

Ruperta y las reliquias de la muerte (*Persiles*, III, 16-17)

Ruperta and the Deathly Hallows (*Persiles*, III, 16-17)

Julia D'Onofrio

<http://orcid.org/0000-0002-5512-5017>

Universidad de Buenos Aires, CONICET

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»

ARGENTINA

juliadonofrio@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.2, 2018, pp. 39-50]

Recibido: 11-12-2017 / Aceptado: 09-02-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.02.05>

Resumen. En el presente trabajo se analiza el episodio de Ruperta del *Persiles* (III, 16-17) poniendo en evidencia el lugar central que ocupa en el relato el poder de la vista y los diferentes usos de la imagen efectista.

Subyace en esta historia, de principio a fin, una cadena conceptual que hace hincapié en el poder de lo visual: desde las reliquias que se conservan para no olvidar y tener siempre presente un dolor que llama a la venganza, hasta el camino para la redención que se descubre también por el impacto de una imagen, pasando por numerosos hitos visuales que conforman tan significativo campo semántico.

A raíz de este análisis descubrimos una respuesta vitalista frente al oscuro e inmovilizante nihilismo Barroco tan ligado, por lo general, a la estética tremendista que Cervantes parecería estar parodiando en estas páginas.

Palabras clave. Imagen; Barroco; muerte; simbolismo.

Abstract. This work analyzes the episode of Ruperta in *Persiles* (III, 16-17) highlighting the central place that the power of sight has in the story and the different uses that image occupies in it.

Behind this story, from beginning to end, there is a conceptual chain that emphasizes the power of what is visual: from the relics that are preserved so as to never forget and always keep in mind a pain that calls for revenge, to the road to redemption that is also discovered by the impact of an image, and through numerous visual landmarks that give shape to a meaningful semantic field.

As a result of this analysis we discover a vitalist response to the obscure and immobilizing Baroque nihilism, so linked, in general, to the *tremendista* aesthetics that Cervantes seems to be parodying in these pages.

Keywords. Image; Baroque; Death; Symbolism.

«... uno de los efectos poderosos de la muerte es borrar de la memoria todas las cosas importantes de la vida...»

(*Persiles*, II, 1)

En el caleidoscópico mundo que es el *Persiles*, la historia de Ruperta en el libro tercero nos admira por sus peculiaridades muy barrocas. De buenas a primeras los peregrinos del *Persiles* se convierten en espectadores de unas escenas que parecen sacadas de un cuadro tremendista, de una *novella* truculenta¹ o de esas apariencias mudas que se mostraban en el centro del escenario para sobrecoger a los espectadores teatrales².

Se cuenta en estos capítulos la historia de una viuda que lleva a donde vaya la calavera de quien fuera su marido, la espada con la cual lo habían matado, la camisa ensangrentada con la que había muerto y lo más espeluznante, quizás, el irrenunciable deseo de vengar su muerte sea como fuere.

La señora Ruperta, dama escocesa, había sido cortejada cuando era una doncella por el viudo Rubicón, mucho mayor que ella. Sus padres, sin embargo, habían dispuesto que se casara con el conde Lamberto, de edad más acorde a la suya. Rubicón, soberbio y rencoroso, había tomado como una ofensa personal este supuesto desprecio de Ruperta; y así, un día cuando los desposados paseaban por el campo, atacó al marido reciente y le dio muerte, para que Ruperta sintiera el dolor constante de su pérdida. La viuda Ruperta, antes del entierro, mandó cortar la cabeza del cadáver, descarnarla para convertirla en calavera y guardarla en una caja como reliquia. Luego, frente a la calavera, la camisa ensangrentada y la espada

1. Existe una considerable tradición crítica que presta atención a las relaciones intertextuales de este episodio (Malkiel, 1955; Blecua, 1984; Rull, 2004; Blanco, 2004; Muñoz Sánchez, 2007; Escobar Borrego, 2008 y recientemente Ruffinatto, 2017). Por nuestra parte, nos interesan especialmente las resonancias intertextuales que brinda el mencionado ambiente truculento. Alberto Blecua (1984, p. 138) y Mercedes Blanco (2004, p. 629) no dudan en conectar el episodio con el ambiente trágico de las novelas de Bandello, que tanto influyeron en la narrativa y el drama del Siglo de Oro. Muñoz Sánchez (2007), Escobar Borrego (2008), Ruffinatto (2017) analizan conexiones intertextuales precisas con *novelle* de Boccaccio y Bandello e incluso con un episodio de la Segunda Parte del *Guzmán de Alfarache* que abreva en la misma línea de venganzas sangrientas, como lo hacen a su vez las tragedias de honor contemporáneas al *Persiles*.

