato halla en esto su particularidad. A diferencia de los exilios y las partidas forzadas, este relato encierra un genuino escape de situaciones adversas que Transila decide evitar, voluntariamente. Por otro lado, el tema del relato de Mauricio es igualmente complejo. Tampoco en nuestra lista inicial, el tema del relato del padre de Transila es

la búsqueda desesperada. Este par de relatos resultan entonces únicos. En ellos se halla buena parte del material que en esta novela ha dado lugar a juicios diversos. Y en estos dos relatos, al inicio de la novela, podemos encontrar la justificación que contradice el supuesto contrarreformismo de Cervantes, demostrando que sus personajes se desarrollarán al margen de presupuestos ideológicos fijos. Cada personaje, y esto se comprobará, ha sido creado de forma independiente; a cada uno el autor lo ha dotado con mentalidad propia, con capacidad de decisión autónoma y con un devenir diferente.

En este mismo sentido, mientras que en los primeros relatos, el de Taurisa, el de Antonio, el de Rutilio o el del Portugués, hemos descubierto pequeños detalles del pasado de la historia, podemos observar que no existe una interconexión entre ellos como la que hay entre el relato de Mauricio y de Transila, de manera que pueden convertirse en un solo relato contado por dos personas. Es posible notar también que el tipo de estructura de la narración permite, por un lado, que los relatos intercalados se conecten entre sí, y por otro, que podamos sin percibirlo, ignorar cosas de nuestros personajes hasta que conocemos sus historias contadas por ellos mismos. En el caso específico de Transila, vemos que el relato que queda inconcluso, no es necesario que se complete porque existen precedentes suficientes para que podamos hilar la historia con lo que tenemos.

Funcionalmente, este relato biarticulado posee una importante carga. En primer término, y de acuerdo con las funciones que hemos revisado, la caracterización no podría ser más paradigmática. Tenemos dos personajes. Mauricio, un hombre viejo y sabio, tan sabio que se atreve a cuestionar los usos y costumbres de su tierra natal —al margen de toda preceptiva religiosa— y que ha llevado su pensamiento a extremos liberales evidentes: rechaza el matrimonio de Estado con fervor, pese a que el matrimonio en realidad sólo podía ser un contrato. Esta caracterización de Mauricio como un personaje inconforme con lo predeterminado, parece justificar el hecho de que, al margen de los relatos orales intercalados pero ciertamente en el contexto de ellos, censure de manera tajante el relato de Periandro, criticando su manera de hablar y la extensión excesiva de su discurso. Mauricio, queda claro en su relato, no es un hombre común y tampoco es un hombre que se deje guiar por la costumbre, si puede evitarlo; a la vez, es tan cauto que si necesita disimular para salvarse, es un hecho que lo hará. Transila, en la misma perspectiva de la caracterización nos deja ver cómo es hija de su padre: no conforme con tener que ser objeto del *ius primae noctis*, se revela ante el sistema social de su país natal y

escapa de lo que para ella es una injusticia. Educada por Mauricio, sabe reconocer lo que no es correcto, al menos desde su visión de mundo. La fortaleza de Transila es otro rasgo que queda claro en su relato: soportó las fierezas del mar y la incertidumbre de su destino en aguas traicioneras. Finalmente, con ayuda de los cielos —por extensión, de Dios— logró librarse de más penurias ejerciendo de traductora en la Isla Bárbara. Veamos lo que dice a la gente de su país mientras escapa:

—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 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 partidos y quitará las fuerzas a vuestros malos pensamientos, tan enemigos de la honestidad y de la limpieza. (I, 13, pp. 114 y 115)

Podemos observar dos cosas: la primera es que Transila reprueba las costumbres de su patria y a la vez las compara en su detrimento, con las de una bien ordenada república. Esta primera sentencia, más que de orden moral parece ser de orden político. Al mismo tiempo, la segunda cosa importante es su sentencia grave: —Vosotros, digo, más lascivos que religiosos que con apariencia y sombra de ceremonias vanas...”

Lejos de repetir lo que hemos venido defendiendo sobre lo religioso de Cervantes, cabe apuntar ahora que el eje que determinará la validez de las acciones de la novela y por consecuencia de sus relatos, no es un principio de sistema de creencias ni de ideología, sino de lo que es correcto e incorrecto desde un plano más universal. Podemos desde este momento en este trabajo, prescindir de repeticiones al respecto, tomando como base para la función ejemplarizante de nuestros relatos, no un modelo de conducta religioso, sino moral, que en términos prácticos no son la misma cosa.

Esto, al lado del argumento de Mauricio sobre su catolicismo voluntario y no por imitación, parecen confirmar que para Cervantes, ser católico no es garantía de ser ‘bueno’ y, en reversa, no todos los ‘buenos’ tienen que ser católicos.⁶⁷

Dinámicamente estos relatos son interesantes. En primer lugar, es un relato contado por dos personas, empleando en apoyo de su dinamismo, el recurso de la suspensión. Por otro lado, si

⁶⁷ Al margen de todo tipo de objeciones sobre lo que en este trabajo consideramos como bueno o malo, es necesario apuntar que para no caer en pretensiones vanas de moralidad ni en preceptivas de conducta, lo bueno será lo que en la novela misma es considerado como tal, de igual forma será observado lo malo. Si esta consideración corresponde o no a un modelo moral contemporáneo, no es trabajo de esta tesis demostrarlo.

observamos el relato completo, es posible apreciar su clara predisposición narrativa, es decir, que parece ser un relato pensado para contarse ya que inicia con una ubicación geográfica, toda ella muy solemne, a la que sigue una presentación legitimadora por parte de Mauricio, como puede apreciarse en el fragmento extraído del relato puesto arriba. Cuando el relato deja de ser introductorio y contextual —la parte de Mauricio— y se convierte en activo, podemos casi observar a una Transila llena de ira y miedo escapar de sus coterráneos. Y, con esa misma carga visual de movimiento, la podemos ver entregada al mar bravo, bogando hacia parajes desconocidos.⁶⁸ Asimismo, recordemos que en el momento en que este relato se cuenta, se hallan todos en un momento de sosiego, en tierra y juntos. La tensión que en general se mantiene en toda la novela, es sostenida por un lado con la narración del relato marco, bastante ajetreada por cierto, y cuando no, no conforme con tener al lector a la expectativa, los relatos orales son los que continúan con el dinamismo.

Lo ejemplarizante de estos dos personajes en sus relatos es quizá lo que más valga recuperar. Hablando de la preceptiva moral, estos dos personajes contraponen su bienestar al respeto de sus ideales. Si bien Mauricio parece en principio un convenenciero por mantener las apariencias, ciertamente él mismo acota esa disimulación especificando que lo puede hacer mientras no vea en ello traicionados sus principios. La supervivencia no es un pecado, y Mauricio sólo pretende asegurar su posición en su sociedad y no desentenderse de sus ideales mediante el fingimiento de sus principios. De tal suerte que jamás cuestiona ni censura la decisión de su hija, pese a la consecuencia de perderla. Por otro lado, podemos ver en estos personajes lo que registró el eje de lo moralmente correcto al margen de su sistema religioso. Hemos visto en otros personajes que el interés por el bien propio se antepone al bien común. Antonio, velando por sus intereses, escapó de su natal España. Al parecer estos personajes que narran los relatos orales están regidos por un instinto de supervivencia, y son sus acciones para ello, en tanto que sin traicionarse no perjudiquen a otros, lo que los distingue como personajes trascendentales. El ejemplo contrario lo tenemos con el siguiente relato, el Relato de Clodio, el maldiciente.

Clodio es uno de los prisioneros que lleva consigo Mauricio, que, contrario a lo que sucedió con Mauricio, será mostrado como un personaje de contraejemplos. Antes del relato, debe notarse, Rosamunda, la mujer prisionera, defiende el derecho de pernada del país de

⁶⁸ Vale puntualizar un detalle casi imperceptible en el relato: entre el momento de escape de Transila y la cuenta de sus infortunios en el mar, toma la palabra por un párrafo Ladislao, su esposo, que confirma la fiereza con que Transila ha contado su fuga.

Mauricio, alegando que es mejor que la dama llegue conoedora y experimentada al lecho del esposo. Lo interesante es que esta opinión, contraria a la de Mauricio, personaje hasta ahora resaltado como foco de virtud, proviene de una mujer que viene encadenada y a la que se le trata como delincuente. Después de esta ‘opinión’ externada por Rosamunda, viene entonces el relato cuyo tema es el origen de ambos personajes. Cuenta Clodio que Rosamunda es una dama que ha sido concubina del Rey de Inglaterra.⁶⁹ Él, por su parte, de espíritu ‘sátrico’, es un maldiciente que se dedica a desprestigiar a nobles y reyes. Cuenta cómo, finalmente, ambos cayeron presos de la justicia y fueron sentenciados a ser abandonados en una isla despoblada sin más compañía que la mutua. Además del motivo de su origen, el tema del exilio está presente y podemos verlo en ejecución: Mauricio lleva a ese par de maleantes consigo, asegurándose de que se cumpla su sentencia.

En cuanto a su funcionalidad, este relato implica algunas consideraciones. En primer lugar, que la caracterización de Rosamunda, hecha por Clodio, no es una caracterización favorable. Si bien hemos visto en los relatos anteriores que cada locutor de su relato se caracteriza a sí mismo, a veces con poca modestia, otras veces con esmerado realismo, en este caso concreto, sucede algo distinto. Este relato, además, como el de Mauricio y Transila, consta de dos partes. La primera, enunciada brevemente por Rosamunda, que más que relatar, justifica las costumbres del *ius primae noctis* en el país de Mauricio. Se incluye como parte del relato porque es el puente que da pie a la presentación de los personajes. Es precisamente esa opinión de Rosamunda lo que detona que Clodio empiece a narrar su pasado. Describe a Rosamunda así:

Sabed, señores —mirando a todos los circunstantes, prosiguió—, que esta mujer que aquí veis,⁷⁰ atada como loca, y libre como atrevida, es aquella famosa Rosamunda, dama que ha sido concubina del rey de Inglaterra, de cuyas impúdicas costumbres hay largas historias y longuísimas memorias entre todas las gentes del mundo. (I, 14, pp. 117 y 118)

Esta valoración negativa de Rosamunda es la primera diferencia con el resto de los relatos orales. Rosamunda, en principio, ha demostrado con su primera opinión expresada, que, al parecer, su eje de conducta no es igual al de Mauricio, que se nos ha presentado hasta ahora como hombre de ejemplaridad notoria. El hecho de que en principio se contradigan sus formas de pensar coloca a

⁶⁹ Se ha identificado esta Rosamunda con la amante de Enrique II de Inglaterra, véase la nota. 90 de la edición de Avalle-Arce.

⁷⁰ Sobre la constante deixis narrativa formal de estos relatos orales, vale la pena ver LOZANO RENIEBLAS, —ls relatos orales...”, pp. 7 y ss.

Rosamunda en una situación incómoda. Sumada la valoración de Clodio, parece ser que la prisionera no resultará con buena fama. Antes de ahondar en esto, veamos como en la misma secuencia narrativa, Clodio se describe a sí mismo:

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, 14, p. 119)

Podemos entonces ver que por un lado, es posible valorar a Rosamunda en función de su propia boca, es decir, con base en su opinión a favor del *ius primae noctis*; o bien podemos hacer caso al juicio proveniente de alguien cuya labor de vida es decir “maliciosas agudezas”. Sea como sea, estamos frente a dos personajes marginales que según el relato de Clodio han sido exiliados juntos —cabe anotar que entre ambos no se soportan— como castigo a sus crímenes.

