

Los trabajos de Persiles y Sigismunda: entretenimiento y verdad poética

Mercedes Blanco

Universidad de Lille III

EL GÉNERO DEL *PERSILES* SEGÚN CERVANTES

La cuestión del género, que a veces puede parecer académica y ociosa, es inevitable cuando uno se enfrenta con un libro tan poco tradicional, y, en cierto modo, tan experimental, como el *Persiles*. El plantearla me llevará a discutir cuestiones a menudo tratadas por la crítica, pero no por ello agotadas, las de la verosimilitud¹ y la *admiratio*, la maravilla, dos términos que compendian la estética de Aristóteles y en cuya discusión se detienen textos teóricos que interesaron sin duda a Cervantes: los *Discorsi del poema eroico* de Torquato Tasso, y la *Philosophía antigua poética*, de Alonso López Pinciano. ¿Es el *Persiles* un relato verosímil? ¿Quería Cervantes que lo fuera? Decir que una ficción es verosímil, ¿implica que la juzgamos realista, o al menos realista hasta cierto punto? ¿Cómo se justifica la exigencia de verosimilitud, en qué consiste y hasta qué punto recorta la libertad del poeta, entendido como urdidor de ficciones? He aquí algunas de las cuestiones que abre el manejo de esta noción, y que trataremos, dada su complejidad, de modo parcial y limitado.

Si le preguntamos al mismo Cervantes a qué género pertenece su obra, o en qué clase espera que la sitúen sus lectores, su respuesta resulta, como suele pasar con él, evasiva. En las piezas liminares del *Persiles*, dedicatoria y prólogo, Cervantes ni siquiera menciona, lo cual no deja de ser extraño, el libro que dedica y prologa. En cambio, en

¹ Últimamente en un bello artículo de Nadine Ly (Ly, 2003), titulado «Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantès ou: de l'invention d'un ressort romanesque», que me ha llegado después de escrito el presente texto. Muestra la citada investigadora cómo el problema teórico de la verosimilitud, con toda su complejidad y ambigüedades, es activado en el *Persiles* como un resorte novelesco, es decir, como uno de los asuntos que se integran en la construcción del argumento narrativo.

una constelación de textos publicados entre 1613 y 1615 —*Viaje del Parnaso*, piezas liminares de las *Novelas ejemplares*, de las *Ocho Comedias y ocho entremeses*, del segundo *Quijote*—, sí que habla de la obra y siempre para anunciar con cierta solemnidad o ansiedad su próxima aparición. Está a punto de terminarse y de salir a luz «el gran *Persiles*», un libro que merece despertar grandes expectativas y que se le dé ruidosa publicidad. A pesar de la escasa información que acompaña estos anuncios, Cervantes deja caer dos datos significativos que pueden orientar la expectativa que se propone despertar. En la dedicatoria de las *Novelas ejemplares*, escribe que el *Persiles* «se atreve a competir con Heliodoro»; en la dedicatoria del *Quijote*, en fecha ya muy cercana a la de la entrega a la imprenta del *Persiles*, promete que será el mejor de los libros de entretenimiento que se hayan dado en español.

El primer enunciado indica que el futuro libro tomará por modelo las *Etiópicas* de Heliodoro, autor griego del que hoy sabemos que vivió probablemente en el siglo III d. C. Recordemos que esta declaración del autor es una de las razones más sólidas para considerar al libro como miembro del género «novela griega» o, como suele decirse «novela bizantina»³. Esta segunda denominación es por cierto menos correcta, aunque más corriente, que la primera, como señala Jean-Marc Pelorson en su reciente monografía⁴.

Dejando para otra ocasión la cuestión del *Persiles* como «novela griega», dedicaremos atención a la otra información autorial acerca del género, la que hace del *Persiles* el mejor libro dentro de la clase de los libros de entretenimiento.

LIBRO DE ENTRETENIMIENTO

De hecho, la categoría de «libros de entretenimiento» nunca ha pretendido definir un género literario, y parece tener un alcance peyorativo o condescendiente, y no neutro o laudativo como en el pasaje cervantino. No abundan los ejemplos de esta locución en el Siglo de Oro y el único que he localizado es también cervantino. En el famoso capítulo I, 6 del *Quijote* en que se lleva a cabo el escrutinio de la biblioteca de don *Quijote*, se dice de la *Diana* de Montemayor y de los de su mismo género, es decir, los libros de pastores, que, a diferencia de los libros de caballerías que han vuelto loco a don *Quijote*, «no merecen ser quemados, porque son libros de entretenimiento sin perjuicio de tercero»⁵. Por su parte, José de Valdivielso, en su calidad de amistoso

² Los pasajes cervantinos que mencionan el *Persiles* se encuentran en el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613), en el *Viaje del Parnaso* (IV, vv. 46-48), en la dedicatoria de las *Ocho Comedias y ocho entremeses* (1615), en la dedicatoria al Conde de Lemos de la segunda parte del *Quijote* (1615), y en el prólogo al lector del mismo libro. Todos ellos están localizados y citados por extenso en la introducción de la edición de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* por Carlos Romero Muñoz (pp. 15-17). Citaré en lo sucesivo la obra por esta edición, abreviando en *Persiles*.

³ El último trabajo de conjunto publicado sobre este «género» en España es el de González Rovira, 1996. En este libro se encontrará una bibliografía completa, hasta esa fecha, acerca de la novela de Heliodoro considerada como «fuente» o modelo del *Persiles*. Recientemente, han vuelto sobre la cuestión Brioso Sánchez y Brioso Santos, 2002, así como Pelorson, 2003a y 2003b.

⁴ Pelorson, 2003a, p. 24.

⁵ *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, p. 84. Como indica el aparato crítico (véase vol. II, o volumen complementario, p. 709), ciertos testimonios leen «libros de entendimiento», inconciliable con el inmediato «sin perjuicio de tercero». Véase también otro pasaje II, 3, 653, en que Sansón Carrasco elogia la historia

ensor del *Persiles*, escribe que no halla en él «cosa contra nuestra Santa Fe Católica y buenas costumbres, antes muchas [cosas] de honesta y apacible recreación», añadiendo que entre los libros que Cervantes dejó escritos, «ninguno es más ingenioso, más culto ni más entretenido».

Pero, ¿qué es un «libro de entretenimiento»? Sin duda, un libro cuyo principal objetivo consiste en causar placer al lector embotando la desagradable sensación del puro pasar del tiempo y cualquier otra vivencia penosa. Ahora bien, la legitimidad de tales libros, su valor como obras de arte, y hasta su derecho a existir, no era entonces, ni había sido anteriormente, ni tampoco sería en lo sucesivo, algo evidente e indiscutible. Hojeemos por ejemplo el libro de Alonso Núñez de Reinoso titulado *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, un curioso libro de un curioso autor, publicado en Venecia en 1552. Este libro ha sido relacionado con Cervantes, por ser el primer ejemplo de «novela griega» en español, y porque hay razones para suponer que Cervantes lo había leído y que recordó algunos detalles de él al escribir el *Persiles*. Su autor parte de un largo fragmento de una novela griega, probablemente escrita en el siglo segundo de nuestra era, *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, que él conoce a través de una traducción italiana de una traducción latina de un manuscrito defectuoso de esta obra griega. Núñez de Reinoso hispaniza el texto italiano en los capítulos centrales de su libro y, aunque modifica bastantes cosas —los nombres de los protagonistas para empezar—, esta parte del texto no deja de ser una libre traducción resumida o parafraseada. Para rellenar los capítulos iniciales y finales, inventa un relato que sigue tradiciones medievales, las del libro de caballerías y de la «novela sentimental». De este injerto de un relato clásico en una narración de tipo caballeresco-medieval resulta una obra heterogénea, porque la diferencia entre los dos mundos, las dos culturas, se nota a simple vista, tanto en el contenido como en las técnicas de la narración, tan claramente como si colocásemos una estatua de emperador romano entre los profetas o apóstoles de un pórtico gótico. En una carta dedicatoria a Juan Micas, Núñez de Reinoso declara lo siguiente:

Esta historia pasada de Florisea, yo no la escribí para que sirviese solamente de lo que suenan las palabras, sino para avisar a bien vivir, como lo hicieron graves autores que, inventando ficciones, mostraron a los hombres avisos para bien regirse, haciendo sus cuentos apacibles por inducir a los lectores a leer su escondida moralidad, que toda va fundada en gran punto y provecho. [...] Por lo cual, quien a las cosas de aquel libro diere nombre de las vanidades de que tratan los libros de caballerías, dirá en ello lo que yo en mi obra no quise decir, porque verdad es que ninguna palabra escribí que primero no pensase lo que debajo quería entender.⁶

Estas declaraciones de Núñez de Reinoso presuponen que el único argumento válido para justificar su ficción o cualquier otra reside en las moralidades con valor práctico que encubren. No estamos en esta vida para perder el tiempo, sino para ocuparlo en los graves negocios en que estamos embarcados, el negocio de nuestra salvación ante todo, y los libros que pretenden entretener son vanos y, por lo tanto, reprobables y viciosos.

publicada de don Quijote (la primera parte del libro que conocemos), diciendo que «la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta aora se haya visto».