2. Sobre las apariencias mudas de valor simbólico, ver Cull, 1996. El trabajo de Ruffinatto (2017), que se publicó cuando estaba corrigiendo este estudio, analiza la relación del episodio con los principios de la comedia, instaurados por Lope en el Siglo de Oro. Aunque no comparto su tesis de manera completa, sí valoro su planteo pues acuerdo con la necesidad de investigar tal relación como algo sustancial en la forma final de la historia de Ruperta.

que el atacante había abandonado en el cuerpo sin vida, juró no descansar hasta vengarse de quien tanto mal le había causado.

Esto es lo que les cuenta a los peregrinos un viejo criado de Ruperta (que fuera antes criado del conde muerto) cuando les muestra el aposento cubierto de luto que ocupaba su señora en la posada. Lo hace como un maestro de ceremonias en un espectáculo macabro, sin disimular el placer que la truculencia del caso le causaba ni la noble admiración que sentía por la vida atada a la venganza que su señora había tomado la resolución de seguir.

Los peregrinos pueden luego observar, como espías, el dolor de la hermosa Ruperta, quien repite ante sus ojos el rito teatral de su juramento de venganza frente a las lúgubres reliquias. Aunque el agresor ya había muerto, ella planeaba tomar venganza de sus descendientes. La casualidad emprendedora propia de las novelas griegas³ hace que precisamente en ese instante llegue al mesón Croriano, el hijo único de Rubicón y objeto privilegiado de la ira vengadora de Ruperta. Mediante una artimaña enunciativa del narrador, los peregrinos dejan de ser espectadores directos pero nosotros no, y vemos entonces cómo Ruperta logra escabullirse en el aposento del joven Croriano, a quien no conocía, con el propósito de matarlo mientras dormía y terminar por fin con su venganza. Pero en un giro que es tanto narrativo como estilístico, al ver el rostro del hijo, Ruperta queda deslumbrada, la ira se transforma en enamoramiento y la venganza da lugar a la misericordia. Croriano, al despertarse también se enamora y, para redimir el error del padre, le propone entregarse como esposo.

Así la historia de odio y deseo de venganza termina en amor y concordia. Todos quedan felices y olvidan los rencores pasados. ¿Todos? No. Todos no, porque el viejo escudero que abre y cierra la historia se queja de semejante final y murmura en contra de la mutabilidad y poca constancia de las mujeres, como la bella Ruperta⁴.

Hasta aquí el resumen del argumento y el planteo de los rasgos estilísticos de esta historia que, como ha sido muchas veces señalado, tuerce a último momento el final que sus parámetros genéricos parecían indicarle.

Pasemos a analizar ahora los elementos que van a construir nuestra lectura.

Debemos notar en primer lugar el papel esencial que tiene la vista y todo lo relacionado con lo visual en este episodio. Está ligado a la maravilla, a la búsqueda de la admiración y esencialmente al mover los afectos, el rasgo más propio de la retórica y el arte barrocos. No debemos olvidar que en la estética y la práctica social barroca la dimensión de lo visual se desarrolla con un poder sin precedentes que abre la reflexión sobre la manera en que las imágenes hieren los ánimos, permean las consciencias y condicionan las acciones.

3. Ver Lozano Renieblas, 1998, pp. 59 y ss.

4. Ruffinatto ve al escudero como un autor de comedias a quien traicionan en su plan artístico y por lo tanto como una figura que en cierta forma podría espejar a Cervantes. Creo, por el contrario, que en el texto (y me atrevería a decir que en general en toda la obra cervantina) se presenta una profunda oposición al perfil ideológico de este personaje, como veremos a continuación.