En cuanto a extensión, este relato es breve. Dinámicamente no aporta demasiado, especialmente si consideramos que es inmediatamente adyacente al relato de Mauricio y Transila. Pero en el ámbito de lo ejemplar, esta brevedad se vuelve supletoria con creces. Este relato da pie a una nueva intervención de Mauricio, y que convierte este relato en contrajemplo de buena conducta. En boca de Mauricio, lo que han hecho durante su vida estos dos personajes es precisamente lo que no debe hacerse. El viejo padre de Transila reprueba tajantemente que Clodio revele y haga públicos secretos de los señores principales de su país argumentando que “las honras que se quitan por escrito, como vuelan y pasan de gente en gente, no se pueden reducir a restitución, sin la cual no se perdonan los pecados” (I, 14, p. 120)⁷¹ Para muestra un botón: tan no es adecuada su conducta, que su castigo es, como en el relato queda manifiesto, peor que la misma muerte.

Sigue entonces un breve ‘Relato de Arnaldo’ que refiere el relato que Periandro supuestamente ha hecho, fuera de la narración, a Auristela. Es importante aquí resaltar que se anuncia, mediante la mención de un relato que no se ha hecho y que cuenta cosas que ignoramos,

⁷¹ La nota de la edición de Avalor-Arce a este pasaje también hace referencia a la ejemplaridad de este tipo de discursos. Podemos afirmar, complementando, que no son sólo los discursos, sino la narración de los hechos que los originan, es decir, que la ejemplaridad no está en la sentencia, sino en el hecho que la desencadena. Estos relatos orales, entonces, parecen ser además pretextos para emitir algún tipo de juicios. En este sentido sí que es posible afirmar que se nota la mano cervantina. No en los relatos, sino en su uso como pretexto de emisiones discursivas que manifiesten ideales o modelos predeterminados. Sin esta clase de relatos orales de contrajemplo, es imposible que Mauricio tenga algo que decir en contra de los maldicientes, de quien Clodio es representante casi por antonomasia en la novela. Asimismo, cuando el mismo Mauricio reciba críticas contra su forma de narrar del mismo Mauricio, esa crítica podría hacerse extensiva a los narradores en general. Todo esto, desde luego, está ciertamente fuera del relato.

el relato de Periandro, que tendrá lugar en el libro segundo. En este relato Arnaldo cuenta que ya se había encontrado con Periandro y cuenta cómo de Dinamarca decidió emprender la búsqueda de Auristela, a quien habían robado los corsarios. Poco a poco se van desentrañando más los secretos de esta novela. La brevedad de este relato tiene una razón de ser. Sirve solamente para introducir la expectativa del posterior relato de Periandro, es decir, tiene una función solamente dinámica.

Después de muchos sucesos en el mar, de un naufragio y de la nueva separación de los personajes Periandro y Auristela cerca del final del libro primero, al encallar Auristela y su compañía conformada por todas las damas además de Mauricio y el mozo Antonio, llegan a la misma isla dos caballeros y una dama moribunda. Cuentan estos dos caballeros que provienen de mar adentro y que vienen a tierra a realizar una pendencia para decidir quién se quedará con la dama, que puesto que no puede decidir por ella misma a quién de los dos favorecer con su amor, ellos lo harán por ella. Esta dama resulta ser Taurisa, la dama de Auristela, que ha sido dejada con los dos caballeros por Arnaldo porque estaba muy enferma para seguir en el mar (recordemos que se separaron después del incendio de la Isla Bárbara).

El siguiente es el ‘Relato del Capitán’, timonel del navío que finalmente rescata a la comitiva de Auristela de aquella isla en que naufragaron. Nuevamente está presente el motivo de la separación de los enamorados. Este relato se destaca por dos razones: primera, su extensión, más larga que el resto de los relatos hasta ahora contados; segunda, porque en él se cuentan cosas concernientes específicamente al pasado de la historia, se detalla un episodio en la vida de Periandro que Auristela no conoce y vuelve a anunciarse un relato aún más grande que nos pondrá al tanto de lo sucedido a este par de peregrinos amantes.

Resulta que este capitán cuenta de su país de origen, donde reina Policarpo, rey elegido por el pueblo por sus virtudes y sus buenas acciones.⁷² Decide este rey, padre de dos doncellas, Sinforosa y Policarpa, hacer unos juegos para deleite de todos. En estos juegos contendrían los principales mancebos del país. Sucede que justo antes de iniciar el primer certamen, una carrera de velocidad, llegan en un barco algunos gallardos jóvenes comandados por un apuesto caballero,

⁷² Es este relato además importante desde una perspectiva extraliteraria. Se trata del proyecto político que declara: un gobierno elegido por el pueblo y que se basa no en simpatía ni en derechos divinos sino en la integridad y virtud de la persona. Hemos revisado ya cómo opera una voz secundaria en la novela, aportando notas y juicios que corresponden más con la mentalidad del autor que con el discurso de la novela; sin embargo, como observamos ya desde el relato de Mauricio, es posible entrever que en los relatos orales intercalados también aparecerán esta clase de sentencias y de juicios así como de propuestas de conducta. Véase nota 132 de la edición citada.

mozo, que resulta ser el mismísimo Periandro. Nuestro personaje arrasa con los títulos de los juegos, ganando todos los certámenes y granjeándose la estima del rey y especialmente de su hija Sinforosa, quien pide a Periandro que, una vez anunciado que debe partir para cumplir asuntos urgentes, vuelva después para cobrar sus premios y ser servido como merece, insinuándole su afición. Destaca entonces de este relato además el hecho de que por una parte se cuenta por primera vez algún detalle del pasado de Periandro, y por otro, que este relato provoca celos en Auristela, quien imagina que Periandro ha correspondido de algún modo a Sinforosa.⁷³

Termina el libro primero con el descubrimiento, por parte de todos, de la identidad del mozo vencedor del certamen de la isla del rey Policarpo y del ataque interno de celos que sobrecogió a Auristela al saber a Periandro favorecido por Sinforosa, princesa de aquel lugar. Con este suspenso, inducido por el anuncio del fin de este libro, empieza el segundo, con una digresión teórica literaria acerca de la pertinencia o no de las digresiones dentro de la narración, irónicamente.

3.3.2 Libro II

El _Relato del Capitán_ nuevamente rompe con el modelo de relatos que habíamos observado, señal inequívoca de su funcionalidad y de que no son solamente cumplimientos formales de la novela bizantina. Este relato carece en esencia de la función caracterizadora, salvo por las descripciones que hace de Periandro, que no pueden considerarse como tal porque están expuestas de manera narrativa más que descriptiva, ya que lo que se cuenta son las hazañas de Periandro, cuya identidad está parcialmente encubierta. En donde este relato adquiere potencia funcional es en el ámbito de lo dinámico, ya que introduce información nueva sobre el pasado de toda la historia. El capitán da cuenta de algunas aventuras que acontecieron a Periandro y con ello nos empieza a revelar cómo es que terminó en la Isla Bárbara pero sobre todo, nos da señas de un como heroísmo que envuelve al protagonista, campeón de los juegos de Policarpo. Este relato está cargado de sucesos increíbles. Por otro lado, es el contexto del relato lo que lo hace especialmente dinámico. Auristela escucha con atención y se asombra, pero es hasta que se revela el nombre del famoso campeón que ella reacciona en verdad. Cuando sabe que se trata de Periandro, los celos la invaden. Aparece entonces una nueva expectativa. Estos celos que la

⁷³ Vale aquí resaltar la notable semejanza con el pasaje de Eneas y Dido y los certámenes que él ganó en la *Eneida* virgiliana. Igualmente que Eneas, Periandro debe partir para cumplir con una voluntad mayor.

invaden confirman lo que posiblemente ya se sospechara: nuestros protagonistas son más que hermanos.

Al dinamismo de este relato hay que añadir lo que ocurre dentro del relato marco, y es que después de terminar la cuenta de los hechos de Periandro, por azares del destino el barco donde va la comitiva de Auristela, va a dar justamente a la isla de Policarpo. Este relato además de ofrecer una visión nueva de Periandro, nos introduce a un personaje que en la acción del relato marco está bastante cercano. Es como una antesala a lo que sucederá en el curso de la novela, al margen de los relatos.

Desde luego que en el plano de lo ejemplar, este relato no aporta demasiado. Acaso valga señalar que demuestra a Periandro como un personaje valeroso. Pero en realidad, el valor y la osadía de Periandro se verá mejor reflejada en su propio relato.

Cuando se retoma el eje de la narración del relato marco, se cuenta cómo el barco en que iban, víctima de las inclemencias del clima, se volcó cerca, ni más ni menos, de la isla del rey Policarpo. Por milagro quedaron los que iban en el barco atrapados en una bolsa de aire que se formó en la parte inferior de la nave, entonces boca arriba, y de ella, cuando acudieron al rescate los habitantes de la isla, salieron a la luz del día los desventurados viajeros. En esta isla, como segundo suceso sorprendente, se reencuentran los separados viajeros, Antonio, padre e hijo, Ricla, Constanza, Ladislao, Mauricio y Transila, Auristela y Periandro, Arnaldo, Rutilio y Clodio. Ya todos reencontrados, gozan de la hospitalidad del rey Policarpo mientras una intriga se empieza a fraguar: por un lado, Sinforosa desea a Periandro para sí, Policarpo a Auristela como nueva reina y Cenotia, encantadora mora proveniente de España, desea poseer a Antonio el mozo. Por otro lado, Clodio convence a Rutilio de escribir sendas cartas, del primero para Auristela y del segundo para Policarpo, con el propósito de solicitarles favor amoroso.

Al margen de estas intrigas sucede que Rutilio, viendo lo poco honorable de su aspiración por Policarpo, destruye la carta que le había hecho mientras que Clodio sí que se la entrega a Auristela, escandalizándola y turbándola en extremo. De este atrevimiento, vendría sin duda la justicia divina, encarnada en el error de Antonio el mozo, que atraviesa a Clodio con una flecha tirada equivocadamente.

Se intercala aquí el ‘_Relato de Cenotia, la hechicera’ que cuenta su origen de encantadora mora en España, exiliada de su tierra por el Santo Oficio que censuraba sus prácticas. Ella intenta seducir a Antonio el mozo, que se niega a sus intentos. En su relato aparece el tema del exilio. Su

función caracterizadora es importante ya que nos presenta a una hechicera orgullosa de serlo, que ha encarado las consecuencias de su oficio y que ha conseguido buena reputación en el país de Policarpo gracias a las maravillas con las que los ha sorprendido. De esta caracterización depende tanto el dinamismo como la contraejemplaridad manifiesta. Las consecuencias de los actos de Cenotia tiene más peso que cualquier juicio por parte del narrador del relato marco. Esta causalidad es eje de la función ejemplarizante y cabe explicarlo. En vez de que de forma explícita se haga una censura a lo que está fuera del código de conducta que predomina en la novela, son los actos de los personajes los que de manera casi automática reflejan que hay cosas que no deben hacerse. Apoyadas estas consecuencias por un dinamismo acelerado y por un relato no tan detallado y por ello más narrativo que descriptivo, el lector puede ir descifrando la preceptiva de la novela. Los hechiceros, siempre que provocan con sus hechizos el mal alguien más, terminan de un modo u otro, castigados.