⁶ Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo...*, nota p. 196.

Tal vez porque está tan convencido de que lo importante es el sentido moral que la ficción simboliza, Núñez de Reinoso no se preocupa por las propiedades del símbolo como tal, por la coherencia narrativa y estilística de su obra⁷.

En el largo medio siglo transcurrido entre la redacción de este libro y la publicación del *Persiles*, se han dado cambios culturales que deberían explicar que al rigorismo de la postura de Núñez de Reinoso, pueda dársele la alternativa que encontramos en Cervantes, la tranquila vindicación de los «libros de entretenimiento». Las frases dispersas de Cervantes acerca del *Persiles* presuponen un postulado inverso al que veíamos en su predecesor: que un libro de entretenimiento puede significar para su autor una «gran empresa», que el resultado puede ser bueno o malo, y tal vez óptimo, como pretende serlo el «gran» *Persiles*. De los cambios culturales que hicieron posible esta postura cervantina, insostenible unos años antes, el más fácil de observar es la emergencia de una poética neo-aristotélica a lo largo de la segunda mitad del xvi⁸. Los libros de Tilbert Diego Stegmann, *Cervantes' Musterroman «Persiles»*, y de Alban Forcione, *Aristotle, Cervantes and the «Persiles»*, ambos publicados a principios de la década de los 70, demuestran que, sin esta difusión masiva de la nueva poética de inspiración aristotélica, un libro como el *Persiles* sin duda no hubiera sido posible. Para T. D. Stegmann, si el *Quijote* es un *Antiroman*, una demolición de la novela tal como fue antes de la emergencia del aristotelismo poético, el *Persiles* es un *Musterroman*, es decir una novela modelo, o un modelo de novela, construida según los cánones aristotélicos. Esto es decir mucho, y probablemente demasiado, pero es innegable que los problemas que plantea la *Poética*, aunque no sus dogmas, acompañan a Cervantes en la concepción de su obra, y en muchos aspectos de su ejecución.

DE UN PARADIGMA A OTRO: AMYOT Y CERVANTES

En el medio siglo que separa a Núñez de Cervantes, esta poética neo-aristotélica se ha convertido en una *endoxa*, o sea una opinión dominante, un complejo de ideas ampliamente compartido y profundamente asimilado, presente no sólo en la cultura de los autores, sino en el horizonte de expectativas de los lectores. Entre otras tesis fundamentales, sostiene que el primer objeto de la poesía, y concretamente de la ficción, es el placer que produce. El placer, siempre tan sospechoso para los moralistas, cobra legitimidad desde el momento en que se lo concibe como un placer intelectual, vinculado a esa suprema felicidad que el ser humano hallaría en la contemplación y en la teoría. Aprender es grato a todos (axioma aristotélico muy discutible pero que nadie

⁷ Sin embargo, la obra no carece de coherencia, pues, como muestra detalladamente José Jiménez Ruiz, en la última y mejor cuidada edición de la obra de Núñez de Reinoso (Málaga, Universidad de Málaga, 1997), el patrón genérico que le da su unidad se remonta en última instancia a la elegía ovidiana (integrando el tipo de las heroidas y el de las elegías del destierro (*Tristia*, *Pontica*), filtrado, como sucede en toda la novela sentimental española, por el modelo de la *Fiammetta* de Boccaccio).

⁸ La primera impresión de la *Poética* de Aristóteles (1498) recoge la traducción latina realizada por Lorenzo Valla. Anteriormente el texto había circulado en forma manuscrita. Hacia 1550, este breve e imponente tratado era pues desde hacía tiempo conocido por los humanistas, los eruditos en buenas letras, pero sólo a partir de mediados de siglo empieza a difundirse en amplios círculos —gracias a las traducciones al italiano y a los comentarios latinos e italianos— y a tener repercusiones palpables en la doctrina y la práctica de los poetas y escritores. Sobre estos temas, son fundamentales los estudios de Weinberg, 1961, y Hathaway, 1962.

discute hacia 1600), y la poesía nos permite aprender sin esfuerzo. Si el placer que hallamos leyendo fábulas es el placer de aprender, el valor intelectual de un texto se medirá por la cuantía del deleite que produce. Cuanto más entretenido sea un libro, más inteligente habrá que suponerlo. No se suprime la ambición de enseñar, hasta entonces única justificación de las fábulas, pero la gran diferencia es que aquí la enseñanza por sí misma provoca placer, y no es ya la medicina de mal sabor que el placer sirve para disimular. Además, la tal enseñanza no necesariamente reside en la moralidad, en los avisos para bien vivir. El conocimiento poético es especulativo y por lo tanto constitutivamente desinteresado, y su posible utilidad práctica se vuelve secundaria.

Naturalmente, estas opiniones no dejaron de ser combatidas, pero el que fuera posible concebirlas tal vez dio sus frutos en las grandiosas novedades poéticas del último Renacimiento y el Barroco, en la invención de un gran teatro y unos nuevos géneros de ficción en prosa. Hay algo exaltante en esta promoción del placer como medida del saber. Gracias a ella cabe tal vez tratar como noble ambición el deseo, en principio no muy bien visto por los intelectuales, de agradar a un amplio público, de buscar sus aplausos.

Esta conversión de un paradigma cultural a otro está esbozada precozmente en un texto breve pero jugoso, el prefacio del helenista Jacques Amyot, famoso por sus traducciones de Plutarco, a su traducción francesa de Heliodoro, publicada en 1547⁹, por los mismos años en que comenzaba a divulgarse y comentarse la *Poética* de Aristóteles. El prólogo fue conocido en España porque en la primera edición de Heliodoro en español, la de Amberes 1554¹⁰, el autodenominado «secreto amigo de su patria», a quien se debe el traslado de la obra «de francés al vulgar castellano», incluye en su publicación una versión castellana del prefacio de Amyot. Cervantes pudo conocer el texto directamente en la primera o la segunda edición de esta traducción¹¹, o bien a través la influencia probable que dejó en la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano (1596)¹². Pero poco importan ahora estas cuestiones de influencia o filiación. Sólo nos interesa aquí señalar la afinidad entre las ideas poéticas de Cervantes, su teoría de la novela, para hablar como Edward C. Riley, y la expresada en este prefacio. Al proponerse «competir con Heliodoro», Cervantes de algún modo asumía que la ilustración y defensa de las *Etiópicas* emprendida por Amyot valía también para su propio libro, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*.

⁹ *L'Histoire Aethiopique d'Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Théagènes Thessalien et de Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite du Grec en François*, par J. Amyot, Paris, V. Sertenas ou J. Longis, 1547, in folio.

¹⁰ *Historia Ethiópica* de Heliodoro. Traducida de francés en vulgar castellano por un secreto amigo de su patria y corregida según el Griego por él mismo, dirigida al ilustrísimo señor, el señor Don Alonso Enríquez, Abad de la villa de Valladolid. En Anvers, en casa de Martín Nucio, 1553.

¹¹ *La muy deleytosa y agradable historia de los afortunados amantes Theágenes y Chariclea, según la escribió Heliodoro*, Toledo, Francisco Guzmán, 1563.

¹² La crítica cervantina se ha ocupado ampliamente de este libro, por tratarse de una de las más precoces, agudas y originales poéticas españolas inspiradas por Aristóteles. Hay bastantes razones para suponer que Cervantes la había leído y meditado (véase en particular Riley, 1992, y Forcione, 1970).

Este prólogo¹³ empieza por admitir el principio puritano que solían admitir los humanistas y en general los doctos, los hombres de cultura¹⁴: leer sin discriminación toda clase de libros fabulosos no es aconsejable, porque con ello el entendimiento se acostumbra a «amar mentiras y vanidades, demás que es tiempo mal empleado». Pero no por ello será legítimo «condenar todos escritos fabulosos», si tenemos en cuenta «la imbecilidad de nuestra naturaleza». Ciertamente, sería muy deseable emplear todo el tiempo en cosas de importancia, pero el hombre es demasiado débil para sufrir un incesante trabajo. Por este motivo, «es menester algunas veces, cuando nuestro espíritu está turbado de algunos infortunios, o cansado de mucho estudio, usar de algunos pasatiempos para le apartar de tristes pensamientos e imaginaciones, o a lo menos usar de algún descanso y alivio para le tornar a poner más alegre y vivo en la consideración y contemplación de las cosas de más importancia»¹⁵. Esta reflexión de Amyot suena de modo parecido a la famosa declaración que leemos, bajo la pluma de Cervantes, en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*:

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras [...] Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios por calificados que sean. Horas hay de recreación donde el afligido espíritu descansa. Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan, con curiosidad, los jardines.¹⁶

Por su parte Amyot, lector asiduo de los griegos, habrá recordado, al escribir acerca de la necesidad de lecturas de entretenimiento, el preámbulo de la ficción titulada *Historia verdadera* escrita por Luciano a finales del siglo segundo d. C.:

Como los que cultivan el atletismo y se ocupan de cuidar su cuerpo, no se preocupan sólo de su forma física y de los ejercicios gimnásticos, sino también, en el momento oportuno, de relajar sus miembros, cosa que es parte importantísima del entrenamiento, así, para los que se entregan al estudio de las letras, estimo que conviene, después de la prolongada lectura de obras serias, relajar sus mentes y tonificarlas con vistas a futuras fatigas.