Si bien se ha estudiado la cuidada organización retórica ligada a mover eficazmente los afectos y el carácter protocinematográfico de este episodio⁵, no se ha señalado un rasgo especialmente curioso que queremos resaltar. A pesar de que la historia se construye mediante una intrincada red de enunciaciones, en las que hay muchos cambios de narrador y perspectivas narrativas⁶ desde principio a fin se mantiene invariable, sin embargo, el enorme poder convocante, movilizador y transformador de la vista y las imágenes⁷. Esto, en efecto, se nos presenta como una inusual recurrencia que sobrepasa todas las variaciones y merece ser tenida en cuenta.

En el principio, la historia se introduce con un llamado de Bartolomé a los peregrinos:

—Señores, *acudid a ver la más estraña visión que habréis visto* en vuestra vida. Dijo esto tan asustado y tan como espantado que, pensando ir a *ver alguna maravilla estraña* le siguieron...⁸

Por el momento los peregrinos no ven más que un aposento todo cubierto de luto, pero cuando lo estaban mirando aparece el viejo escudero que les promete:

—Señores [...] si gustáis *ver a la señora Ruperta* sin que ella os vea, yo haré que la *veáis*, cuya *vista* os dará ocasión de que os admiréis así de su condición como de su hermosura (III, 16, p. 594).

Cuenta a continuación lo que ya hemos dicho de la historia de Ruperta. El despecho de Rubicón, el encuentro fortuito y fatídico en el despoblado cuando él:

Vio a mi señora y su vista despertó el agravio que, a su parecer, se le había hecho, y fue de suerte que, en lugar del amor, nació la ira y, de la ira, el deseo de hacer pesar a mi señora... (III, 16, p. 595).

Y a continuación la muerte que le dio al conde para vengarse del dolor que Ruperta le había causado, de todo lo cual el escudero fue testigo. Así como también de las disposiciones sobre el cuerpo desmembrado del conde y el juramento de Ruperta de vengar su muerte, para lo cual nos refiere sus propias palabras, llenas también de componentes visuales:

... en tanto no llegare a efeto este mi justo sino cristiano deseo, juro que mi vestido será negro, mis aposentos lóbregos, mis manteles tristes y mi compañía la misma soledad. A la mesa estarán *presentes estas reliquias, que me atormenten el alma*: esta cabeza, que me diga, sin lengua, que vengue su agravio; esta espada,

5. Ver Blecua, 1984 y Rull, 2004, respectivamente.

6. Para un análisis de los ricos juegos con la voz narrativa, ver Muñoz Sánchez, 2007, pp. 120 y ss.

7. Blecua señaló en su análisis la recomendación retórica de servirse del valor persuasivo de la memoria visual (Blecua, 1984, pp. 138-139).

8. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 16, p. 594. En las siguientes citas textuales se consignará entre paréntesis libro, capítulo y página correspondiente de la edición utilizada. Aquí y en los demás casos los énfasis siempre son míos.

[en] cuya no enjuta sangre me parece que veo a la que, alterando la mía, no me deje sosegar hasta vengarme (III, 16, p. 596).

Y termina su presentación el escudero encareciendo el espectáculo del que parece dueño, también con insistencias acerca de lo que va de la vista a la admiración o a herir los ánimos:

Esto, señores, *veréis*, como he dicho, de aquí a dos horas y, si no *os dejare admirados*, o yo no habré sabido contarlo, o vosotros tendréis el corazón de mármol (III, 16, p. 597).

Inmediatamente la importancia de lo visual se hace patente en lo que podríamos llamar el centro conceptual de la historia, pues ahora la voz narrativa del *Persiles* presenta una disquisición sobre cómo la vista actúa para mantener vivos los deseos de venganza:

La ira, según se dice, es una revolución de la sangre que está cerca del corazón, la cual se altera en el pecho *con la vista* del objeto que agravia y tal vez con la memoria; tiene por último fin y paradero suyo la venganza... (III, 17, p. 597).