De los intentos de poseer Cenotia a Antonio el mozo y de la negativa del mancebo que la amenaza con una flecha que por falta de puntería va a dar muerte a Clodio, una extraña enfermedad causada por Cenotia lo acosa y lo deja en cama, grave. De los intentos de Sinforosa, Auristela pide a Periandro que se quede con ella y que acepte el reino que viene implícito en el matrimonio con Sinforosa. De los propósitos del rey Policarpo, ocurre la turbación absoluta de Auristela, quien ya se imagina la resolución de sus vidas, ella como reina y Periandro como príncipe. Aquí podemos resaltar el motivo de la intriga, que muchos dolores de cabeza habrá de causar, especialmente a Antonio el mozo, que está enfermo.

Declaradas las intenciones de todos y puestas en marcha las maquinarias necesarias para que cada cual logre su intención, Antonio enfermo y todos cuidándole, empieza el que es sin duda el relato más extenso y sobresaliente de toda la novela: se trata de el Relato de Periandro, repartido en ocho partes, dividido por interrupciones de toda naturaleza y envuelto en la severa crítica de Mauricio, quien no para de señalar sus faltas de verosimilitud y de fluidez.⁷⁴ El tema general de este relato es el pasado de la historia, lo que como lectores ignorábamos sobre lo acontecido antes de la Isla Bárbara y donde empieza a vislumbrarse el origen del peregrinaje.

⁷⁴ Estas intromisiones de la crítica, hecha por Mauricio y en ocasiones por Transila, son claro testimonio de la noción que tenía el propio Cervantes de la novela y de la novela bizantina. La crítica a la falta de verosimilitud no es otra cosa que una crítica bien disimulada que hace el mismo Cervantes a este género que magistralmente emula. El relato de Periandro es entonces, como señala Juan Bautista AVALLE-ARCE en su nota 207 a la edición que citamos, una ironización de la novela bizantina. Precisando todavía más, el relato de Periandro sí es una reconstrucción del género mientras que la novela, el relato marco que envuelve los relatos, es una refuncionalización del género. Este hecho de cualquier forma no hace de la novela en su totalidad, una teoría de la novela.

Cuenta Periandro que mientras se solazaba en el mar con su hermana Auristela, fueron a tierra a descansar y caminar libremente, en una isla desconocida, acompañados de Cloelia, dama de Auristela fenecida en la cueva del español Antonio y de un marinero que les llevó en la barca a través de un río que se veía daba al mar. Este marinero, lejos ya de la nave donde iban, les confesó que el capitán quería aprovecharse de la honra de Auristela y dar muerte a Periandro. El hombre se ofrece como su guarda, y promete llevarlos a resguardo río arriba donde suponen encontrarán habitantes a quienes pedir auxilio. Las ropas de Auristela y su belleza, atraen la atención de unos pescadores que en el río han tendido sus redes y le preguntan a la comitiva si acaso han ido a las bodas de Carino y Solercio. Aprovechando la coyuntura y el poco deseo de volver al mar, agradecen las mercedes de los pescadores y deciden quedarse a presenciar la boda. Le cuentan además a los pescadores, que la nave que se halla en la costa, es de corsarios que pretenden raptar a Auristela, hija de reyes. Ponen entonces guardia durante la noche, a fin de que no suceda el rapto y deciden además posponer la boda hasta el día siguiente. De esta excepcional determinación, Carino pide consejo a Periandro: resulta que aunque está comprometido con Selviana, la doncella hermosa, él está enamorado de Leoncia, la dama fea, mientras que Selviana está enamorada de Solercio, que a su vez le corresponde. Afirma Carino que ambos matrimonios se habían puesto contra la voluntad de todos. Periandro ofrece remedio en el consejo de Auristela quien, efectivamente, durante la boda, afirma que es por designio divino que se cambien las parejas comprometidas. Este hecho significa la primera acción trascendente de Periandro, su primera hazaña, indirecta sí, pero al fin hazaña. Es importante señalar que mientras que Periandro promete contar las cuitas y desventuras de su viaje, lo cierto es que, como de refilón, cuenta también las grandes hazañas que lo hacen famoso y querido por todo el Septentrión.

Continúa Periandro su relato contando una carrera de naves alegóricas, río abajo, de la que resulta vencedora la Fortuna. Debe señalarse aquí que en esta carrera se simboliza lo que moverá en realidad el destino de nuestros peregrinos. Los contendientes habían sido el Interés, el Amor, la Diligencia y la Fortuna, todas abatidas por esta última, quien se aprovecha de un enredo en que se meten las otras tres naves. Esta alegorización, que bien puede considerarse gratuita y estorbosa, es necesaria en tanto se esté involucrado con el tema de la novela y con sus mecanismos narrativos.

Se interrumpe por primera vez el relato de Periandro, cuya continuación tendrá lugar la noche siguiente. Después de las bodas y esa extraña carrera, sucede la primera gran desventura.

Mientras duraban las fiestas de las bodas de Solercio y Carino, Auristela, Leoncia y Selviana son raptadas por salteadores a quienes sus respectivos amantes persiguen hasta el mar. Los salteadores se alejan de la costa en una nave que han llenado con el botín que han obtenido de otra nave que en la costa reposaba. Esa última nave es abordada por Periandro, quien con una comitiva de pescadores, se lanza al rescate de las tres doncellas robadas. Vuelve aquí a interrumpirse el relato que continua esa misma noche.

Hecho capitán del barco, da alcance a otra embarcación. La abordan, pensando encontrar en ella sus más queridas prendas. Pero resulta ser que encuentran a Leopoldio, rey de los dánaos, quien va enfermo de amores y que lleva en cepo a su esposa y a un sirviente suyo con quien ella se relacionó amorosamente. Teniendo a Periandro por corsario o salteador, le ofrece toda su fortuna pacíficamente. Periandro declina la oferta, explicando que no son salteadores o corsarios, y que más que pedirle favores, están todos ellos a su servicio. Esta segunda hazaña que culmina en que Leopoldio los despide con buenos deseos, empieza a configurar el destino de Periandro: se trata de un doncel sumamente capaz, multifacético y versátil que ante todo demuestra su discreción y buena voluntad. Durante todo el relato es posible percibir la función caracterizadora. Se interrumpe el relato de nuevo, continuando al otro día.

La tercera hazaña que Periandro relata, tiene lugar en otra embarcación, que está comandada por la dama Sulpicia, hija del rey Cratilo, de Bituania, quien viajaba con otras doncellas rodeada de codiciosos marineros que intentaron someterlas para robarles el honor. De aquel intento malintencionado, los hombres traidores resultaron colgados de los mástiles del barco. Las doncellas defendieron su honra con dureza. Nuevamente se tiene a Periandro por corsario, a quien Sulpicia, con tal que no intente deshonorarla, le ofrece toda su hacienda de ricas joyas y preciosas piedras. Otra vez, Periandro declina la oferta y se pone al servicio de Sulpicia. Esta hazaña, que tiene que ver con la realeza, contribuye a enaltecer cada vez más a Periandro, a ennoblecerlo y encarecerlo.

Esta narración de hazañas y sucesos increíbles se interrumpe dentro del relato por un suceso que acaeció a Periandro en una isla donde los prados eran de esmeraldas, el agua era diamante, los árboles tenían rubíes por frutos, en fin, una isla del todo increíble. En esa isla mágica, encuentra Periandro a Auristela, rodeada de muchas alegorías. Mientras los espectadores de Periandro están fascinados por esta narración y a punto de preguntarle por la verdad de su cuento, Periandro explica que todo aquello fue un sueño. Este sueño, cuya naturaleza se cuenta

hasta el final del relato haciéndose pasar antes por realidad, es una detención de la cuenta de las hazañas de Periandro, pero no es accidental. Se trata, nuevamente, de una remembranza de la novela bizantina, abundante en sueños y fantasías. La forma de relatarlo Periandro, pone en duda el alcance de la verosimilitud de toda la historia, pues a esas alturas, todos dan por cierto lo que cuenta nuestro protagonista, incluso las más agudas fantasías aunque se tengan luego por sueños.

Prosigue el relato de Periandro con lo que les aconteció en los hielos del polo. Cabe señalar que para entonces al parecer han llegado a tierras más al norte, donde el agua se ha congelado del todo, haciendo encallar el navío en medio de una inmensa extensión de hielo.

Preocupado por los insuficientes bastimentos, Periandro decide lanzarse a explorar aquel inhóspito terreno, en donde encuentra otra nave en similar condición. Después de intentar negociar con ellos el intercambio y la comunidad de los bastimentos que cada nave lleva, ellos se niegan. Empieza entonces una riña de la que Periandro resulta triunfador. Ya cantaban victoria de su buena fortuna, cuando unos hombres armados se presentaron afirmando que, a cambio de abrir camino al navío para que pudieran cruzar esos hielos inhóspitos, tomarían en prenda todas las posesiones de ellos, que así lo disponían las leyes de aquel reino. Periandro acepta el trato, puesto que no tiene más alternativa. Antes de sacarlos del todo del hielo, llegan a una parte de tierra, en donde son presentados al rey de aquel lugar, que no es otro que Cratilo, rey de Bituania. De haber liberado Periandro a su hija, recibe ahora el favor de seguir su camino en cuanto el hielo se descongele, gozando entretanto de la hospitalidad de Cratilo, quien está agradecido por haber liberado Sulpicia y haberle dejado doce hombres para su guarda.

En Bituania realizó Periandro otra hazaña, que fue domar un caballo que Cratilo estimaba pero que no se dejaba ensillar. Ya saliendo de Bituania, cuenta Periandro cómo fueron barriendo todas las islas de aquellos mares buscando a sus doncellas, que por entonces estaban en poder del rey de Dinamarca (compradas por Arnaldo). Cuando llegaron a Dinamarca, se encontraron la triste noticia de que habían sido robadas por corsarios. Nuevamente se lanza a la búsqueda, que resultó en la isla Bárbara, después de que su tripulación cansada de la búsqueda le dejara solo. Los sucesos de la isla Bárbara, ya son cuenta del relato marco, por lo que allí termina tanto el libro segundo como el relato de Periandro.

El relato de Periandro contiene la materia narrativa más sustanciosa, cuya cantidad es proporcional a su materia caracterizadora. Es además el más extenso. Se trata de una secuencia narrativa que abarca casi todo el libro segundo y cuya extensión cronológica dentro de la historia

es también la más amplia. Como el resto de los relatos, actualiza la información que poseemos sobre los personajes, que en este caso es especialmente relevante porque se trata de información sobre los protagonistas. Si bien hemos observado una caracterización en boca de los personajes mediante lo dicho en el relato de sí mismos, es decir, de la forma en la que se introducen con materia verbal, con palabras, en el caso de este relato la caracterización se presenta mediante otra estrategia: la acción del personaje. Con la notoria salvedad de lo creíble que puede ser el relato, como todos los demás de cualquier modo, en este relato podemos reconocer a un Periandro virtuoso, casi heroico. Y en el mismo sentido, Auristela se presenta como una mujer discreta: para muestra el consejo que da a los aspirantes matrimoniales de su primera aventura y que es acatado como palabra divina.