Y el reposo les estará muy bien indicado si se dedican a la lectura de obras tales que no procuren sólo simple deleite mediante su urbanidad y gracia, sino que ofrezcan también una materia de reflexión no vulgar, como espero que lo piensen de mis escritos.¹⁷

Una vez admitido el principio de que es necesario de vez en cuando ocupar el espíritu con cosas que lo entretengan, le procuren descanso y alivio, queda virtualmente

¹³ La traducción española antigua del prólogo de Amyot, que figura en las primeras ediciones de las *Etiópicas* en castellano está reproducida en Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, p. LXXXVIII y ss. Citaré el prólogo por esta traducción y edición. Por lo demás, la primera edición conocida de la traducción de Fernando de Mena es de 1587, aunque con aprobación firmada en 1585 (según González Rovira, 1996, p. 22).

¹⁴ Fumaroli, 1985.

¹⁵ *Historia etiópica*, p. LXXVIII.

¹⁶ *Novelas Ejemplares*, I, p. 52.

¹⁷ Luciano, *Historia verdadera*, I, 1-2 (traducción mía a partir de la italiana de 1990 citada en nuestras Referencias bibliográficas, *infra*).

justificado el que un libro se proponga como fin único o principal el entretenimiento (con tal de que sea «sin daño de tercero» o «sin daño de barras» es decir, de modo inofensivo).

Pero permanece abierta la cuestión de cuál será el mejor modo de hacerlo, cuestión que tocaba con rápida elegancia Luciano y que va a tratar Amyot más minuciosamente. Puesto que lo que causa placer al espíritu es el aprender cosas nuevas sin esfuerzo, parece que, para quien trata de entretenerse, lo mejor sería leer historia. Sin embargo, añadirá enseguida, la historia es demasiado austera, no puede rivalizar con la ficción en cuanto a atractivos inmediatos. La historia, que debe atenerse a los hechos para los que hay testimonios suficientes, no puede contar las cosas «como nuestros corazones, que naturalmente se apasionan leyendo o viendo los hechos o fortunas de otros, lo quieren y desean». Lo que se podría glosar diciendo por ejemplo que el historiador no debe seleccionar los sucesos que describe en virtud de su mayor capacidad de sorprender y maravillar, como el poeta. Además, lo que le importa en principio al historiador es lo que está destinado a transformar la sociedad y el Estado, o lo que da indicio de tales transformaciones. Pero no es eso lo que le importa al individuo, ni a nosotros en cuanto nos apasionamos con sus sucesos, sino la satisfacción de su deseo, por insignificante que sea socialmente. Tampoco puede el historiador disponer los hechos del modo más agradable para el lector, reteniendo información y urdiendo misterios para provocar curiosidad e impaciencia de leer lo que sigue. Por último, el ornato estilístico de la prosa historiográfica tiene que ser limitado; mientras que la prosa ficcional o poética admite cualquier «gala» que quiera ponérsele. *Ergo*, el placer de la fábula, de la mentira poética, es insustituible.

Sin embargo, sigue el razonamiento de Amyot, no todos los libros fabulosos tienen el mismo valor, no todos merecen ser defendidos: los hay pésimos, como los libros de caballerías, cuya «máquina mal fundada» trata de derribar el *Quijote*, y los hay excelentes, como pretende serlo el *Persiles*. Si ello es así, el autor de libros de entretenimiento, ya no corre el riesgo de verse equiparado con el juglar, el bufón, el hombre de placer, sino que pasa a ser un ingenio, un inventor, un aspirante a la gloria del poeta y del artista. No todo entretenimiento, no toda fabulación, serán aceptados por «un buen entendimiento». Hay cosas que tragarán los simples o necios pero que el hombre inteligente vomitará, como escribe Amyot y reiterará el canónigo del *Quijote* en su famoso discurso crítico¹⁸. Para los entendidos, es necesario, si se quiere causar placer, hilar más fino, y poner freno al derecho del fabulador a la mentira. Así lo leemos en la traducción española del texto de Amyot:

Más ni menos como entre las pinturas las tablas son estimadas por mejores de los que algo conocen que representan mejor la verdad del natural, así entre las ficciones aquellas que están más cerca de natura y en las cuales hay más de verisimilitud son las que agradan más a los que miden su placer con la razón y que se deleitan con juicio [...] porque el artificio de la invención poética consiste [...] primeramente en la historia, de la que el fin es lo verdadero. Por lo cual no es lícito a los poetas, cuando hablan de las cosas de natura, escribir a su voluntad de otra cosa que la verdad, porque esto les sería imputado no a licencia o artificio mas a ignorancia. [...] Por lo cual mucho menos se deben permitir todas cosas en las ficciones

¹⁸ *Don Quijote*, I, 47, vol. I, p. 547 y ss.

que queremos disfrazar con el nombre de historia verdadera, antes es menester mezclar tan doctamente lo verdadero con lo falso, guardando siempre apariencia de verdad y refiriendo lo uno a lo otro, de suerte que no haya discordancia del fin al medio, ni del medio al fin.¹⁹

Algunas de las frases pronunciadas por el canónigo toledano del *Quijote*, en censura de los libros de caballerías, parecen un eco fiel de las que acabamos de citar:

Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo pueden conseguirlo, yendo llenos de tantos y desaforados disparates: que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que se vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante, y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. [...] Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira y que, así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible.²⁰

También en el *Persiles*, las frecuentes declaraciones del narrador que insisten en lo verdadero de la narración, por muy increíble que parezca, traducen una concepción de la ficción como simulacro convincente de historia verdadera, idéntica o muy similar a la de Amyot. La idea según la cual en la mezcla de lo verdadero y lo mentiroso que constituye la ficción debe predominar la apariencia de la verdad, sin la cual no puede darse un hermoso concierto o armonía, surge aquí y allí, y con claridad en el siguiente pasaje: «[...] la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía»²¹.

A partir de estas consideraciones parece razonable atribuir a Cervantes una estética y una poética, que E. C. Riley en su clásico trabajo definía del siguiente modo:

The highest form of pleasure in imaginative literature derives from that harmonious beauty which is inseparable from the poetic truth of the work. Fantastic imaginings, charming in appearance, as Leone Hebreo explained, cannot really be beautiful because they offend the intelligence, which judges them, intellectually, to be ugly.²²

Lo que me parece digno de ser retenido en esta fórmula es la noción de verdad que supone, noción teñida de platonismo que casi identifica verdad con hermosura. La verdad que interesa no es la que se hallaría en una doctrina preexistente y que se disfraza en la ficción alegórica, sino una verdad poética, es decir forjada por el entendimiento, inherente al tejido de la fábula y a la experiencia imaginaria que la obra propone, verdad cuya abierta manifestación, no en un estrato profundo del mensaje, sino en la letra misma del poema, es causa de placer. Es la que Cervantes cree ver,

¹⁹ *Historia etiópica...*, p. LXXXIX.

²⁰ *Don Quijote*, I, 47, vol. 1, p. 548.

²¹ *Persiles*, III, 10, p. 527.

²² Riley, 1992, pp. 84-85 [La más elevada forma de deleite en la literatura imaginativa deriva de esa armoniosa belleza que es inseparable de la verdad poética de la obra. Afabulaciones fantásticas, encantadoras en apariencia, no pueden ser realmente bellas porque ofenden a la inteligencia, que las juzga, intelectualmente, feas].

llevado de la mano de Amyot, en la novela de Heliodoro. De ella pretende sin duda dotar a su propio libro, el *Persiles*.