Y relata después la misma voz narradora, con muchas referencias visuales, cómo los peregrinos se convierten en espías escondidos que observan a Ruperta en su aposento realizando el lóbrego rito de su juramento:

Llegóse la hora de que la fueron a *ver* los peregrinos, sin que ella los *viere*, y *viéronla* hermosa en todo extremo, con blanquísimas tocas, que desde la cabeza casi le llegaban a los pies, sentada delante de una mesa sobre la cual tenía la cabeza de su esposo en la caja de plata, la espada con que le habían quitado la vida y una camisa que ella se imaginaba que aún no estaba enjuta de la sangre de su esposo. Todas estas insignias dolorosas despertaron su ira... (III, 17, p. 598).

La incitación a la vista se produce en todos los planos narrativos, el escudero incitó a los peregrinos, la visión de la feliz pareja había despertado la ira de Ruperto cuando los encontró en el campo, así como las reliquias encendían el deseo de venganza de Ruperta. Pero llega el momento en que el narrador se dirige directamente a los lectores para decirles:

¿Veisla llorar, *veisla* suspirar, *veisla* no estar en sí, *veisla* blandir la espada matadora, *veisla* besar la camisa ensangrentada, y que rompe las palabras con sollozos? Pues esperad no más, de hasta la mañana, que *veréis* cosas que os den sujeto para hablar en ella mil siglos, si tantos tuviédes de vida (III, 17, p. 598).

El narrador, que había mostrado hasta ahora acompañar los sucesos, se adelanta a lo que todavía no ha sucedido y que será lo que transformará todo al día siguiente: la venganza convertida en enamoramiento. Lo especialmente notable, para nuestro recorrido, es que la transformación de las pasiones se produzca también por el poder extraordinario de una visión; sobre lo cual el texto hace un ex-

plícito alegato al asimilarlo a lo que produce la visión del rostro de Medusa, como luego veremos.

Pasemos ahora a considerar otro aspecto imprescindible para el análisis: la imaginería lúgubre que da un particular tono a esta historia y que, como creemos, es esencial en el conflicto narrativo, estético e ideológico que aquí se está planteando⁹.

El recuerdo de la muerte como principio de comportamiento ético es una de las características distintivas del imaginario barroco. La muerte y su recuerdo constante son la manifestación más propia de un escepticismo oscuro y destructivo que le quita sentido al accionar humano.

En la primera parte del episodio vemos ese regodeo con la muerte, esa teatralización del horror que resulta tan paradigmática de la estética barroca. En efecto, toda la vida de Ruperta transcurre en la negación de la vida, las reliquias y el luto sirven para nunca olvidar lo que falta. Ruperta no conserva un retrato del amado muerto, sino su calavera, que no puede traer a la memoria más que el abismo que los separa. Por eso es tan sintomática la figura de la cabeza descarnada del marido (y para acentuar el giro truculento, se debe tener siempre presente que el conde no descansa completo en su tumba).

Cabe recordar que la calavera es el objeto fetiche del nihilismo barroco¹⁰. Con su imagen se deja de lado toda la idea de experiencia —de vida concreta— para exaltar ese vacío, oscuridad y misterio que transmite la calavera como emblema de la muerte. Rodríguez de la Flor analiza en diversos estudios cómo la idea de muerte en la Contrarreforma pretende desactivar la libido del mundo, la pulsión de vida y el principio del placer. La calavera entonces es la cifra perfecta, el signo más eficaz, para reunir todos esos significados que apuntan siempre a un más allá de la vida y la experiencia particular¹¹.

En el mundo tan visual del Barroco, preocupado por las imágenes que ponen ante los ojos las ideas inmateriales, las reliquias de todo tipo tienen un papel poderoso y central para actualizar un pasado que se quiere traer al presente. Así pues, en el caso de Ruperta se manifiesta con claridad que las reliquias, esos vestigios del marido y su asesinato, actúan como un poder que actualiza constantemente el

9. Muñoz Sánchez, 2007, en su detenido análisis del episodio plantea este conflicto ideológico y genérico en parecidos términos, aunque no desde la perspectiva visual que busco poner de relieve, ni tampoco lo estudia en el diálogo con la estética barroca que veremos a continuación y que me parece también de especial interés.