Pero al margen de lo que Auristela demuestra en este relato, es Periandro el que más importa. El planteamiento de Periandro como héroe novelístico en este relato encuentra su máxima expresión si bien su auditorio constantemente pone en tela de juicio la verosimilitud del relato: “Periandro, en cambio, está lejos de ser un héroe ejemplar precisamente por las dudas y recelos que despierta su palabra. La valoración de sus compañeros, diferente a la suya propia, lo define como héroe novelístico”⁷⁵ En efecto, el Periandro del relato es un personaje casi hiperbolizado, con una suma de virtudes que rayan en lo increíble y con una entereza moral casi inaudita; sin embargo, no hay en el relato marco ninguna falta de concordancia con este presupuesto, es decir, la hiperbolización de Periandro no está presente sólo en su relato, sino en toda la novela: recordemos el principio, donde la belleza de Periandro es tal, efébrica y divina, que lo hacen pasar por mujer sin que las víctimas del engaño lo noten siquiera. Es esta coherencia lo que lo hace, para efectos prácticos, más creíble. En la ficción que ha creado Cervantes, ficción innegable por muy verosímil o realista que pueda ser, Periandro es el héroe justo, con los atributos de valentía, discreción y rectitud moral que debe poseer el protagonista y enamorado de Auristela. Es un orador agraciado, un líder ejemplar que es capaz de guiar a hombres campestres hasta los rincones más inhóspitos del mundo y regresar para contarlos. Es además un hombre cuya nobleza se corresponde con sus actos.

El ‘Relato de Periandro’, salvo los detalles de verosimilitud que tanto ha discutido la crítica, no es un relato que plantee problemas teóricos reales dentro de la novela. Me parece que

⁷⁵ LOZANO RENIEBLAS, “Los relatos orales...”, p. 122.

la función de este relato, al margen de lo que ha dicho Riley⁷⁶, es más interna que externa. No me atrevo a afirmar como dice Avalle-Arce⁷⁷, que este relato y su crítica sean respectivamente un proceso creativo bruto y un proceso crítico también en bruto. Sin duda, y esto es fundamental, las intromisiones de Arnaldo, Transila y Mauricio, entre otras más breves, dan cuenta de lo que la extensión del relato provoca en sus escuchas. Sin duda que especialmente Mauricio, que ha sido marcado como sabio y conocedor por su edad, emite censuras certeras contra el relato de Periandro. Pero afirmar que lo que dice aquí Mauricio es calca de la mentalidad cervantina es tan riesgoso como aventurado. Si así fuera, todo lo que dicen todos los personajes debe tomarse como tal. Y evidentemente, de hacerlo así, la novela se vuelve un conjunto de contradicciones.

Lo que creo que sí debe decirse es que las intervenciones de los otros personajes son en efecto una crítica dentro de la novela cuya proyección al exterior está en función de la comparación con otros narradores. Irónico, como se ha dicho, resulta que Cervantes caiga en los errores que supuestamente critica. Pero es que de no hacerlo, el relato de Periandro se vuelve breve, soso y hueco. Recordemos, por ejemplo, el *Quijote*, donde esas digresiones narrativas que en la primera parte fueron tan censuradas, en la segunda se ven reducidas. Pero no podemos dejar de lado que en el *Persiles* los relatos orales intercalados conforman gran parte de la materia narrativa de la novela. Los relatos tienen que tener en sí mismos vida propia y una estilística definida. Pareciera que la crítica que hacen al relato oral de Periandro los otros personajes, es valedera para otras narraciones. Es difícil en primer término saberlo. Los hechos narrativos, el texto mismo, es en este sentido algo más crítico. Claro, es posible extrapolar los comentarios de Mauricio en aras de ver en ellos un ‘arte poética’ de Cervantes. Habrá que reflexionar si en realidad Cervantes pretendía teorizar dentro de su novela en un momento histórico en que la novela no es canónica y en todos los novelistas es posible apreciar un ejercicio novelístico que empieza a sentar sus propias bases. Sin duda que esas intervenciones parecen tener una clara función crítica, pero dentro del *Persiles*, no hacia afuera, o al menos no hacia todos los novelistas de su tiempo:

...Cervantes no pretende criticar cualquier tipo de amplificación de la *narratio*, ya que dicha técnica, correctamente empleada, puede ser muy efectiva, sino sugerir que el uso inadecuado de la misma conduce al hastío de los oyentes. Para evidenciarlo, Cervantes alarga el discurso de Periandro y pone en boca de sus destinatarios una serie de críticas dirigidas aparentemente contra el relato que escuchan, pero

⁷⁶ RILEY, *Teoría de la novela...*, pp. 198 y ss.

⁷⁷ Nota 207 de su edición del *Persiles*.

destinadas a denunciar en última instancia la forma de narrar de Lope de Vega en *El peregrino en su patria*, obra cargada de digresiones eruditas que alargan extraordinariamente la narración y dificultan la percepción de su hilo argumental. [...] si Cervantes incluye el largo discurso de Periandro, es porque considera conveniente hacerlo y porque está seguro de que, a pesar de las críticas de sus personajes, no producirá aburrimiento en el lector. Ello es debido a que la *narratio* del discurso de Periandro, a diferencia de lo que ocurriría en la obra de Lope, es ajena a cualquier tipo de erudición...⁷⁸

Alonso Martín Jiménez propone en síntesis que estos comentarios críticos tienen destinatario explícito: el Fénix de los ingenios, el monstruo de naturaleza Lope Félix de Vega. No estoy seguro de ello y no me parece que sea relevante para el estudio de los relatos orales; sin embargo, sí que podemos trasladar tanto los comentarios críticos y el relato mismo como un ejemplo de narración dinámica. Pese a que a Mauricio le parece excesivo el detalle con que da cuenta de sus relatos, la realidad es que sin esos detalles el relato no podría resaltarse del resto. Veamos con cuidado qué es lo que le critica Mauricio:

—Paréceme, Transila, que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida; porque no había para qué detenerse en decirnos tan por estenso las fiestas de las barcas, ni aún los casamientos de los pescadores, porque los episodios que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia; pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras. (II, 14, p. 234)

En efecto, pareciera que Periandro relata del modo en que lo hace con toda la intención. Y es que en una novela cuya estructura está estrechamente ligada a los relatos intercalados, el relato de Periandro es ‘el relato’ por excelencia, de tal suerte que es además el único que recibe la crítica, el que más se regodea en el detalle y en la emisión. Sin pensar que sea un ataque directo a Lope de Vega, ciertamente la crítica del relato parece enfatizar sus supuestos defectos para que sean todavía más evidentes. Y para muestra, la respuesta de Transila: —Así debe de ser —respondió Transila—; pero lo que yo sé decir es, que ora se dilate o se sucinte en lo que dice, todo es bueno y todo da gusto.” (II, 14, p. 234) Si hacemos caso a cómo se ha caracterizado Transila, su juicio adquiere peso especial, quizá sobre el de su padre, quien parece incapaz de percibir la riqueza del relato de Periandro. Transila reconoce entonces en el discurso de Periandro el de un buen narrador. Es más que suficiente.

⁷⁸ Alonso MARTÍN JIMÉNEZ, “*El peregrino en su patria* de Lope de Vega, el *Quijote* de Avellaneda y el *Persiles* cervantino”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 5 (2009), Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, p. 285.

Las funciones caracterizadora, dinámica y ejemplarizante parecen fundirse. Son las acciones de Periandro las que lo caracterizan, pero son también estas acciones las que aportan al relato un dinamismo único y al mismo tiempo nos demuestran su ejemplaridad. Con cada aventura, Periandro se perfila como héroe, con cada aventura, el detalle de su narración lo hace más dinámico y con el conjunto relato-hecho relatado, Periandro ejemplifica al buen héroe, al buen narrador, en una dicotomía de discreción y valentía, casi como un hombre activo de armas y de letras. Periandro es el héroe ideal, no sólo valioso por la temeridad de sus ímpetus, sino por su capacidad intelectual, por su capacidad narradora por encima del resto de sus compañeros de viaje.

Ahora bien, para sumar cualidades narrativas a este relato, encontramos en él relatos intercalados a su vez, como si se tratara de un segundo relato marco de otras narraciones oralizadas. Dentro del relato de Periandro, también en el libro segundo, relato intercalado en otro es el ‘_Relato de Leopoldio’, que cuenta cómo es rey de los dánaos, venido a menos por la traición de su esposa, a quien lleva prisionera en un cepo en su barco. Nuevamente el origen noble queda manifiesto no como tema, sino como motivo, estableciendo el trato que recibirá Periandro por el resto de la novela, de hombre prudente, noble y discreto. Cuando Periandro se pone a órdenes de Leopoldio, vuelve a demostrar su calidad humana y la rectitud de su proceder. El relato de Leopoldio es breve en comparación con el resto y sirve en realidad para añadir acciones a favor de Periandro y para ejemplarizar a forma de actuar de alguien que procede de cuna noble y que además es el protagonista de una larga historia.

En este mismo relato de Periandro, se enmarca también el relato de Sulpicia, traicionada por su tripulación que le ha quitado la vida a su marido. Ella, también con vínculos con la realeza, es hija de Cratilo, rey de Bituania. Otro origen de nobleza y gran estado. De manera análoga con el relato de Leopoldio, en este relato Periandro vuelve a levantarse como discreto y justo, poniéndose a órdenes de la doncella. La causalidad que hasta ahora ha actuado en contra de quienes han procedido de manera equivocada, opera entonces a favor del que ha actuado con entereza. El episodio de Cratilo y los hielos, del caballo y de cómo consiguieron librarse del despojo, es prueba de ello.

Ya fuera del relato de Periandro y a finales del libro segundo, está el ‘_Relato de Renato, el ermitaño’, exiliado de Francia por una confusión semejante a la de Rutilio; el motivo del amor malogrado por causa de terceros aparece otra vez. Renato se había enamorado de Eusebia, mujer

de buen estado que era deseada por Libsomiros. Éste último, celoso y envidioso, difama el honor de Eusebia y de Renato, quien decide, tras una pendencia, avergonzado, marchar a una isla donde se retire y esté a salvo de la envidia de Libsomiros, quien lo había ya derrotado y lo había amenazado de muerte. El tema de este relato es el exilio, pues la condena a muerte obliga a Renato a salir de su patria. Para su fortuna, Eusebia llega a la isla un año después, donde ambos han establecido una ermita y rinden culto a Cristo, la Virgen y san Juan Evangelista. Es este el último relato del libro segundo.

Casi en contraposición a lo que los personajes han venido ofreciendo como conductas *‘buenas’*, estos dos personajes parecen confirmar la ya tan masticada tesis del catolicismo del *Persiles*. Pero sólo parecen hacerlo, ya que visto el relato con distancia metodológica, no afecta en nada que en una novela que ahora presumimos de ecuménica, aparezcan dos ermitaños en vida retirada, católicos devotos. Viendo más allá, podemos hallar lo que se ha dicho sobre la vida retirada cuya elección equivocada reprueba Auristela. Renato y Eusebia han decidido tomar la vida retirada en la edad adulta, no sin antes desposarse. No podemos inferir que sea una consecuencia del exilio, porque lejos de su país natal, a salvo de algún modo, nada habría impedido la consumación de su enamoramiento; sin embargo, optan de común acuerdo tomar como forma de vida el retiro. Su renuncia es válida porque no era su única opción. En este punto se halla la ejemplaridad de estos dos personajes, expuesta a través del relato de Renato. Del mismo modo, el dinamismo está en volver, al menos por el lapso de la narración, a recordar las tierras de Europa Central, de la cual nuestros peregrinos están cada vez más cerca. Desde luego que la caracterización es fundamental también: estamos frente a dos personajes que, nuevamente, han contrapuesto su bien personal al bien común, han buscado la supervivencia, aunque sea lejos de su patria y en un modo de vida que para muchos resultaría punitivo. Renato se presenta así:

Nací en Francia; engendraronme padres nobles, ricos y bien intencionados; crieme en los ejercicios de caballero; medí mis pensamientos con mi estado; pero, con todo eso, me atreví a ponerlos en la señora Eusebia, dama de la reina en Francia, a quien sólo con los ojos la di a entender que la adoraba, y ella, o ya descuidada o no advertida, ni con sus ojos, ni con su lengua me dio a entender que me entendía. (II, 19, p. 263)

Otra vez tenemos un personaje que ante todo pone su estado noble y rico, parecido a lo que ocurrió en algún momento con el español Antonio. Y en esta presentación aparece también la de Eusebia, dama que al parecer no pudo notar la afición de Renato.