EL PERSILES COMO ROMANCE

Como escribía Northrop Frye, el desplazamiento histórico del *romance* («romántico» e irrealista) a la novela (realista por definición aunque pueda sustentar concepciones de lo real diversas y hasta contradictorias), se opera históricamente mediante el paso por la parodia. La novela empieza siendo parodia crítica del *romance*, y quizá nunca deja completamente de serlo:

Characters confused by romantic assumptions about reality, who emphasize the same kind of parody, are central to the novel: random examples include Emma Bovary, Anna Karenina, Lord Jim, and Isabel Archer. The supreme example of the realistic parody of romance is of course *Don Quixote*, which signalizes the death of one kind of fiction and the birth of another kind.²³

La ilusión es, pues, siempre lo primero, y el desengaño, lo segundo, lo que se encuentra, según escribía Gracián, no a la entrada, sino a la salida del mundo. La realidad no se ofrece de inmediato, sino como resultado de una crítica de la irrealidad. Pero, a diferencia del *Quijote* y, aunque cronológicamente se sitúe después de ese supuesto gran cambio de rumbo que señala «la muerte de un tipo de ficción y el nacimiento de otra», el *Persiles* va a ser sin lugar a duda lo que los anglosajones llaman o llamaron hasta hace poco²⁴ un *romance*, es decir una ficción que nos presenta un mundo más agradable que el mundo real, donde es posible encontrar a ejemplares perfectos de humanidad, cuyos «trabajos», tribulaciones y penalidades conspiran, más pronto o más tarde, a adquirirles una felicidad aureolada de gloria. Este tipo de relato tiende a una placentera simplificación en su representación de la vida, atenuando la dura opacidad e inflexibilidad del mundo físico, de las relaciones económicas y políticas. Que el *Persiles* pertenece al género de ficción llamado *romance* es tan obvio que la crítica anglosajona, que maneja fluidamente esta noción, lo admite como un dato inmediato: Alban Forcione, por ejemplo, titula su segundo libro dedicado al *Persiles*, *Cervantes's Christian Romance*²⁵ y Diana de Armas Wilson, uno de sus artículos acerca de la misma obra: «Cervantes' Last romance: Deflating the Myth of Female Sacrifice»²⁶. La interpretación del *Persiles* no puede ser más opuesta en estos dos

²³ Northrop Frye, 1976, p. 39 [Personajes engañados por ilusiones románticas sobre la realidad, que hacen resaltar la parodia de lo romántico, son un ingrediente central de la novela; ejemplos dados al azar incluyen a Emma Bovary, Anna Karenina, Lord Jim, e Isabel Archer. El supremo ejemplo de parodia realista de *romance* es por supuesto *Don Quixote*, que señala la muerte de un tipo de ficción y el nacimiento de otra].

²⁴ Según Thomas Pavel, esta distinción está en vías de ser abandonada por los estudiosos norteamericanos. Véase Pavel, 2003, p. 45: «Depuis un certain temps, cependant, les chercheurs américains abandonnent l'appellation *romance* lorsqu'il s'agit de narrations en prose grecques et latines et utilisent *novel* pour désigner aussi bien les romans antiques et baroques que leurs successeurs modernes, à la manière du terme français "roman". Cette évolution terminologique signale sans doute une nouvelle volonté de reconnaître l'ampleur chronologique de l'histoire du roman».

²⁵ Forcione, 1972.

²⁶ De Armas Wilson, 1983.

críticos, puesto que el primero lo ve como un libro desbordante de fervor cristiano; la segunda, como un libro transgresivo, que por su radical feminismo no puede avenirse con los dogmas patriarcales que cimentan el catolicismo ortodoxo. Ambos sin embargo parten de la evidencia de que se trata de un *romance*, palabra para la que no tenemos equivalente ni en castellano ni en francés.

Y sin embargo, hay tal vez en el *Persiles* episodios o aspectos propios de la novela (*novel*), aunque el marco general sea el del *romance*; al revés de lo que sucede en el *Quijote*, donde la intriga principal, el relato-marco tiene el sabor «realista» de la novela, y en cambio las historias intercaladas o episódicas son casi todas de tipo *romance*. Según afirma Diana de Armas Wilson, el andrógino es el núcleo del libro no sólo temático sino estructural, porque el *Persiles* es a la vez *romance* y novela, como el andrógino es a un tiempo hombre y mujer²⁷. Tal vez haya que darle la razón, pero lo obvio es que el argumento principal, la historia de una pareja ideal que consigue la ansiada unión después de pasar largas tribulaciones, es típico del *romance*. Como son típicos de la ficción romántica los motivos recurrentes o característicos, la parafernalía del relato, que Northrop Frye resume de este modo: «... historias de nacimiento misterioso, profecías y oráculos acerca de las futuras contorsiones del argumento, parentescos supuestos, aventuras que incluyen cautiverio por piratas, muertes a las que se escapa por puro milagro, reconocimiento de la verdadera identidad del héroe y eventual casamiento con la heroína»²⁸. Habría que añadir la muerte aparente y la herida o la enfermedad que no dejan huellas, motivos frecuentes en la llamada «novela griega», sintomáticos de una representación del mundo que niega, contra la experiencia, que males irreversibles e inmerecidos puedan afectar al individuo. De estos motivos hay más de un ejemplo en el *Persiles*.

CASOS DE FORTUNA, FELICES Y NO PENSADOS ACONTECIMIENTOS

¿Cómo conciliar este carácter irrealista del relato con la asunción de la verdad poética como esencia de una ficción legítima, asunción que hay muchas razones sólidas para atribuir a Cervantes, y sin la cual es difícil entender el proyecto de escribir el *Persiles*?

El problema no es sólo el optimismo constitutivo de una ficción que no deja dudas sobre la felicidad que espera a los héroes²⁹, tampoco lo es que sucedan a veces hechos imposibles, como el vuelo de Rutilio en el manto de la hechicera desde Siena hasta Noruega. Basta la simple acumulación en el mismo momento, o en lapsos de tiempo

²⁷ Véase De Armas Wilson, 1991, p. 100 y ss.

²⁸ Frye, 1976, p. 4: «[...] stories of miraculous birth, oracular prophecies about the future contortions of the plot, foster parents, adventures which involve capture by pirates, narrow escapes from death, recognition of the true identity of the hero and his eventual marriage with the heroine».

²⁹ Recordemos que este optimismo, que domina la concepción de la intriga principal, queda atenuado o suprimido en alguna de las historias «intercaladas», como la de Renato y Eusebia (*Persiles*, II, 18-21). En este caso, la inocencia de los dos protagonistas no evita que sean condenados por un combate que apela al juicio divino, y que paguen esta sentencia con una exclusión de la sociedad y un largo período de vida solitaria y ascética. Es cierto que finalmente saldrá a luz la verdad y podrán volver de su exilio, pero marcados por la vejez y por una melancolía que presentimos incurable. La historia interesa por cuanto pone en entredicho el presupuesto constante en la literatura caballeresca de que el triunfo en el combate premia la virtud.

breves, de grandes «casos de fortuna», bastan la agrupación repetida de personajes dotados de grados superlativos de belleza, calidad, discreción, o el encadenarse sin pausas de historias extraordinarias. La frecuencia de lo extraordinario confiere a los hechos relatados un grado de improbabilidad que, a efectos prácticos, puede asimilarse a la pura y simple imposibilidad. El primer capítulo, sin ir más lejos, da buena muestra de una economía del relato basada en la máxima concentración de sucesos sensacionales. El héroe todavía sin nombre, pero a quien ya se ha atribuido una sobresaliente belleza, es sacado de una oscura mazmorra, amenazado con una flecha, embarcado en una balsa, naufrago en una tempestad y acogido a bordo de una nave providencial, todo ello en el espacio de pocas páginas³⁰. De entrada, sabemos a qué atenernos.

Como para asegurar la perfecta homogeneidad del conjunto, los dos capítulos finales reflejan con fidelidad la precipitación altamente improbable del comienzo. En pocos instantes y menos páginas, Persiles se desespera por creerse aborrecido de su amada, se entera de que su temido hermano Maximino va a llegar en Roma, se encuentra con Sigismunda dispuesta a consolarlo y con Hipólita que le ofrece sus riquezas, es apuñalado por Pirro el Calabrés, se topa con su hermano que entra en Roma y se casa con Sigismunda por obra y gracia de Maximino, que muere en ese mismo instante. Tenemos pues, en lenguaje aristotélico, tres peripecias³¹, dos reconocimientos, dos o tres coincidencias, apretado todo ello en un breve segmento narrativo.

Estas secuencias que abren y cierran la obra no hacen más que acusar un modo de urdir la trama que podemos verificar también en las que forman el cuerpo del relato. Véase por ejemplo, en el capítulo III, 9, la coincidencia de dos sucesos extraordinarios independientes entre sí: por un lado la llegada a casa de sus padres de Antonio de Villaseñor como incógnito peregrino, después de haber faltado de ella veinte años, y por otro lado la entrada en la misma casa, en el mismo instante, de un antiguo enemigo, el conde, ahora amigo y herido de muerte por culpa de una casual reyerta entre soldados y villanos.

³⁰ Véase Arata, 1982.

³¹ Una peripecia (*metabolè, metabasis*) es un cambio brusco de la felicidad a la infelicidad o viceversa (Aristóteles, *Poética*, 51a14, 52a16; 52a23, 31, 52b34, 53a9,13). Tenemos en este caso un tránsito de la felicidad a la infelicidad cuando Periandro oye de boca de Auristela su decisión de meterse monja; de la infelicidad a la felicidad, cuando ella empieza a reconsiderar su decisión; de la felicidad a la infelicidad, cuando Periandro es apuñalado; de la infelicidad a la felicidad, cuando su hermano lo casa con Auristela-Sigismunda. Un reconocimiento (*anagnôrisis*, con frecuencia llamado *agnición* en la España del Siglo de Oro; Aristóteles, *Poética*, 52a38, b10, 11, 55b34, 24, 59b15) es un paso de la ignorancia al saber, generalmente acerca de la identidad de una persona o sus relaciones de parentesco con otra. Hay un reconocimiento aquí cuando el lector, representado por Rutilio, se entera al fin de la identidad de los héroes. Otro cuando Maximino, Persiles y Segismunda se reconocen mutuamente.