10. Dice R. de la Flor en *Pasiones frías* que como «Objeto de melancolía sin igual, la calavera sirve como emblema preciso a los propósitos de esta "vacuización" del contenido humano...» (2005, p. 66).

11. En *Era melancólica* sostiene: «Mientras, la evocación sin veladuras de la muerte en distintos escenarios pretenderá también mostrar la contingencia de las vidas particulares, precipitadas en la escena anónima y sin biografía de *la calavera*; emblema que irrumpe con fuerza inusitada en el imaginario barroco. En el signo eficaz de la cultura de la Contrarreforma, encontramos la "cifra" auténtica de las pulsiones que atraviesan ese siglo, y que, para hablar en términos freudianos, se sitúan en el campo circunscrito por una tensión que apunta definitivamente hacia un "más allá del principio del placer", señalando con fuerza hacia lo que es su envés riguroso: la pulsión de muerte» (R. de la Flor, 2007, p. 336).

deseo de venganza, y la apartan de toda otra experiencia vital: ella no vive más que en el mundo lóbrego del recuerdo de la muerte (la pasada y la que desea futura).

En el riquísimo tesoro de representaciones simbólicas que es la emblemática, podemos hallar numerosos ejemplos que transmiten, también con un fuerte componente visual, este posicionamiento ideológico. Así, tanto en Juan de Borja como en Otto Vaenius se afirma la enseñanza de que ser humano es tener siempre presente el futuro de destrucción que nos espera: conocerse a sí mismo aparece como el saber que somos el pasado de una calavera. Y notemos la importancia que se le da a la influencia del recordatorio visual y tangible; la vista aparece como lo que más efectivamente incide en la consciencia.

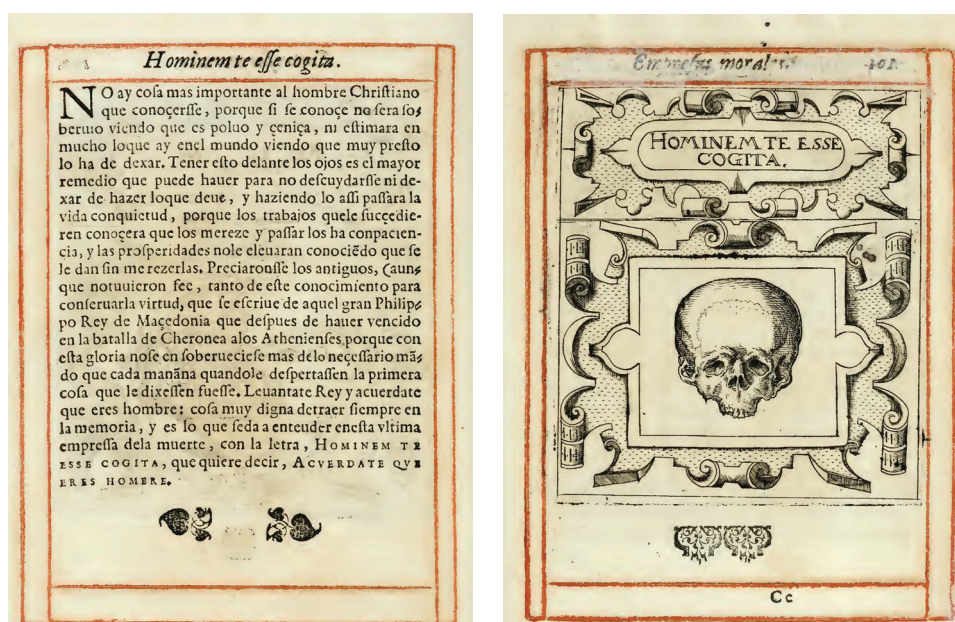


Figura 1. Juan de Borja, *Empresas morales*, Praga, Jorge Nigrin, 1581.