Un elemento importante que vale destacar es el de la pendencia de Renato con Libsomiros y las causas de que fuera en tierras extranjeras. Apunta Avalor-Arce en su nota 127, en efecto, que las pencias estaban prohibidas por la ley catlica. Esto es fundamental. El hecho de que estuvieran prohibidas no implicó que no se ejecutaran, sino que se ejecutaran en Alemania donde dicha ley no tenía alcances. La contradicción aparece otra vez y Avalor-Arce parece pasar por alto el hecho y basarse solamente en la obediencia de la ley. Obediencia habría sido, en todo caso, no celebrar las pencias para legitimar, mediante las armas, la fama de Renato que Libsomiros había difamado. En cambio, con el permiso del rey, la batalla se celebra ‘fuera de la ley’. Una prueba más de que aunque catlicos, podían sin problema alguno transgredir una ley religiosa con fundamento en su extensión territorial; eso es en todo caso más viable que permitir la deshonra, cuyo fundamento es una ley más moral y ética. Del mismo modo, Eusebia abandona su vida acomodada a la isla donde Renato empezó su retiro, argumentando que ya que había sido responsable del delito, quería ser también compaera en la pena.

Mediante esa decisión, Eusebia se caracteriza como una mujer discreta y al mismo tiempo, ofrece el ejemplo claro para los que deciden la vida retirada. Ella ha renunciado a grandes lujos y comodidades. El sacrificio que ella hace es legítimo y no forzoso. Renato y Eusebia son, en resumen, ejemplo de quienes optan por ser eremitas renunciando a una vida mejor en un genuino retiro cristiano.

3.3.3 Libro III

Como se ha señalado ya, existe un quiebre metodológico entre los primeros dos libros y los últimos; en aquellos Cervantes enfatiza tanto la geografía inhóspita y su conocimiento de ella como los sucesos que reúnen al grupo de peregrinos que finalmente habrán de llegar a Europa; en los últimos dos libros, el énfasis se halla en los sucesos que el peregrinaje encierra. En consecuencia, los relatos orales que se hallan en esta segunda parte de la novela, son ciertamente menos en proporción a los de los primeros dos libros y, que esto es lo más importante, cambia la manera en que se cuentan, dejando de ser pasado de la historia para convertirse casi en historias aisladas que de modo accidental coinciden en tiempo y lugar con el viaje de nuestros peregrinos.

A diferencia del Septentrión en donde los personajes se encontraban sin que hubiera otra opción, ya en tierra firme son los personajes los que deciden qué lugares visitar y en cuáles permanecer, con lo que la voluntad se sobrepone al ‘destino’ de los primeros dos libros y

modifica así la manera en que el novelista presenta los relatos orales intercalados. Con todo, sigue existiendo una mano artífice (la del novelista en este caso) que sigue enlazando los hilos de la historia para crear una tela que desembocará en el voto final en Roma. Del mismo modo, otro rasgo definitorio de estos dos últimos libros es la premura con que muchos de los acontecimientos tienen lugar, esto es, por ejemplo, la rápida y sucinta resolución de todo el conflicto de la historia en apenas dos capítulos, muy breves, por cierto, al final del libro cuarto.

En estos dos últimos libros resulta notorio que la muerte, persiguiendo el ingenio cervantino, puso prisa en la solución de la novela. Pero lo que es afortunado de todo esto es que ya que la novela cuenta con tantos hilos narrativos y que todos corresponden en algún punto al relato marco, esta premura no demerita en nada el todo de la novela sino que, como su se ajustara al plan de ésta, concluye satisfactoriamente un enredo argumental que se ha ido armando durante toda la novela.

Después de su llegada a Lisboa, ya en la Europa de tierra firme, los peregrinos pasan de Portugal a España, donde, tras varios sucesos como el del lienzo de la historia que lleva Periandro y que es elogiado por los que lo miran,⁷⁹ encuentran a un caballero, corriendo a prisa, que les deja un niño con prendas para su reconocimiento. Este es en el libro tercero, el primer suceso ajeno al peregrinaje, y que por supuesto despierta nuevamente en el lector la duda sobre la procedencia de aquel bebé. Pasan delante los peregrinos, llegan con unos pastores que, viéndolos vestidos de peregrinos, les dan alojamiento y sustento. Como era de esperarse, mientras se reponían los viajeros, aparece una dama, que pide auxilio también a los pastores, solicitando que la escondan de unos caballeros que vienen detrás de ella, buscándola posiblemente para hacerle justicia con la muerte. Prestos los pastores y los viajeros, la ocultan en un árbol, protegiéndola así de la mano justiciera de sus perseguidores.

Viene entonces el primer relato de esta segunda parte, el ‘_Relato de Feliciano de la Voz’, que resulta ser la dama que ha solicitado auxilio. Ella cuenta cómo se involucró con Rosanio (aunque aún no se sabe, se trata del mismo caballero que entregó el bebé a los peregrinos), un caballero rico pero a quien ella no estaba destinada por haber arreglado el padre su matrimonio con otro caballero. Desde luego, de ese amor oculto entre Rosanio y Feliciano de la Voz, surgió un embarazo que ella trató de ocultar hasta el extremo, teniendo éxito hasta que la noche en que

⁷⁹ Aunque ya se ha señalado, vale la pena volver a remitir al texto de Karl-Ludwig SELIG, —Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures...”

la desposarían con el otro caballero, nació el bebé y se descubrió su deshonra. Por esa razón Feliciano venía a esconderse con los pastores y Rosanio, que aún se ignoraba si era él el que había dado al niño, había escapado del furibundo padre y del prometido de Feliciano. Otro amor malogrado es este sin duda, por causa de terceros, que es el tema de este relato puesto que ese truncamiento de su amor es el detonante de todo lo que cuenta Feliciano. Después del relato, ella se les añade en el peregrinaje, contándoles además el por qué de su apellido: resulta que era tan famosa y hermosa su voz (no puede perderse de vista que la hipérbole cervantina no pierde oportunidad de hacerse presente embelleciendo al extremo todo lo que toca) que pese a ser ella con otro nombre apellidada, había adquirido en la fama pública el sobrenombre de la Voz.⁸⁰

Después de haber estado durante un gran tramo narrativo sin relatos orales intercalados, este nuevo aporta otra vez un dinamismo fresco. Después del paso de los peregrinos por una parte de Europa, vuelve a aparecer la suspensión y la incógnita. ¿Quién es ese niño que les han entregado ataviado con una rica cadena? Y desde luego, cabe plantearse: ¿tendría alguna relación con Feliciano? Una solución a este problema la ha dado Astrana Marín⁸¹, junto con Rafael Osuna,⁸² proponiendo que se trata de personas emparentadas con los Pizarro, la misma estirpe que había conquistado América del Sur.

El honor juega un papel muy importante en estos relatos. Ahora ya sin la carga descriptiva del Septentrión y sin el dinamismo propio de los confines del mundo, el dinamismo de este relato se halla precisamente en lo compleja que parece ser la maraña de hechos y a la vez con lo predecible que resulta. El lector nuevamente puede inferir desde el principio que el bebé que se les entregó a los peregrinos es el que Feliciano refiere en su relato. Tenemos entonces otra manera de ofrecer dinamismo ya no sólo narrativo-descriptivo, sino ahora animando al lector a la especulación y a involucrarse con el relato. Por esa carga de dinamismo podemos afirmar que lo ejemplarizante queda casi desplazado. En este relato concreto, puede concluirse solamente que lo ejemplar consiste en mantener el honor a toda costa y, nuevamente, en contradecir los matrimonios involuntarios. La caracterización igualmente se matiza y queda desplazada por la carga misteriosa que el relato ofrece.

⁸⁰ Más adelante encontrará Feliciano de la Voz a Rosanio, a su padre y hermano que acudirán a una iglesia a intentar cobrar remedio de la deshonra, lo que terminará en un matrimonio hecho y derecho, restituyéndose así el orden roto con el nacimiento del niño. Feliciano entonces interrumpe su peregrinaje y se regresa con Rosanio, su esposo, a su casa a cuidar del expósito que ya para entonces ha sido identificado.

⁸¹ *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1958, t. VII, p. 432.

⁸² “Cervantes y Tirso...”, pp. 361 y ss.

El segundo relato de este libro es probablemente el de mayor extensión, aparte del de Periandro, y el de mayor influjo en el relato marco. Se trata del ‘Relato de Ortel Banedre’, polaco que había venido a Portugal a conocer Lisboa y que, semejante al caso de Antonio el español que en una pendencia callejera había resultado ofensor de un desconocido, Don Duarte, así el polaco había dado muerte a un desconocido en la calle. Asustado, viéndose a sí mismo asesino, se escabulló a la casa de una señora a la que cristianamente Ortel pidió asilo, refugio y protección de la justicia. Esta señora que de inmediato le prometió ayuda, resultó ser la madre del asesinado; sin embargo, de acuerdo con su honor y con la promesa de auxilio, dejó libre al asesino de su hijo y lo escondió de la justicia, dándole para viaje y sustento cien escudos y pidiéndole ante todo que no le mostrara su rostro, para que ella no tuviera en la memoria la cara del asesino de su hijo.

Continúa Ortel su discurso con otra peripecia. Resulta que, cuenta Ortel, tras aquella pendencia de la que salió sin daño por intercesión de aquella señora, se enlistó en la armada portuguesa y estuvo en las Indias durante dos años, tras los cuales, al volverse su capitán a Portugal, regresó con él. Si bien este relato tiene muchos motivos como la pendencia por honor y la ayuda misericordiosa de la madre de quien asesinó, el tema central es confuso, puesto que se trata de un relato muy largo. Podemos afirmar que sus temas son el exilio y el amor malogrado, como se verá adelante.

Ortel ya en Europa nuevamente, decidió pasar a España, donde conoció a Luisa, mujer que dará bastantes problemas a lo largo del resto de la novela. Se trata de una doncella comprometida con el hijo del mesonero que aloja a Ortel; él, al encontrarla hermosa, la pide en matrimonio y puesto que su estado es mayor al del villano mesonero, se hace con la mano de Luisa, quien al cabo de quince días de casada, traiciona a su nuevo esposo y se escapa con Alonso, el hijo del mesonero, previo robo de las joyas de Ortel, para su mayor deshonra. Sigue el relato con la narración de cómo habían sido denunciados los prófugos y capturados en Madrid, a donde se dirigía precisamente Ortel cuando los peregrinos le hallaron. De esta resolución, aconsejó Periandro que no fuera a Madrid por no acrecentar su deshonra, y que mejor se volviera a Talavera, de donde provenía, asegurándole que la justicia se haría de cualquier manera sin que él interviniese.⁸³

⁸³ Nuevamente queda expuesta la discreción de Periandro, que en el sabio consejo expone su inteligencia y sabiduría. Es importante no perder de vista esta clase de atisbos, puesto que consolidarán la figura de Periandro, que corresponderá con su origen real cuando se cuente su verdadera identidad. Persiles y Periandro, además de ser la

Analicemos a Ortel, polaco, que se presenta así: —Yo, señores, aunque no queráis saberlo, quiero que sepáis que soy extranjero, y de nación polaco; muchacho salí de mi tierra, y vine a España, como a centro de los extranjeros y a madre común de las naciones.” (III, 6, p. 316)

En Ortel podemos encontrar una especie de concentrado del resto de los personajes, a diferencia sólo de Periandro, Renato y Eusebia. Encontramos una pendencia como la de Antonio, un amor malogrado como en el caso de Rutilio y Manuel el portugués, un viaje como en el de casi todos los personajes y, en contraste, hallamos en Ortel a una víctima de un matrimonio no predeterminado y sí libre. Ortel se caracteriza con un hombre al que las cosas no le han salido del todo bien, de tal suerte que su relato empieza precisamente después de caer su montura en un agujero en el suelo, en el que cayó por detener su marcha para saludar a los peregrinos.