Hay coincidencia cuando dos cadenas causales independientes engendran dos acontecimientos que se producen en las mismas circunstancias, y cuya copresencia transforma significativamente una situación. Los acontecimientos aquí coincidentes son el aislamiento de Persiles, motivado por la melancolía, y la conversación de Rutilio y Serafido; el encuentro del grupo de Auristela con Persiles, el crimen de Pirro el Calabrés y la llegada de Maximino; inmediatamente después, el encuentro de Maximino con Persiles en apariencia agonizante y su propia muerte.

Sin embargo, el capítulo III, 14 todavía lleva las cosas más lejos. De resultas de un extrañísimo incidente, Periandro cae de una torre y se hiere en apariencia mortalmente. En el mismo instante, y sin que haya relación alguna entre ambos asuntos, aparece una tropa de hombres armados, que intenta robar a Félix Flora. Antonio impide el rapto matando de un flechazo al jefe de la tropa, que se da a la fuga no sin antes haber herido, al parecer de muerte, a Antonio. Dos series de acontecimientos distintos, cada una de por sí improbable, coinciden en el tiempo y además se concluyen con dos escenas idénticas. Las heroínas de las dos parejas protagonistas, Auristela y Constanza, lloran en el mismo momento a sus hermanos malheridos, en sendos lamentos igualmente retóricos, para finalmente desmayarse sobre los supuestos cadáveres.

Aquí, la improbable coincidencia no determina simplemente un caso de fortuna, una aventura o accidente, sino dos casos simultáneos, ambos ocasión de una proeza del héroe que sacrifica su vida para salvar a un extraño. Las dos aventuras se concluyen de modo idéntico, por la dolorosa orfandad de las dos bellísimas muchachas. Tan acusada simetría no sólo afecta a la apariencia de «historia verdadera», sino incluso al efecto patético del cuadro que se nos ofrece. No parece posible tomar en serio el dolor de las dos hermanas (o más bien, de la falsa hermana y de la verdadera), ni la amenaza de muerte que pesa sobre los heridos. De hecho, los oyentes no quedan impresionados por la desgracia de los dos valientes jóvenes ni por la pena de las dos muchachas, sino sólo por las grandezas que mencionan en sus lamentos: «Estas palabras de reina, de montes y grandezas tenían atentos los oídos de los circunstantes que las escuchaban, y aumentóles la admiración las que también decía Constanza»³². Es bien sabido que cualquier acto o gesto, por grave y doloroso que sea, se vuelve cómico si es reproducido literalmente por otro agente, como una sonrisa se vuelve mueca si se contempla en el espejo. Así sucede con los desmayos de Auristela y Constanza, cuyo histrionismo es realzado por la simetría: «Con esto se quedó desmayada, y Auristela ni más ni menos, de modo que tan muertas parecían ellas y aún más que los heridos». Todo es aquí «parecer» y simulacro lúdico y teatral.

La impresión que dejan en el lector estos momentos del relato es la de una libertad incontrolada del narrador que manipula a su antojo los datos de la narración. Y ello, incluso suponiendo que se pasen por alto convenciones que en la literatura antigua son de rigor, como la que dota a todos los personajes, incluso a los más rudos, del don de la palabra elocuente, de la sintaxis compleja, de la dicción elegante, de la actitud pulcra y cortés. Baste como ejemplo escogido al azar el saludo que un esbirro que escolta a unos presos condenados a galeras dirige a los peregrinos:

Si por ventura, señores peregrinos, lleváis en este repuesto alguna conserva de regalo (que yo creo que sí debéis de llevar, porque vuestra gallarda presencia más de caballeros ricos que de pobres peregrinos os señala); si la lleváis, dádmela, para socorrer con ella a un desmayado muchacho que va en aquel carro... [La frase continúa sin ruptura por espacio de cinco líneas más].³³

³² *Persiles*, p. 577.

³³ *Persiles*, p. 543.

LA VERDAD COMO RACIONALIDAD DE LA NATURALEZA

Todo ello, sin embargo, no quiere decir todavía que el relato sea inverosímil, para los criterios de Cervantes, o los de Amyot.

Recordemos la comparación con la pintura de que echaba mano Amyot para explicar su concepto de verdad de la ficción, comparación que también aparece en el *Persiles*, en un pasaje que más adelante habrá ocasión de comentar. La afinidad de pintura y poesía, ciertamente tópica, pero formulada en estos casos de modo no trivial, puede ayudarnos a analizar el concepto de verosimilitud que manejan. Los cuadros de los grandes pintores renacentistas, de Rafael por ejemplo, pudieron ser aclamados por teóricos y aficionados a la pintura como maravillosamente fieles a «la verdad del natural»³⁴. Nada sin embargo más ajeno al realismo. No hace falta decir que las escenas, los cuerpos, los rostros, los paisajes que pinta Rafael son demasiado perfectos, simétricos, armónicos, simples y suavemente uniformes para ejemplificar lo que podemos ver en el mundo que nos rodea. Sin embargo, la aplicación correcta de unas leyes de la perspectiva —todo lo convencionales que se quiera, pero que producen, para quien se acostumbra a ellas, una ilusión eficaz de profundidad—, la exactitud anatómica, la composición original y no calcada de un patrón conocido, los gestos elocuentes, la expresión acorde con lo que se espera de personajes y situaciones, la observación de los efectos de luz y sombra en los volúmenes, la delicada matización del color, y hasta la misma armonía de todos estos factores formales, contribuían a persuadir a quienes veían sus obras de que su pintura era conforme al natural, sobre todo por comparación a obras anteriores, cuyo carácter convencional y esquemático resultaba mucho más patente. Aunque ninguno de los personajes o escenas representados «se parezca» a los personajes y escenas del mundo real, la imagen que de ellos se nos da no contradice en modo chocante nuestras imprecisas y balbucientes opiniones sobre el aspecto del mundo. Se impone frente a ellas como una opinión plenamente articulada, altamente elaborada y llena de autoridad. Mostrándonos lo que no existe, nos enseña a ver lo que existe con otros ojos; nos dice lo que la naturaleza es o al menos lo que debería ser³⁵. Todo ello es relativo, por supuesto, y depende de nuestros hábitos, depende de lo que hayamos visto antes. Para quien sale de una inmersión en cuadros de Botticelli, Rafael parece naturalista; en cambio, para quien acaba de ver cuadros de Velázquez, saltará a la vista el artificio compositivo y la idealización y simplificación de lo visible en los de Rafael.

La noción de verosimilitud en literatura debe ser vista como algo similar a lo que los entendidos en pintura llamaban «verdad del natural». El imperativo de verosimilitud es totalmente distinto de la exigencia de realidad del realismo, y se resume en el precepto

³⁴ Un pasaje del *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco expresa este complejo ideológico con bastante precisión: «[...] convendrá para hacer lo que hizo Rafael, Micael y otros de su género, y caminar en seguimiento de tales guías, que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfeccionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este ejemplar no se ha de perder de vista jamás [...] y toda la fuerza de estudios no echa fuera este original (como lo dice nuestra difinición), porque con los preceitos y la buna y hermosa manera viene bien el juicio y elección de las bellísimas obras de Dios y de la naturaleza» (*Arte de la pintura*, pp. 274-275).

³⁵ Sobre estos temas, sigue siendo indispensable guía el teórico e historiador del arte Ernst H. Gombrich. Véase Gombrich, 1960 y 1963. Traducciones al francés y al español son fácilmente accesibles.

de Amyot: «[...] no es lícito a los poetas, cuando hablan de las cosas de natura, escribir a su voluntad de otra cosa que la verdad, porque esto les sería imputado no a licencia o a artificio mas a ignorancia». El único precepto riguroso es no apartarse de lo que se sabe de «las cosas de natura», no describir acciones, acontecimientos, espacios, irracionales, incoherentes o imposibles. Por lo demás, la verosimilitud consiste en un efecto sobre el receptor, relativo al sujeto sobre el que se produce, y, si se impone como exigencia, es que los entendidos, perspicaces y capaces de rechazar la irracionalidad, verán con ella destruido el placer de la fábula.

La gran diferencia es que la verdad que el realismo exige, al menos en su fase de madurez, consiste en reconstruir un simulacro de experiencia directa, en bruto, por decirlo así, del mundo, con toda la complejidad, oscuridad y ambigüedad de lo inmediato, mientras que el concepto de verdad inherente al de verosimilitud postula que lo verdadero es lo inteligible, lo racional. En virtud de la verosimilitud, se somete una construcción imaginaria a un sistema intelectualmente satisfactorio de clasificaciones, valores y motivaciones.