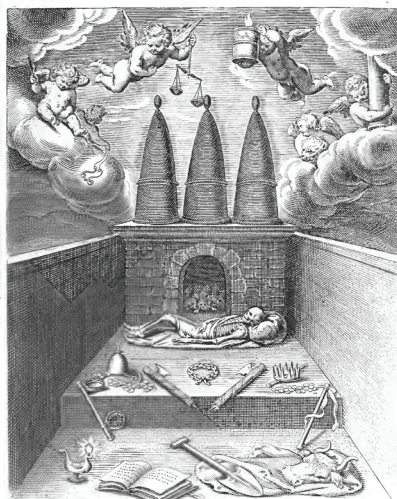
Vemos cómo la empresa que Juan de Borja eligió para cerrar la colección que publicó en 1581¹² se preocupa por recomendar:

Hominem te esse cogita [Recuerda que eres hombre]. No hay cosa más importante al hombre cristiano que conocerse, porque si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dejar...¹³

12. Juan de Borja publica en ese año su colección de cien empresas; luego su nieto, en 1680, vuelve a sacar a la luz esta primera parte, más el agregado de una segunda parte con empresas que habían quedado manuscritas.

13. Borja, *Empresas morales*, fol. 100v.

y Philosophia de los Antiguos y Modernos. 207
LA MUERTE ES EL ULTIMO TERMINO DE TODO.



*Este es el fin de tu suerte
Peregrino! si reparas,
Que los Cetros y Tiaras,
Todo yace con la Muerte.
No pierdas tiempo, y advierte*

*Que en lo que es mortal no esperes,
Y que siempre consideres
En el Cadaver que ves;
Que tu serás, lo que él es,
Como él fue, lo que tu eres.*

F I N.

Figura 2. Otto Vaenius, *Teatro moral de la vida humana y filosofía de los antiguos y modernos*, trad. castellana, Bruselas, Francisco Foppens, 1669. (Original en latín, *Emblemata Horatiana*, Amberes, 1607)

En la obra de Vaenius, para que se aprovechen mejor las enseñanzas morales desarrolladas en las páginas previas, también se coloca como emblema final el funesto recordatorio de la muerte. Prestemos atención a la advertencia que indican los versos epigramáticos, cuya lógica lúgubre sostiene que el hombre debe vivir la vida casi como si ya estuviera muerto:

¡Este es el fin de tu suerte,
Peregrino! Si reparas
que los cetros y tiaras
todo yace con la muerte,
no pierdas tiempo y advierte
que en lo que es mortal no esperes
y que siempre consideres,
en el cadáver que ves,
que tú serás lo que él es,
cómo él fue lo que tú eres¹⁴.

14. Vaenius, *Teatro moral de la vida humana y filosofía de los antiguos y modernos*, p. 207.

En este orden de ideas, es interesante prestar atención a la peculiar repetición de venganzas vicarias que se inician con la primera del soberbio Rubicón. Él, cuando los encuentra en el campo, no ataca a Ruperta sino que se abalanza directamente sobre el marido. Pero esta acción no parece justificarse solo por una cuestión honorable de luchar entre hombres, puesto que lo que busca es producirle a ella un dolor más duradero que la muerte, un dolor que se actualiza constantemente con el recuerdo y que pueda ser entonces equivalente al dolor que ella le provocó al casarse con otro. Así es que le dice al conde Lamberto antes de matarlo: «Tú me pagarás lo que no me debes; y, si ésta es crueldad, mayor la usó tu esposa para conmigo, pues no una vez sola, sino cien mil me quitan la vida sus desdenes» (III, 16, p. 596).

Podemos apreciar cómo pretende causarle un dolor que no pueda nunca olvidar y notamos entonces que se presenta aquí la misma lógica que le da sentido a las reliquias. Cuando Ruperta hace su ya citado juramento de venganza, se propone tener siempre ante los ojos esos recuerdos de la muerte de su marido, a los que ella misma llama reliquias, para que le «atormenten el alma» y le reclamen la venganza, alterando su sangre para que no pueda descansar hasta vengarse.

Al infligir el dolor como recuerdo, Rubicón mete a Ruperta en un ciclo de parálisis lúgubre, la aleja de la vida, casi más que si la hubiera matado. Y al aceptar ella ese camino, entra en una lógica de negación de todo lo que tenga que ver con la vida, el cambio o la transformación; queda atada únicamente al recuerdo de la muerte (como en la melancolía que sumerge el espíritu del Barroco hispano según R. de la Flor). Por lo demás, el poder de Rubicón sobre Ruperta, a partir de la herida siempre abierta que ha buscado dejarle, halla otro aliado masculino en el viejo escudero que, como ya dijimos, parece estar orgulloso de la vida atada a la venganza que lleva su ama¹⁵.