El relato posee un dinamismo interesante. A diferencia de aventuras exteriores y de descripción de sorprendentes historias de viajes, Ortel narra en su relato en primer lugar cómo consigue escapar de la justicia escondiéndose en el tapiz de la madre de su víctima, y en eso pone especial detalle. Su viaje a las Indias parece no ocupar demasiada sustancia del relato, y nuevamente se vuelve detallado cuando habla de Luisa, la mujer que lo traicionó. Cerca del final de la novela, con casi todos los relatos vistos, podemos observar que en cada casi el dinamismo opera de maneras distintas, ya relajando, ya acelerando abruptamente la narración. El común de estos relatos es que introducen incertidumbre, porque mientras van revelando detalles que para el lector y los escuchas dentro de la novela son desconocidos, va aumentando la expectativa sobre lo que vendrá.

El caso de la ejemplaridad de este relato va más allá del personaje. Cuando se esconde de la justicia, es ayudado por la madre de su víctima. En ella la ejemplaridad es muy trascendente: uno de los valores que al parecer es lugar común en la novela es el honor. El honor que mantiene Renato, a costa de que su honra se dañe al escapar derrotado, el honor que Antonio defiende literalmente a capa y espada, el honor que por no perder Rutilio se entrega al exilio. Pero en este caso todavía más honorable que Ortel es la madre de su víctima: —¡Ay, venganza, y cómo estás llamando a las puertas del alma! Pero no consiste que responda a tu gusto el que yo tengo de guardar mi palabra. ¡Ay, con todo esto, dolor, que me aprietas mucho!” (III, 6, p. 318) Lo

misma persona, son representación de las virtudes reales y nobles, el primero por condición y el segundo por conducta. En esto consiste la 'redondez' de la magnificencia de Persiles, en el paralelismo condición-conducta.

honorable radica en que antes de cobrar venganza pasional, decide mantener su promesa de ayudarlo a escapar.

Es posible pensar que el episodio repetitivo de Ortel Banedre, que remite inequívocamente al de Antonio, haya sido puesto para detonar tal demostración de virtud honorable. En estos guiños de conducta que aparecen en los relatos, en estas reacciones que para los personajes de la novela resultan en un beneficio, se soporta su ejemplaridad. Y es que aunque Ortel ha asesinado a sangre fría a un desconocido, bien dice su madre cuando le llevan el cadáver del hijo: “¡Cuántas veces temía yo, ay desdichada, ver que traían a mi hijo sin vida, porque de su arrogante proceder no se podrían esperar sino desgracias!” (III, 6, p. 318) Pareciera de alguna manera que la madre indirectamente justifica la acción del matador, recalcando la arrogancia de su hijo, cuya consecuencia no podía ser otra.

En este entendido de causa-efecto, la ejemplaridad vuelve a aparecer: don Duarte se buscó a pulso la pendencia y la consecuente muerte por su arrogancia. Y ante eso la madre no puede hacer más que cumplir su palabra. Deja de operar el interés particular y entra en funcionamiento un eje de conducta donde debe respetarse lo prometido y deben asumirse las consecuencias lógicas de las malas acciones. La resignación ante las circunstancias adversas siempre que sean motivadas por los actos del afectado, es también un ejemplo de conducta.

Después de este relato, tras mucha narración del relato marco, viene el ‘Relato de los falsos cautivos’. El espacio que existe entre estos relatos rompe con la frecuencia con la que se habían presentado en los dos primeros libros. Se trata del relato de unos falsos cautivos que con un lienzo (a usanza del tiempo de Cervantes), cuentan sus peripecias en las galeras y cómo fueron capturados por corsarios moros, llevados a Argel a pasar su cautiverio; sin embargo, mientras este relato es contado, uno de los alcaldes de ese lugar cuyo nombre el autor no recuerda, interroga a los supuestos cautivos buscando mentiras en sus dichos. Como realmente se trata de dos estudiantes de Salamanca que han probado suerte con el engaño buscándose con él el sustento, el alcalde decide someterlos al escarnio público y condenarlos a cien azotes cada uno. Tras un diálogo entre los alcaldes y los dos falsos cautivos, se concluyó dejarlos en libertad, porque era imposible tener el delito de los mentirosos por grave, puesto que de esa mentira obtenían sustento. Esta discreción de los alcaldes asombró a los peregrinos, quienes tras identificarse, fueron convidados a alojarse en la casa de uno de ellos.

En este relato encontramos el tema evidente del cautiverio, que no había aparecido desde el primer relato. Pero se trata, desde luego, de un cautiverio falso que nos recuerda los cautivos de otros textos cervantinos. Los falsos cautivos eran frecuentes en la época cervantina. Precisamente este relato está inscrito en un contexto particular: llegan los peregrinos y se topan con una masa de gente que está escuchando el fabuloso relato de los dos falsos cautivos. En este relato vuelve a aparecer el dinamismo de la otredad: lo desconocido sirve para mantener la suspensión; ahora no es el Septentrión el objeto de asombro, sino Argel, lugar en el que sabemos que estuvo cautivo el mismo Cervantes. La caracterización de los cautivos está en función de su aspecto y, aunque parezca sorprendente, de la manera en que dan cuenta de su supuesto cautiverio. No se pierda de vista que se trata de dos estudiantes de Salamanca cuyo atributo es precisamente su buen hablar, que es en parte en donde puede detectarse su engaño.

Creo que este es el único caso en el que no hay forma de negar que la biografía y la anécdota cervantina hacen mella de manera directa en la narración del relato. Los sucesos narrativos confirman que al menos a primera vista en la novela, los falsos cautivos no son bien vistos y merecen, por serlo, un castigo más allá de toda norma:

Y allí, en el fondo de este torbellino de mentiras, una gota de verdad exprimida de la propia vivencia del autor: las galeras de don Sancho de Leiva dan infructuoso alcance a una nave de turcos en que van ciertos cautivos cristianos. En su última obra, y en sus últimos momentos, Cervantes se ha planteado el desenlace irreversible de su anécdota, y lo ha aceptado sin soslayos: don Sancho de Leiva fracasó tanto en la ficción de los falsos cautivos como en la vida de Cervantes.⁸⁴

Es precisamente por la mención de don Sancho de Leiva que el alcalde se da cuenta del engaño. Una vez descubiertos, tiene lugar un discurso justificador sorprendente. Uno de los mozos falsos cautivos se defiende de la sentencia de azotes que le ha asignado el alcalde:

—Espúlguenos el señor alcalde, mírenos y remírenos, y haga escrutinio de las costuras de nuestros vestidos, y si en todo nuestro poder hallare seis reales, no sólo nos mande dar ciento, sino seis cuentos de azotes. [...] Los jueces discretos castigan, pero no toman venganza de los delitos; los prudentes y los piadosos, mezclan equidad con la justicia, y entre el rigor y la clemencia dan luz de su buen entendimiento. (III, 10, p. 349)

Aunque aquí parecería que la opinión de Cervantes se empieza a interponer en el relato, lo cierto es que los hechos de la novela dan cuenta de una como aceptación de la conducta de los

⁸⁴ Véase Avalor-Arce, “La captura (Cervantes y la autobiografía)”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona: Ariel, 1975, p. 323.

falsos cautivos, ya que al parecer, la mentira del cautiverio no es precisamente una manera viable de acumular riqueza. Y aún más allá, el primer alcalde dice estas razones: —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, 10, p. 350) Asombra entonces que en la novela se justifique y se anime el engaño al grado incluso de que la autoridad ofrezca recursos para reforzar la mentira. Si bien la imagen de los alcaldes villanos siempre fue objeto de práctica literaria positiva o negativa (recordemos *El alcalde de Zalamea* de Calderón, o al mismo Cervantes en *La elección de los alcaldes de Daganzo*),⁸⁵ no parece sensato pensar que la justificación del engaño por parte de los mismos alcaldes sea producto de su ignorancia: para muestra vale observar el convencimiento retórico que ejecuta el mozo. Ahí radica la justificación.

Los alcaldes más bien proceden de manera lógica ante una argumentación bien hecha. Son razonables y discretos. En esto radica su ejemplaridad. Estos alcaldes, villanos sí, pero justos, exponen cómo han de proceder los alcaldes que hacen las veces de jueces, tal como lo indica el mozo al final de su argumentación.

El próximo relato que se cuenta es el ‘Relato de Ambrosia Agustina’, dama casada con Contarino de Arbolanchez y que ha venido desde tierras lejanas a buscarle, hallando en lugar de su marido, como ella cuenta, la pena de ser condenada a galeras, por ser confundida con unos soldados revoltosos que dieron muerte al conde esposo de Constanza.⁸⁶ De este relato calamitoso, proviene la ofrenda de ir por mar hasta Italia, oferta que es rechazada por Auristela quien, de acuerdo a su experiencia, no tiene deseos de volver a hacerse al mar por temor a volver a separarse de Periandro. En este relato es la función dinámica la que tiene preponderancia: cuando uno cae en la cuenta de la identidad de Ambrosia Agustina, se revela uno de los enigmas que se habían planteado durante el peregrinaje. Se presenta así Ambrosia:

—Sacaros quiero, señores, de la admiración en que, sin duda, os debe tener el ver que con particular cuidado procuro seviros, y así os digo que a mí me llaman Ambrosia Agustina, cuyo nacimiento fue en una ciudad de Aragón, y cuyo hermano es Bernardo Agustín[...] No sé, señores, si os acordareis de un carro que topasteis

⁸⁵ Véanse al respecto las notas 354 y 396 de la edición de Avallé-Arce.

⁸⁶ Véanse capítulos 10 y 11 del libro tercero, donde se cuenta cómo Constanza se casa con un conde moribundo. No se revisa aquí esta secuencia narrativa porque no está constituida por un relato oral intercalado. Baste decir que esta mujer se había hecho pasar por hombre y que, tras recibir apoyo de los peregrinos, tras este relato, ella les devolverá la merced con la posibilidad de cruzar por mar, que es rechazada por Auristela.

junto a una venta, en la cual esta hermosa peregrina —señalando a Constanza— socorrió con una caja de conserva a un desmayado delincuente [...] Pues sabed que yo era. (III, 12, pp. 362 y 363)

Si bien los hechos que narra este relato son pasados, a diferencia del resto, el pasado dentro del relato oral no es anterior al relato marco: se trata de una estructura elíptica que lo único que hace es resolver la incógnita de aquella moza en la carreta a quien Constanza ayudó y, a la vez, aclarar como de refilón otra consecuencia de la revuelta que dio muerte al marido de Constanza. La función ejemplar, por su parte, se vuelve menos clara. No parece haber en este relato ningún ejemplo de conducta, pero sí de cualidad. Ambrosia Agustina encarna la amante devota que es capaz de llegar hasta el castigo físico en busca de su amado. En este sentido la ejemplaridad deja de ser universal y se reduce a quien profese amor por otra persona. Pero al interior de la novela esto resulta más que válido: no olvidemos que Auristela y Periandro han pasado toda clase de dificultades para seguir juntos y con honra hasta llegar a Roma pese a todos los problemas que han tenido que resolver. Ambrosia Agustina es un justo parangón con los protagonistas y la forma en que termina su historia augura cómo terminará la de Persiles y Sigismunda.