Desde luego, Cervantes no es capaz de poner en duda un postulado que comparte con los nearistotélicos en general, y con Torquato Tasso, uno de sus poetas favoritos, en particular³⁶, según el cual el placer del lector se gana con lo maravilloso, o sea contando novedades, cosas hermosas y fuera de lo común, describiendo objetos exquisitos, coincidencias funestas o afortunadas. Piensa sin embargo que, para hacerlo de modo satisfactorio, se debe respetar la apariencia de verdad. Si los hechos particulares, variables y contingentes, se desvían de lo que se observa en la experiencia y de lo que puede esperarse en una historia verdadera, queda al menos la verdad de la naturaleza, que es siempre la misma en todas partes y que no debe ser abiertamente contradicha. Lo natural, para una visión del mundo condicionada por el platonismo y el aristotelismo, filtrados por la escolástica medieval, es lo que se conforma a leyes integradas en un sistema racional del mundo, lo que siempre sucede del mismo modo en todas partes.

La verdad de esas leyes, de esos universales, la ficción debe no sólo observarla, sino incluso darla a conocer, manifestarla y proclamarla, y en ello consiste su valor de arte liberal y de noble «ciencia». En cambio, los datos empíricos pueden alterarse con relativa libertad porque en nada afectan al conocimiento filosófico del mundo. Pongamos por caso: el que haya una isla llamada Golandia en el Atlántico Norte tan poco habitada que no tiene más que una casa que sirve de mesón, etc., puede o no ser un hecho fehaciente. Lo que importa es que en nada contraviene a las leyes naturales, y el saber si en efecto es así o no no nos hace más capaces de percibir, concebir o explicar lo que nos rodea. O bien, el que un joven robusto sea tan delicadamente bello como para poder pasar por mujer y como tal desencadenar pasiones, por poco que se le disfrace «del modo que suelen vestirse las ninfas de las aguas o las hamadriadas de los bosques»³⁷, puede ser improbable, pero cabe en los límites de lo racionalmente concebible, y su misma improbabilidad estimula nuestra imaginación. Tampoco importa que no existan seres tan perfectos como los protagonistas, ni amores tan castos,

³⁶ Véase Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* (1587) y *Discorsi del poema eroico* (1594). La cuestión de lo maravilloso y su conciliación con lo verosímil se discute en varios lugares, sobre todo en *Discorsi dell'arte poetica*, I, y en *Discorsi del poema eroico*, II.

³⁷ Persiles, p. 139.

ni dichas tan plenas como la que se supone que alcanzan al final del cuento. Que tales cosas contradigan la experiencia común no afecta al problema de la verdad del natural, con tal de que no contradigan los fundamentos racionales de esa experiencia. Entre estos fundamentos racionales se encuentra la afirmación filosófico-teológica de que el hombre está emparentado con lo divino, y que su vocación natural es la perfección. Por supuesto, la tradición cristiana, haciendo hincapié en el pecado original y en la corrupción de la naturaleza, hace tambalearse este postulado. Sin embargo, al menos en el mundo católico, ello no obsta para que pueda seguir afirmándose, un tanto contradictoriamente, y tal vez siguiendo, como quiere Christian Bouzy, los principios heterodoxos, pero tolerados, del «eudemonismo neo-estoico»³⁸, la compatibilidad de la naturaleza con una perfección ideal³⁹.

LO MARAVILLOSO CIENTÍFICO Y SUS TRAMPAS

Pero, podríamos preguntarnos, ¿en qué consiste en un relato verbal esta verdad de lo natural, que correspondería a lo que en la pintura es la coherencia de la perspectiva, el modelado mediante las sombras y luces, la anatomía como ciencia? ¿Qué clase de verdades de este tipo hace valer una ficción como el *Persiles*?

Lo más fácil de observar es que, aun prodigando lo extraño y lo difícil de creer, Cervantes modera el recurso a lo sobrenatural, elimina los portentos, milagros, monstruos y prodigios, los «bullentes lagos» y aguas encantadas que multiplican *ad libitum* los libros de caballerías, así como las entidades puramente alegóricas. En vez de la isla Deleitosa, en cuya presencia nos pone de inmediato el libro de Núñez de Reinoso, tenemos la Isla Bárbara, apelación que después de todo puede interpretarse literalmente, como etiqueta de una isla cuyo nombre propio se desconoce, y que está poblada por bárbaros; o la Isla Nevada, apelación provisional para una isla sin nombre cubierta de nieve. El único paisaje inequívocamente alegórico, el de la isla paradisíaca, aparece en un sueño⁴⁰, en el que por supuesto no rigen las leyes de la naturaleza. No utilizará innecesariamente Cervantes topónimos inventados o, si lo hace, será, como en el caso de «Golandia», haciéndolos sonar como nombres efectivos: «Golandia», tuviera o no para Cervantes un referente real, suena a topónimo germánico y por lo tanto cuadra perfectamente con la localización del relato en los mares septentrionales. Es significativa la comparación entre Arnaldo y un personaje con el que nos encontramos en las primeras páginas de la *Historia de Clareo y Florisea*, hijo nada menos que del «emperador de Trapisonda»⁴¹:

³⁸ Véase Bouzy, 2003.

³⁹ La obra de Cervantes sugiere que él creía en la posibilidad de una perfección natural. Si las perfecciones de su «*Persiles*» y de su «*Sigismunda*» son tal vez tratadas con alguna malicia, no sucede así con la de la «gitanilla» cuya rigurosa virtud parece del todo amable al hallarse unida con la gracia inventiva y con la libertad. Su Rinconete y su Cortadillo, pese a ser un par de delincuentes, llevan, en su talante amistoso, elocuencia, ingenio, desenfado y buen juicio, las marcas de una naturaleza noble que ninguna circunstancia adversa, ningún error cometido pueden borrar.

⁴⁰ *Persiles*, II, 15.

⁴¹ Ciertamente, Trapisonda no es un topónimo inventado, sino que designa a una ciudad hoy designada como Trebisonda, antigua Trapezos, que se halla en la región de Capadocia, a orillas del Mar Negro. A comienzos del siglo XIII era capital de un ducado, llamado reino y aun imperio. Sin embargo, la lejanía de estas referencias y el sonido extraño «Trapisonda» quitaban verosimilitud al topónimo. En sus cuatro

[...] en la ínsula vivía la princesa Narcisiana, hija del rey de Macedonia, la cual era tan hermosa que ninguna persona la veía que a la hora no muriese; y [...] por esta causa sus padres la habían hecho traer en aquella ínsula, que la ínsula Deleitosa se nombraba, por causa y respeto de los grandes deleites que había en ella; adonde la princesa estaba acompañada de muchas dueñas y doncellas de alta guisa, y de otras princesas que por le tener compañía eran allí venidas, y algunos pastores, los cuales, a lo que se pensaba, eran grandes príncipes y andaban disfrazados por causa de la princesa, principalmente uno que Altayes de Francia dicen ser, hijo del emperador de Trapisonda, por otra parte el Caballero Constantino llamado, y en aquella ínsula el pastor Arquesileo.⁴²

El Arnaldo del *Persiles* es, como Altayes, un príncipe privado transitoriamente de su reino por seguir los pasos de una bellísima princesa que anda por tierras lejanas, pero Cervantes, más sobriamente que su predecesor, se contenta con hacerle príncipe heredero de Dinamarca, país que tiene no sólo la virtud de sonar a cosa real, sino hasta de existir de verdad.

Ciertamente, Cervantes no renuncia completamente a lo mágico y lo portentoso en el *Persiles*, tal vez porque no descrea del todo de que haya brujas y otros portentos, pero mucho más porque los rápidos e inexplicables efectos de lo sobrenatural le resultan cómodos para urdir la narración según su conveniencia⁴³. Por ejemplo, dar cabida en su historia al poder de los hechizos le permite jugar a borrar y en seguida hacer reaparecer a su arbitrio la famosa belleza de su heroína, con lo que consigue deshacerse de los rivales, o por lo menos desacreditarlos, y poner de manifiesto los méritos únicos del amor de Persiles. Pero sobre todo la magia, u otras formas de lo sobrenatural como la adivinación y la profecía, son componentes insustituibles de esa maravilla que tanto contribuye al placer del relato. Y sin embargo Cervantes manipula con cautela estas maravillas sospechosas de inverosimilitud⁴⁴. Ya Riley resumía perfectamente las tácticas cervantinas en un pasaje de su libro:

Thus, in recounting the really fantastic events of the *Persiles*, Cervantes safeguards himself in one or often all, of three ways. He places the event in a little-known region where, from his reading of the authorities, such a thing might, in default of evidence to the contrary, possibly occur; he recounts what is in accordance with popular belief; he puts the account into the mouth of one of his invented characters. This use of the supernatural, far from indicating indifference to the truth of history, betrays a reverence for it surpassed by no epic poet of the time.⁴⁵

ocurrencias en el *Quijote*, aparece Trapisonda como paradigma de lo fantasioso y extravagante del mundo caballeresco.