Luego, Ruperta, al saber de la muerte de su ofensor, planea al fin y al cabo hacer algo parecido a la venganza vicaria que había realizado Rubicón¹⁶. Dado que los hijos son «pedazos del alma de los padres» —y aquí reaparece la idea de reliquia, trozos, vestigios de una vida—, buscará matar en el hijo lo que resta del padre, al menos para cercenar toda posibilidad de futuro: de vida más allá de la muerte que supone la generación de hijos.

Sin embargo, como ya hemos adelantado, sucede lo imprevisto, que es quizás el mejor símbolo de la vida. Y curiosamente se produce a través del poder de la vista. Curiosamente, pero no fortuitamente porque desde ya que, por más que se relate lo imprevisto de la experiencia, aquí estamos frente al cuidado artificio cervantino que no deja nada librado al azar.

15. Podría sugerirse una oposición de las fuerzas patriarcales que quieren limitar la libertad femenina, ligada simbólicamente al cambio, la transformación y la vida. Precisamente este libro III del *Persiles* presenta varias mujeres que se liberan de las órdenes o imposiciones masculinas.

16. Hutchinson (2001, pp. 147-162) utiliza especialmente este episodio para analizar las venganzas cervantinas que se construyen de modo triádico, donde un tercero termina siendo la víctima de un agravio entre dos.

Los ojos de Ruperta, ensombrecidos ya por la vista constante de la calavera y demás reliquias de la muerte, se iluminan con la belleza vital que irradia el rostro de Croriano:

Llegó en fin y, temblándole la mano, *descubrió el rostro* de Croriano, que profundamente dormía, y halló en él *la propiedad del escudo de Medusa*, que la convirtió en mármol: halló tanta hermosura, que fue bastante a hacerle caer el cuchillo de la mano y a que diese lugar la consideración del enorme caso que cometer quería. *Vio* que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que darle quería y, en un instante, no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto (III, 17, pp. 601-602).

La visión de la belleza permite la liberación. Ya no se trata de un recuerdo luctuoso sino, por el contrario, un presente sensual que, frente a las ataduras previas que la sujetaban a la muerte y al deseo de venganza, la llevan ahora a la amplificación de la experiencia por la exaltación de los sentidos.

La visión de Croriano al descubrir a Ruperta también se representa con imágenes de luz y claridad que contrastan con las figuras lóbregas del principio del episodio: «... entraron sus criados, al rumor, con luces y *vio Croriano* y conoció a la bellísima viuda, como quien *vee* a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeadas» (III, 17, p. 602).

Croriano ayuda a romper claramente con el ciclo de recuerdo y venganza para dar lugar a la reparación que solamente pueden realizar los vivos y en esta vida, como el mismo personaje deja bien en claro:

Mi padre ya es muerto y los muertos no pueden dar satisfacción de los agravios que dejan hechos. Los vivos sí que pueden recompensarlos y, así yo, que represento ahora la persona de mi padre, quiero recompensaros la ofensa que él os hizo lo mejor que pudiese y supiere (III, 17, p. 603)¹⁷.

Ruperta por su parte también reconoce su transformación, otra vez ligada directamente al poder de lo visual que mueve los ánimos; salvo que ahora otras visiones y otras figuras provocan nuevos movimientos positivos:

... a la *luz de una lanterna* que conmigo traía, *te descubrí* y *vi tu rostro*, que me movió a respeto y reverencia, de manera que los filos del cuchillo se embotaron, el deseo de mi venganza se deshizo [...]. Yo no quiero más venganzas ni más memorias de agravios; vive en paz, que yo quiero ser la primera que haga mercedes por ofensas... (III, 17, p. 603).