Sigue entonces el Relato del criado del Conde de Nemurs, relato de importancia en la novela ya que sirve de puente para añadir a tres personajes que acompañaran a nuestros peregrinos durante el resto de la novela. Este relato es contado a los peregrinos para explicar la presencia de las tres damas francesas, Deleasir, Belarminia y Feliz Flora. El criado cuenta como viene mandado por su amo para buscarle esposa: de esa búsqueda ha resultado encontrar a las tres damas, que se someterán a escrutinio del Duque en Francia. Pero este relato además implica un momento de alta tensión dentro del relato marco: en el relato, el criado dice que tiene intenciones de llevarse consigo a Auristela para que el duque la vea, diciendo que es más hermosa, por mucho, que las damas que ya ha encontrado. Ante tal proposición, Periandro responde ~~temblando~~ de celos, si bien no lo dice explícitamente, que Auristela no irá a ninguna parte porque tiene un voto pendiente en Roma. El criado dijo entonces que llevaría un retrato de Auristela sólo para maravillar al duque. La respuesta de Periandro fue huir por no dar oportunidad al pintor de retratar a la sin par Auristela. De cualquier modo, más adelante le dice el

criado a Periandro que aunque no la mire el pintor posando para el retrato, podrá hacerlo, ya que recordaría siempre la belleza de Auristela aunque no la tuviera delante.⁸⁷

En el Relato del criado del duque de Nemurs⁶ se repite el dinamismo sin repetirse la ejemplarización. En primer lugar porque el retrato, que no deja de serlo pese a todo, no es más que un recurso de justificación para incluir a las tres damas en la comitiva y volver, casi como de refilón, al tema del matrimonio que ahora podemos inferir que era central en la mentalidad cervantina por lo menos para esta novela. La caracterización está presente también, veamos como presenta el criado a las tres damas:

Todas tres son libres, y todas de poca edad, como habéis visto; la mayor, que se llama Deleasir, es discreta en extremo, pero pobre; la mediana, que Belarminia se llama, es bizarra y de gran donaire, y rica medianamente; la más pequeña, cuyo nombre es Feliz Flora, hace gran ventaja a las dos en ser rica. Ellas también han sabido el deseo del duque, y querrían, según a mí se me ha traslucido, ser cada una la venturosa de alcanzarle por esposo... (III, 13, p. 369)

En esta descripción vemos a tres damas aspirantes a un ascenso social. Poseen hacienda y a cambio quieren una mejor posición social. Lejos de los matrimonios supuestamente por amor que durante la novela han quedado explícitos, este matrimonio se corresponde con lo que en realidad era el matrimonio en la temporalidad histórica de la novela: un contrato de beneficios mutuos. No debe sorprendernos que en algún momento del relato marco apareciera una situación como esta. Los matrimonios que no se han ejecutado bajo esta premisa de beneficios han resultado en desgracia, si bien se espera una restitución en algún momento de la historia. En este relato se toca uno de los grandes continuos temáticos de la novela: las uniones matrimoniales.

Sigue el Relato de Soldino, el retirado⁶. Este relato es bastante anómalo, si puede llamarse así, dentro del desarrollo nomal⁶ de la novela. Los relatos han servido hasta ahora, por lo menos, como actualizadores dramáticos, como cambios dinámicos, siempre como caracterizadores y las más de las veces como ejemplares. El relato de Soldino es, en efecto, un relato oral intercalado pero que goza de especiales atributos. En primer lugar, el relato tiene lugar en un lugar ameno: un valle al que se llega mediante una cueva que el mismo Soldino a construido cerca de su casa. En este relato no se cuenta absolutamente nada del pasado, ni dentro ni fuera del relato marco, estrictamente hablando. Lo que se cuentan son supuestas adivinaciones

⁸⁷ Es interesante esta hiperbolización a propósito de la belleza de Auristela. Si bien está dentro del relato marco, es impensable descartarla porque se encuentra en el contexto de la emisión de un relato oral intercalado.

de Soldino —judiciario también como Mauricio, ya por entonces ausente de la comitiva—, que él mismo utiliza como recurso para darse, delante de sus oyentes, credibilidad adivinatoria.

La caracterización en este relato tiene potencia especial: Soldino se califica como adivinador pero para transmitir credibilidad, primero relata sus pasados aciertos en su oficio. Una vez que ha demostrado su habilidad, empieza a repartir augurios para los peregrinos. A Periandro le dice que Auristela no será su hermana por mucho tiempo, haciendo alusión, de manera sumamente velada, a que pronto será su esposa: eso sólo pueden entenderlo los protagonistas. A Constanza le promete un nuevo título, el de duquesa. A Antonio le promete un estado digno de sí. A Ruperta y Croriano, personajes que se unieron al peregrinaje antes, les augura un matrimonio feliz. A las damas francesas también les asegura felicidad. Y al final, es Soldino quien informa a los peregrinos que justo en ese momento, Bartolomé está escapando con Luisa, la mujer aquella que había traicionado a Ortel Banedre. De esta escapatoria vendrá sobre ambos la justicia poética que promete la ejemplarización de los relatos: una vida un tanto desdichada. El relato de Soldino, entonces, es caracterizador pero, nuevamente, más dinámico que otra cosa. Resulta interesante que mientras más se acerca el relato marco a su final, los relatos orales intercalados empiezan a ser mucho más anecdóticos.

Posiblemente, esto es una mera suposición, a Cervantes no le dio tiempo de enriquecerlos con sentencias prescriptivas como había hecho hasta que los peregrinos tocaron tierra en Portugal. Pero puede deberse también a que una vez que desembarcan en Portugal, la ejemplarización se vuelve menos preeminente y se pone de relieve lo anecdótico y dinámico. Recordemos ese quiebre que existe entre el libro segundo y el tercero. Estos relatos cada vez más escuetos funcionalmente hablando, parecen confirmar aquello.

Sigue el Relato de Isabela Castrucha, a quienes los peregrinos conocen en Luca, ya entrados en Italia. Esta mujer cuenta cómo está enamorada de Andrea Marulo, un italiano hijo de Juan Bautista Marulo y cómo, al no estar predispuesto su casamiento, tiene que hacer uso del secreto para entregarse a su 'esposo'. Para ayudar a tal propósito, Isabela finge estar poseída por el demonio y pide a los peregrinos, especialmente a Constanza y a Auristela que le ayuden a mentir a todos. Se presenta así Isabela: —Yo⁸⁸, señoras, soy la infelice Isabela Castrucha, cuyos padres

⁸⁸ Sobre estas introducciones a los relatos orales anteponiendo el pronominal deíctico, véase LOZANO RENIEBLAS, —*Los relatos orales...*”, pp. 116 y ss.

me dieron la nobleza, la fortuna, hacienda y los cielos, algún tanto de hermosura...” (III, 20, p. 405)

De nueva cuenta, en este relato es consistente el tema del amor malogrado, que finalmente encuentra buen cauce y resulta en matrimonio, con la ayuda en la mentira y traza descrita arriba de Auristela y Constanza. En efecto, como hemos señalado, no hay en este relato más que dinamismo. Casi al final del relato marco, este relato sirve como un acelerador narrativo que introduce nuevamente el tema del matrimonio.

El siguiente relato es el penúltimo que puede considerarse como tal. Se trata del ‘Relato del peregrino español’ que está coleccionando aforismos para un libro que pretende componer. El relato es brevísimo, apenas para conocer al personaje y para legitimar su condición de peregrino; sin embargo, es un relato curioso, puesto que al contarles algunos de los aforismos que ha coleccionado, les cuenta algunos de personajes que han aparecido en la novela (cuyas historias detalladas no se han incluido aquí porque no son relatos orales intercalados) y de esta manera, los pone al tanto de cómo han ido terminando las aventuras de cada uno.

De estos aforismos vale destacar el de Bartolomé, el manchego, quien había acompañado a estos peregrinos durante buena parte de su viaje pero que terminó en aventura amorosa con Luisa, la mujer de Ortel Banedre (cuya historia puede verse en su relato y cuyo desenlace se adivina en el relato de Soldino, el adivino). Aún mediante aforismos Cervantes sigue intercalando y entramando la compleja historia de estos nuestros peregrinos. Esta breve intercalación de un relato es nuevamente predominantemente dinámico, ya que sirve para actualizar las incógnitas que se habían quedado en el aire en una estrategia narrativa de cierre, es decir, una manera de resolver la novela sin extender más el relato marco.

3.3.4 Libro IV

El último relato es, quizá, el relato más sobresaliente de toda la novela, pese a su extensión mediana (o corta si se compara con el ‘El relato de Ortel Banedre, el polaco’). Se trata del ‘Relato de Seráfido, el ayo’ que descubre por fin el nombre de nuestros protagonistas y, aunque ya por muchos indicios podía intuirse, su verdadera identidad y su falso parentesco. Este relato está en boca de Seráfido, el ayo de un tal Persiles. Este relato es contado a Rutilio, el mismo italiano que había empezado la historia con nuestros personajes y que había quedado ermitaño en la isla de Renato y Eusebia. Para aumentar la tensión dramática del momento en que se relata, hemos de

precisar que este relato lo escucha, oculto entre las sombras, el mismísimo Periandro, Persiles, como ahora sabemos.

Es Persiles hijo de Eustoquia, reina de Tile (Islanda), y hermano de Magsimino, rey por mayorazgo, heredero del reino tras la muerte de su padre. De Frislanda, isla cercana a Tile, es reina Eusebia, madre de dos princesas, Eusebia y Sigismunda, la mayor. Una guerra en Frislanda hace que Eusebia envíe a sus hijas a Tile, al cuidado de Eustoquia. De ese envío, surge el enamoramiento de Magsimino, que tras recibir una carta de su madre adjunto a la cual va un retrato de Sigismunda, pide a su madre se la guarde para esposa. Pero como es costumbre en esta historia, la suerte hizo que se enamorara también Periandro, quien no por retrato sino por su presencia supo de sus encantos. Véamos cómo describe Seráfido a Persiles y a Sigismunda: –Persiles, rico de los bienes de naturaleza sobre todo extremo” y –Sigismunda... donde naturaleza cifró toda la hermosura que por todas las partes de la tierra tiene repartida” (IV, 12, p. 464 y 465)

Ambos son descritos en este relato como ejemplos de belleza natural, es decir, dotados con todas las cualidades que puede brindar la naturaleza. El enamoramiento de Persiles no es entonces desmotivado. Enamorado Persiles pero consciente de que su hermano se le ha adelantado en pedirla para esposa, resignado a no poder satisfacer su deseo, se enferma de gravedad escondiendo la causa de sus males. Su madre, que lo tenía por favorito sobre Magsimino, acude en su ayuda y tras suplicarle que le cuente la causa de su enfermedad, Persiles le cuenta su desgracia. Al escucharlo, Eustoquia da ánimos a Persiles y le dice que intercederá por Sigismunda, quien pese a la hermosura de Persiles, dice que no puede acceder a su deseo si no llega antes a Roma, a –enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra”. Es así como nos enteramos de dónde venían estos dos peregrinos. De ese modo, además, podemos adivinar por qué fingieron ser hermanos: en principio Sigismunda no había hecho explícita su afición por Persiles. En realidad no es sino hasta el último punto en la historia, con Persiles moribundo a causa del espadazo que le dio Pirro el Calabrés⁸⁹ por pensar que Hipólita lo prefería, que Sigismunda hace patente su deseo de casarse con Persiles. Hasta ese punto todo había consistido en suposiciones y promesas.