⁴² *Los amores de Clarea...*, p. 70.

⁴³ En la posibilidad de concentrar la acción y eludir confusas y arbitrarias motivaciones psicológicas consiste, según conocidas afirmaciones de Borges, el principal mérito de la literatura fantástica.

⁴⁴ Véase a este respecto, además del libro de Edward C. Riley citado en la nota siguiente, Trabado Cabado, 2003.

⁴⁵ Riley, 1991, p. 194 [Así, al relatar los acontecimientos realmente fantásticos del *Persiles*, Cervantes se cura en salud de una de tres maneras, y a veces de las tres. Sitúa el acontecimiento en una región poco conocida, en la cual, según su lectura de las autoridades, tal cosa podría tal vez suceder, hasta prueba de lo contrario; admite lo que está acreditado por la creencia popular; pone el relato en boca de uno de sus

Cabe añadir que la estrategia adoptada en el *Persiles* para conciliar fidelidad a lo natural y seducción de lo maravilloso podría caracterizarse como sustitución por lo maravilloso científico de lo maravilloso mítico. No debe tenerse en cuenta, para calificarlo de tal, lo que esta ciencia puede conllevar de erróneo, de impuro y de aproximativo. Los seres prodigiosos con quien se encuentra Ulises son criaturas mitológicas, cíclopes, sirenas, y naturalmente dioses. Estos prodigios han perdido desde el eclipse del paganismo su autoridad religiosa y, si el lenguaje poético los ha integrado con éxito en su repertorio de símbolos y figuras, en cambio sólo tienen cabida como referentes narrativos en géneros arqueológicamente clasicistas, el poema épico o el *epyllion*, la fábula mitológica. En cambio, los héroes del *Persiles* se encuentran por lo general con «prodigios» que las disciplinas cosmográficas o etnográficas antiguas y modernas han dado a conocer como realidades ajenas a nosotros, pero comunes y ordinarias allí donde se encuentran: pueblos en que practican sacrificios humanos y donde se consume el corazón de ciertas víctimas; naciones en que la recién desposada es entregada ritualmente a un grupo de hombres vinculados al esposo; países en que el día y la noche duran cada uno seis meses, o en que el mar se hiela engastando a los navíos, como el anillo a la piedra. El mismo libro se encarga de indicar que estas maravillas son acordes con la razón, y que algunas hasta pueden explicarse con la perfecta claridad de las matemáticas, porque no son sustancialmente distintas de verdades tan notorias como la redondez de la tierra o el tamaño inmenso del sol, mensaje puesto en busca de Rufino, el ayo de Persiles: «Si llegamos a Roma, con una esfera te haré tocar con la mano la causa dese maravilloso efeto [*el día y la noche de seis meses*], tan natural en aquel clima como lo es en éste ser el día y la noche de veinticuatro horas»⁴⁶.

El recurso a autoridades de tipo científico podría corresponder, *mutatis mutandis*, al prestigio que debe la pintura —desde el Renacimiento hasta la crisis de la figuración— a su cada vez más perfecto dominio de las ciencias de la perspectiva y la anatomía. Sobre este punto, Cervantes recoge la lección de los novelistas griegos, y del mismo Heliodoro, cuya historia se adorna con datos presuntamente científicos, geográficos y etnográficos, como la explicación de las avenidas del Nilo, en boca de Calasiris, o la bonita descripción de las costumbres y hábitat de los llamados «pastores», o «boyeros», los bandidos del delta del Nilo⁴⁷. Como sucede en el caso de la pintura, la poesía, en su afán en convertirse en reina de las ciencias y las nobles artes, procura asimilar las lecciones del arte clásico, y sobre todo del helenismo tardío. En este sentido, el *Persiles* prelude efectivamente, aunque en modo primitivo, a la decimonónica novela de aventuras, con su decorado científico. Piénsese en el voluminoso tratado sobre las ballenas y el mundo de los balleneros que contiene el *Moby Dyck* de Melville.

Sin embargo, tales artimañas están al alcance de cualquier escritor que repare en ellas, y que se preocupe de documentarse un poco, y por lo tanto no bastan para asegurar esa difícil verdad poética que Cervantes concibe como excelencia de la ficción.

personajes ficticios. Este uso de lo sobrenatural, lejos de traducir indiferencia por la verdad de la historia, atestigua una reverencia por ella no sobrepasada por ningún poeta épico de su tiempo].

⁴⁶ *Persiles*, IV, 12, p. 698. Sobre estos puntos, es fundamental el libro de Isabel Lozano Renieblas, 1998, pp. 120-143.

⁴⁷ *Historia etiópica...*, I, 5-6.

Hay que añadir además que las tácticas para aclimatar lo maravilloso que enumera Riley, y que analiza José Manuel Trabado en un trabajo reciente⁴⁸, son de manejo delicado y pueden resultar contraproducentes. El vuelo de la hechicera, su transformación en loba, las profecías del jadraque o las predicciones de Soldino resultan irremediabilmente inverosímiles, mucho más que los abigarrados portentos que pueden presentarse en una narración mitológica, en un cuento de hadas, en las *Mil y una noches*, o en un libro de caballerías. En estos libros y géneros, las reglas del relato, basadas intrínsecamente en lo maravilloso, inducen una suspensión de la incredulidad. En cambio, no hay tal *suspension of disbelief* en una narración ambientada en el mundo contemporáneo, que recurre de modo intermitente a lo maravilloso, sobre todo si el mismo texto discute de su posibilidad o intenta torpemente racionalizarlo, como sucede en la conversación sobre licantrópía⁴⁹ o en los comentarios del narrador sobre el dudoso poder de los hechizos de la mujer de Zabalón⁵⁰. Los criterios de verdad de la narración aplicados por el lector se vuelven entonces afines a los que aplicaría a un testimonio efectivo, presentado en el marco de una información judicial, por ejemplo. El mismo escepticismo, por tímido y ambiguo que sea, que expresan narrador y personajes hacia los contenidos de la narración, tiende a comunicarse al lector, y a desorientarlo. El lector, que no sabe ya a qué carta quedarse ni con qué pauta medir la veracidad del narrador o los narradores, sólo ve claramente que el autor está jugando con él. La expresión de dudas sobre la exactitud y hasta la misma posibilidad de lo que se nos cuenta, que en el *Quijote* se resuelve en risa (por ejemplo, a propósito de la cueva de Montesinos), en el *Persiles* provoca una perplejidad tal vez sólo superable si leemos el texto, precisamente, en clave irónica o humorística.

El problema es muy complicado por lo tanto, y más aún si pensamos en lo variable y fluido de los fenómenos de creencia. No hace falta decir que lo que hoy nos parece creíble no es lo mismo que lo que merecía crédito en una época en que dieron por buenos los testimonios de las «brujas» que ocasionaron el famoso auto de fe de Logroño de 1610⁵¹. Claro que los mismos inquisidores que creyeron que las supuestas brujas iban realmente al aquelarre montadas en una escoba tal vez no habrían juzgado verosímil, en el relato de un testigo, la coincidencia del encuentro casual de los peregrinos con Ortel Banedre en Extremadura, seguido, mucho más tarde y en Francia, por el encuentro casual con su esposa infiel. Tampoco se trata simplemente de una cuestión de época o de «mentalidad». Sabemos que los testimonios que los inquisidores de Navarra dieron por válidos parecieron disparatadas fantasías a muchos contemporáneos suyos, a un Pedro de Valencia, o al inquisidor Alonso Salazar y Frías, el «abogado de las brujas» y, finalmente, a los consejeros de la Suprema y General Inquisición. Hay motivos para creer que Cervantes se parecía más a los segundos que a los primeros⁵².

⁴⁸ Trabado Cabado, 2003.

⁴⁹ *Persiles*, I, 18, pp. 243-247.

⁵⁰ *Persiles*, IV, 10, pp. 688-689.

⁵¹ Sobre este auto de fe, y los debates a que dio lugar, puede leerse el libro de Gustav Henningsen, 1980.

⁵² Hay bastantes artículos sobre el importante tema de la brujería en Cervantes, muchos de ellos recogidos en el libro coordinado por Giulia Poggi (Poggi, 2002).

Tal vez reflejando la conciencia autorial de la complejidad de los fenómenos de la creencia, el narrador cervantino no deja de dar vueltas al problema de cómo hacer creer las cosas que le apetece contar. Sugiere por ejemplo que cuanto más sabia y más civilizada una persona, más capaz es de creer en lo extraordinario y menos propensa a poner en duda lo que se le cuenta. Así Periandro contesta a Ortel Banedre que «todos le darían crédito, porque todos eran corteses y en las cosas del mundo experimentados»⁵³. Si cae en la trampa, el lector va a conceder a la verdad del cuento por lo menos el beneficio de la duda, para verse a sí mismo bajo el prisma halagüeño del individuo cortés y experimentado en las cosas del mundo.