17. Puestos a considerar las diferencias entre reliquia y representación, debemos notar que las reliquias no son más que despojos mortuorios, mientras la idea de representación, como la que aquí utiliza Croriano, habla de la acción que se hace en figura de otro y tiene un cierto componente de vitalidad. Entre las acepciones que da Covarrubias en su *Tesoro* figura la sucesión de padres a hijos «Representar, es encerrar en sí la persona de otro, como si fuera él mismo, para sucederle en todas sus acciones y derechos, como el hijo representa la persona del padre» (s. v. *representar*).

Así lo que se inició como un episodio tétrico de exaltación de la venganza, con trazos tan gruesos que sugieren una mirada irónica sobre otros relatos de estética tremendista, termina transformado en una alabanza a la concordia y a la vida¹⁸. El narrador lo deja bien en claro cuando dice:

Triunfó aquella noche la blanda paz desta dura guerra; volvióse el campo de la batalla en tálamo de desposorio; nació la paz de la ira; de la muerte la vida, y del disgusto, el contento (III, 17, p. 604).

Notablemente es el viejo escudero quien cierra la historia, retirando de la vista la caja con las reliquias. Es él el único descontento con el final de los acontecimientos y termina murmurando en contra de las mujeres antojadizas y cambiantes:

... el anciano escudero que su historia les había contado, cargado con la caja donde iba la calavera de su primero esposo, y con la camisa y espada que tantas veces había renovado las lágrimas de Ruperta, y dijo que lo llevaba donde no renovasen otra vez, en las glorias presentes, pasadas desventuras. Murmuró de la facilidad de Ruperta y, en general, de todas las mujeres, y el menor vituperio que dellas dijo fue llamarlas antojadizas (III, 17, p. 604).

De manera que se hace todavía más explícito que, como el viejo Rubicón, el escudero también representa las fuerzas sombrías que atan al pasado. Las quejas del viejo escudero apuntan a la inmovilidad contra el cambio, él representa la mirada de la advertencia barroca, lúgubre y pesimista: lo único invariable es la muerte, todo lo demás es contingente y carece de sentido. Ruperta al romper el círculo de venganza vuelve al mundo del cambio, que es el de la vida y las posibilidades de transformación. Las reliquias de la muerte salen encerradas de la posada, mientras la vida y el viaje continúan¹⁹.

BIBLIOGRAFÍA

Blecua, Alberto, «Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)», en *Lecciones cervantinas*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 131-147.

Borja, Juan de, *Empresas morales*, Praga, Jorge Nigrin, 1581.

Blanco, Mercedes, «Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 625-635.

Blanco, Mercedes, «Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética», *Criticón*, 91, 2004, pp. 5-39.

18. Como ya lo expresara Alberto Blecua en su momento, «se celebra el triunfo del individuo sobre el género, de la libertad sobre la coacción social [...], de la risa frente al llanto, del amor contra el odio, de la vida sobre la muerte» (Blecua, 1984, p. 147).

19. Y no es nada casual que luego de esta experiencia transformadora Ruperta y Croriano se sumen al escuadrón de los peregrinos.

- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997 [1617].
- Covarrubias Horozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó, 2006 [1611].
- Cull, John, «"Hablan poco y dicen mucho": The Function of Discovery Scenes in the Drama of Tirso de Molina», *The Modern Language Review*, 91.3, 1996, pp. 619-634.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles*, III, 17): a vueltas con los aspectos mítico-retóricos», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, vol. IV.1, Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos/CSIC, 2008, pp. 287-302.
- Hutchinson, Steven, *Economía ética en Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «Dos huellas del Esplandián en el Quijote y el Persiles», *Romance Philology*, 9.1, 1955, pp. 153-162.
- Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, «Tradicción e innovación en el episodio de Ruperta: la "bella matadora" del Persiles», *Revista de Filología Española*, 87.1, 2007, pp. 103-130.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Paidós, 2005.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, Juan J. de Olañeta, 2007.
- Ruffinatto, Aldo, «Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido (*Persiles*, III.16-17)», *Cuadernos AISPI*, 9, 2017, pp. 17-40.
- Rull, Enrique, «En torno a un episodio del Persiles: Ruperta y Croriano», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 931-946.
- Vaenius, Otto, *Teatro moral de la vida humana y filosofía de los antiguos y modernos*, trad. castellana, Bruselas, Francisco Foppens, 1669.