Este último relato, además de reforzar la caracterización de nuestros protagonistas es el último desenredo de la madeja. Al llegar a este punto, a escasas páginas del fin de la novela, se

⁸⁹ Véase el libro cuarto, donde en el relato marco se cuenta la historia de Hipólita y este personaje rufián. También en el relato marco se cuenta el arrepentimiento de Sigismunda de cumplir con lo acordado y casarse con Persiles.

tiene ya conciencia de todo lo que ha ocurrido de manera cabal. La función ejemplar se queda de lado otra vez y la actualización dramática, parte de la función dinamizadora alcanza su punto culminante. Sólo hasta el *Relato de Seráfido*, el ayo⁴ es posible clarificar lo que se ha encubierto, al menos de acuerdo con lo estrictamente textual dentro de la novela. Lo cierto es que más que descubrir, confirma lo que los mismos relatos orales y en el relato marco se presume. Esta confirmación resulta entonces una especie de premio al lector que si ha leído con cuidado, pudo descodificar el cifrado argumento que la novela se ocupó en establecer. La aparición de Rutilio además acerca los dos mundos nuevamente, porque es gracias a Rutilio que Seráfido puede hallar a los dos perdidos peregrinos.

Es fundamental, revisados los relatos orales, señalar que existe mucha sustancia narrativa que no se ha contado en este capítulo por no ser concerniente. El *Persiles* termina, efectivamente, con el cumplimiento del voto de los amantes en Roma, con una narración de ritmo apresurado mediante la cual se intenta dar fin a la historia. Arnaldo regresa y cuenta cómo ha llegado hasta Roma siguiendo el rastro de Auristela, mientras que Magsimino, a quien ahora ya conocemos aparece casi al final de la novela, sin que antes se le hubiera mencionado o aludido, para ir a morir a Roma víctima de la mutación, con lo que Persiles ha logrado deshacerse de todos los obstáculos que tenía para casarse con Sigismunda. Magsimino, en sus últimos momentos de vida, los une en una boda simbólica y apresurada. Ellos, ahora reyes, entregan a Eusebia, hermana menor de Sigismunda, para que se case con Arnaldo, heredero al trono de Dinamarca. Constanza, la condesa, se casa con su cuñado. Antonio el mozo se casa con Feliz Flora, en una clara secuencia de justicia poética en la que los peregrinos que han llegado a Roma y que han demostrado su dignidad y valía, encuentran la feliz recompensa a sus trabajos. Con el augurio certero de la longevidad de Sigismunda y Persiles, a quien *“biznietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad”*, se da fin a los trabajos de Persiles y Sigismunda.

CONCLUSIONES

Los relatos orales intercalados en el Persiles ejercen funciones dentro de la novela y, en tanto pueda proyectar su contenido hacia el exterior, es decir, hacia el receptor, esta función adquiere trascendencia.

Es evidente que estos relatos orales en principio, y sólo en principio, corresponden con una larga tradición novelística bizantina que prescribe, como parte del género, la multiplicidad de voces narradoras. Estos relatos orales están en una interdependencia sistemática con el relato marco y sirven de manera circular, complementándose entre sí. Los relatos orales tienen por lo menos tres funciones fundamentales: la función caracterizadora, que consiste en definir e individualizar a los personajes; la función dinamizadora, que consiste en acelerar o actualizar el relato marco y la función ejemplarizante, que plantea a través de los personajes, normas de conducta y de calidad humana que es aconsejable seguir.

La función caracterizadora puede presentarse en dos vías: mediante la propia locución del personaje sobre sí mismo o mediante sus actos dentro de su relato. Una tercera vía secundaria es la definición de otros personajes en la locución del relato, como ocurre por ejemplo con el ‘Relato del Capitán’. Esta función se vincula de manera estrecha con la función ejemplarizante, como antesala: la caracterización hace esperable lo que ha de ejemplarizar el relato.

La función dinámica es la única función que aparece en todos los relatos orales intercalados debido a que la introducción de un relato en una voz diferente a la del relato marco implica por un lado una suspensión de aquel y una nueva línea de sucesos en otra voz. Esta suspensión tiene como consecuencia una narración que va y viene entre ritmos diferentes. Los relatos orales pueden profundizar en una descripción subjetiva, como ejemplo el relato casi increíble de Rutilio y el relato altamente hiperbólico de Periandro. El relato marco utiliza los relatos orales intercalados para presentar personajes nuevos que tendrán trascendencia en la novela y, a su vez, para ofrecer voces alternas que puedan decir cosas que el narrador del relato marco, por su condición, está constreñido a callar.

La función ejemplarizante actúa de dos maneras: inmediata, si las consecuencias de los actos del personaje narrador son previas al relato marco, y no inmediata si las consecuencias coinciden con el final del relato marco. Como ejemplo de la primera, Clodio, quien a mitad de la novela muere a manos de Antonio por un accidente cuya casualidad resulta extraña; como ejemplo de la segunda manera, tenemos a Arnaldo, que sin poder desposar a Sigismunda, toma

por esposa a su hermana, uniendo así de manera simbólica el reino de Dinamarca con el reino de Frislanda y de Tule, unidos éstos por Persiles y Sigismunda.

La cumplida funcionalidad de estos relatos orales intercalados ofrece a la novela un esquema narrativo complejo, dinámico y entretenido. El lector puede encontrar en la novela diversión y enseñanza. Las descripciones subjetivas detalladas gozan de una riqueza única que permite un involucramiento con la novela de manera proactiva y cercana. La novela le exige al lector una complicidad estrecha.

Si la novela pudiera compararse con un árbol, lo que empezamos a ver en la Isla Bárbara no es otra cosa que el tronco que crece hacia arriba conforme se acercan los peregrinos a Roma; por otra parte, poco a poco se nos van mostrando las entretrejidas raíces que dieron origen a la singular historia. Mientras esto ocurre, vemos a lo largo de la novela el grueso tronco del relato marco que dará cabida a los relatos orales intercalados, las ramas que componen su fronda.

Esta novela es una obra maestra del ingenio cervantino, afirmación comprobable por la vasta capacidad de análisis que presenta. Fuera de suposiciones sobre ella y lejos de ser una obra inacabada y en bruto, resulta ser una novela producto de un fino artificio que entrelaza por lo menos veinte ejes narrativos que encuentran su final, si bien apresuradamente, en Roma y con satisfacción para los personajes —y para el lector que se nutre con toda la experiencia literaria del autor, sin importar el género textual.

La obra se ilumina con el análisis funcional de sus partes pues confirma su cuidadosa manufactura. Por otro lado, este tipo de análisis, sin importar la estructura interna, es una manera útil de valorar y abordar cualquier obra.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda es, como apuntó Manuel Durán, el canto de cisne de Miguel de Cervantes: primero resulta disonante y complicado, pero una vez que se ha pasado por el razonamiento de su estructura, su contenido y su trascendencia, no cabe la menor duda de que vale la pena detenerse a escucharlo, a entenderlo y a apreciarlo como una de las más grandes novelas jamás escritas en nuestra lengua española.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMAS, Frederick A. de, "Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo*", *Hispanic Review*, 49-3 (1981), pp. 297-316.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, 7 vols., Madrid: Instituto Editorial Reus, 1958.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona: Ariel, 1975.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., "La novela griega: proyección de un género en la narrativa española", *Revista de Filología Hispánica*, 4 (1990), pp. 19-45.
- _____, "Las historias omitidas en el *Persiles*", *Monteagudo*, 8 (2003), pp. 183-191.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes*, trad. de Mauro Armiño, Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- CARRASCO, Félix, "Inicios de la picaresca: *Lazarillo de Tormes*", en *La novela española en el siglo XVI*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- CARRASCO URGOTTI, Soledad, "Los libros de caballerías. La novela morisca. Los libros de cuentos", en *La novela española en el siglo XVI*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- CASCARDI, A. J., "Reason and Romance: An Essay on Cervantes's *Persiles*", *Modern Language Notes*, 106-2 (1991), pp. 279-293.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma de "Los Trabajos de Persiles y Sigismunda"*, Madrid: Gredos, 1975
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer, 1972. [1ª ed. 1925]
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2001.
- _____, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 vols. ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid: Castalia, 1969.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia I. *Viajeros, peregrinos y enamorados: la novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1999.
- DURÁN, Manuel, *Cervantes*, Boston: Twayne, 1974.
- EGIDO, Aurora, "Las voces del *Persiles*" en ¿"¡Bon compañero, jura Di!"? *El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1998, p. 107-133.

- EL SAFFAR, Ruth, "Periandro: Exemplary Character, Exemplary Narrator", *Hispanófila*, 69 (1980), pp. 9-16.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 1972.
- _____, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989
- GONZÁLEZ, Eduardo, "Del *Persiles* y la Isla Barbara: Fabulas y reconocimientos", *Modern Language Notes*, 94-2 (1979), pp. 222-257.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Los libros sentimentales y de aventuras. Los libros de pastores", en *La novela española en el siglo XVI*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, "Los relatos orales del *Persiles*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22-1, (2002), pp. 111-126.
- MARÍN PINA, Carmen María, "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, María Isabel Toro Pascua (ed.), Salamanca: Biblioteca española del Siglo XV, 1994, pp. 541-548.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alonso, "El peregrino en su patria de Lope de Vega, el *Quijote* de Avellaneda y el *Persiles* cervantino", *Anuario de Estudios Cervantinos*, 5 (2009), Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 281-293.
- MONER, Michel. "Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos", *Edad de Oro*, 7 (1998), pp. 119-127.
- NERLICH, Michael, *El "Persiles" descodificado o la "Divina Comedia" de Cervantes*, Madrid: Hiperión, 2005.
- _____, "Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: proyecto histórico-iluminado de una cultura europea", en *¿"¡Bon compañero, jura Di!"? El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1998, pp. 135-161.
- OSUNA, Rafael, "Cervantes y Tirso de Molina: Se aclara un enigma del *Persiles*", *Hispanic Review*, 42-4, (1974), pp. 359-368.
- _____, "El olvido del *Persiles*", *Boletín de la Real Academia Española*, 48-183 (1968), pp. 55-75.

- PALOMO ROBERTO, J., "Una fuente española del *Persiles*", *Hispanic Review*, 6-1 (1938) pp. 57-68.
- POPE, Randolph. "The Autobiographical Form in the *Persiles*", *Anales Cervantinos*, 13-14 (1974-1975), pp. 93-106.
- REY HAZAS, Antonio, "La palabra 'católico': cronología y afanes cortesanos en la obra última de Cervantes", en Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera (eds.), *Tus obras los rincones de la Tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 87-133.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. de Carlos Sahagún, Madrid: Taurus, 1966.
- SCHEVILL, Rudolph, "Studies in Cervantes. Part I. *Persiles y Sigismunda*" *Modern Philology*, 4-1 (1906), pp. 1-24.
- _____, "Studies in Cervantes. Part II. *Persiles y Sigismunda*: II. The Question of Heliodorus" *Modern Philology*, 4-4 (1907), pp. 677-704.
- SELIG, Karl-Ludwig, "Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture" *Hispanic Review*, 41(1973), pp. 305-312.