Pero, en definitiva, el problema de cómo contar los «casos de admiración», por muy posibles y hasta verdaderos que sean, parece quedar en pie como algo insoluble. Justo antes del improbable encuentro de los peregrinos con una mujer a la que sólo conocen de oídas, Luisa la Talaverana, fugaz esposa de Ortel Banedre, el narrador precavido inserta las siguientes reflexiones:

Cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos, y, así, muchos, por la raridad con que acontecen, pasan plaza de apócrifos y no son tenidos tan verdaderos como lo son. Y, así, es menester que les ayuden juramentos, o, a lo menos, el buen crédito de quien los cuenta; aunque digo que mejor sería no contarlos, según aconsejan aquellos antiguos versos castellanos que dicen:

Las cosas de admiración
no las digas ni las cuentas,
que no saben todas gentes
cómo son.⁵⁴

No basta pues para asegurar la armonía de la ficción, que la hace gustosa para entendimientos exigentes, con racionalizar lo maravilloso mediante el recurso a la ciencia o a la seudociencia, ni tampoco con de atenuar la responsabilidad del narrador, haciendo que, en vez de abonar lo que cuentan los narradores secundarios, él mismo nos incite a sospechar de su veracidad. Hay métodos más eficaces y estrategias más refinadas para lograr el placentero efecto de «verdad poética». De estos métodos, o mejor dicho, dispositivos narrativos y semánticos, depende no ya la verosimilitud, como valor puramente negativo que se opone a lo absurdo o a lo increíble, sino algo mucho más importante: la sustancia del poema, su sutileza, la satisfacción intelectual que es capaz de producir. No pretendo aquí hacer un recuento completo de tales dispositivos, ni siquiera describir rigurosamente ninguno de ellos, pero sí dar una idea de dónde podríamos buscarlos.

⁵³ *Persiles*, III, 6, p. 490.

⁵⁴ *Persiles*, III, 16, p. 583.

VERDAD POÉTICA E INTERTEXTUALIDAD

Uno de ellos, el más característicamente literario, consiste en dejar adivinar, bajo un contenido narrado, otro contenido que tiene la autoridad de lo mítico⁵⁵. De él usa Ariosto en el *Furioso* cuando deja vislumbrar en la historia de su Olimpia abandonada por Bireno el relato clásico de Ariadna abandonada por Teseo⁵⁶, o en Angélica expuesta para ser devorada por la orca⁵⁷ a Andrómeda condenada a ser devorada por un monstruo marino. De este mismo modo opera Cervantes en ciertas páginas del *Persiles*, tanto en la supuesta primera parte constituida por los dos primeros libros, como en los dos últimos.

Retendré sólo dos ejemplos, que naturalmente han sido desde hace tiempo observados por los exégetas de nuestra obra. En el capítulo 17 del segundo libro, mientras la embarcación que lleva a los fugitivos huéspedes de Policarpo, una saetía, se va alejando del puerto, la desgraciada Sinforosa, inocente enamorada del héroe, sube a una alta torre desde donde mira alejarse a su amado Periandro, con quien esperaba casarse. La vemos contemplar dolorosamente la nave que huye, y exhalar su pena con su hermana Policarpa: «y como si fuera otra engañada y nueva Dido que de otro fugitivo Eneas se quejaba, enviando suspiros al cielo, lágrimas a la tierra y voces al aire, dijo otras o semejantes razones [...]». Como el texto advierte, la escena que con tanto ornato retórico nos es aquí presentada sigue el modelo virgiliano. La reina Dido, abandonada por su Eneas, a quien tan apasionadamente se había entregado, también mira desde lo alto el mar por donde se aleja el fugitivo huésped, y también se halla en compañía de una hermana que en vano trata de consolarla⁵⁸.

Como segundo ejemplo, pensemos en el episodio de Ruperta y Croriano (III, 16-17). Como se recordará, Ruperta, que ha decidido vengar la muerte de su marido matando al hijo del asesino, el hermoso Croriano, se introduce de noche en la habitación del joven llevando una linterna sorda y un cuchillo. Se acerca al muchacho dormido para apuñalarlo, pero al caer la luz de la linterna sobre su maravillosa figura, Ruperta pierde al instante su deseo de venganza, y, turbada y arrepentida, deja caer la linterna sobre el pecho de Croriano, por lo que éste despierta al ardor de la vela.

La situación reproduce el clímax de la historia de Cupido y Psique, contada por Apuleyo en *Las metamorfosis o el asno de oro*. Psique vive en un prodigioso palacio, en compañía de un marido que la trata con amor y generosidad pero que no deja ver su figura. Demasiado crédula a las insinuaciones de la calumnia, movida por la angustia y la curiosidad, una noche Psique enciende la luz para matar al hombre con quien comparte el lecho, en cuya monstruosidad ha llegado a creer. Ve entonces la adorable imagen de Cupido, el dios que la ha escogido por esposa. Fascinada, lo contempla y deja caer en su pecho una gota de aceite ardiendo que lo despierta. Aunque el

⁵⁵ De ahí la utilidad de los estudios sobre las fuentes del relato, cuyo pionero fue Rudolf Schevill en unos conocidos estudios publicados en 1907 y 1908. Véase la bibliografía de la edición de Romero Muñoz, p. 88. Sobre las fuentes de tipo científico y cronístico es interesante la discusión de Lozano Renieblas, 1998, p. 24 y ss.

⁵⁶ *Orlando furioso*, canto X, oct. 18-34. Calco manifiesto de la historia de Ariadna y Teseo, siguiendo a Catulo, LXIV, y a Ovidio, *Her.*, X.

⁵⁷ *Orlando furioso*, X, oct 92-112. Sigue en lo esencial a Ovidio, *Met.*, IV, 672 y ss.

⁵⁸ Virgilio, *Eneida*, IV, vv. 584 et ss.

argumento en que se inscriben es totalmente distinto, la semejanza de las situaciones establece inequívocamente la filiación del episodio cervantino. Además, es recalcada por el texto, como si Cervantes temiera que se nos escapase: «Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de sus pensamientos»⁵⁹.

La intertextualidad así abiertamente declarada puede interpretarse como operación de prestigio, por cuanto hace resaltar el carácter noble de la narración, que queda vinculada con un antepasado ilustre. La narración cervantina se adorna orgullosamente con la brillantez, el vigor, la gracia de los antiguos narradores, de un Virgilio, de un Apuleyo, del mismo modo que un rey se reviste con la fama de los grandes hechos de sus antepasados.

Por otra parte, y de modo en apariencia contradictorio, la operación de transferencia de un relato a otro puede tener tintes paródicos, como en el *Quijote* la imitación por el protagonista de las gestas de Orlando y Amadís. Un ligero matiz de humor aflora en el episodio de Sinforosa, que se queja como si de una Dido se tratara, lamentándose por la pérdida de un fugitivo Eneas⁶⁰. Sinforosa hace teatralmente de Dido, como don Quijote hace de Beltenebros en Sierra Morena. De hecho, ella no es una heroína intrépida y magnánima como Dido, sino una muchachita inexperta que se ha enamorado sin ser solicitada ni alentada, y su amor es una pura infatuación. Su discurso no es feroz y terrorífico como el de la reina de Cartago, que maldice al pérfido amante y profetiza la eterna enemistad del pueblo de Eneas y del suyo, y el destino sombrío de las futuras grandes potencias, Roma y Cartago. El discurso de Sinforosa se distingue por lo tierno, ingenuo, y a la vez un tanto mezquino. No se le ocurre nada mejor, para retener al huésped que se aleja, que ofrecérsele una vez más como rica: «Riquezas tengo, acelerado fugitivo mío, y puestas en parte donde no las hallará el fuego aunque más las busque, porque las guarda el cielo para ti solo»⁶¹.

De modo que la verdad del episodio es en cierto modo una verdad de doble filo. Por un lado, aceptamos la historia como verdadera en cuanto reconocemos en ella un mito literario o un tópico poético, basado en la «naturaleza humana», o acaso simplemente naturalizado por la costumbre. A fuerza de reiteraciones, percibimos una necesidad, una lógica sentimental en el vínculo entre la mujer que ha perdido su amor y la contemplación del mar y del barco que se aleja. Las mujeres abandonadas lloran en una orilla desolada por la ausencia de su amante, al que no pueden seguir y, en este sentido, Sinforosa recuerda, más que a Dido, a Ariadna en Naxos, a la Olímpia de Ariosto, a «la más bella niña» del romancillo de Góngora, que llora «a orillas del mar»⁶², y, para nosotros, a Madame Butterfly. La verdad de la historia es la de un símbolo natural o históricamente motivado, el mar como símbolo de una separación irreversible, de una desesperada soledad.

Por otro lado y contradictoriamente, la verdad poética de la historia reside en la crítica del mito implícita en la inflexión humorística de la narración. Mucho más tarde, sabremos que ha muerto Policarpa, la razonable hermana, y no la abandonada

⁵⁹ *Persiles*, III, 17, p. 594.

⁶⁰ *Persiles*, II, 17, p. 394.

⁶¹ *Persiles*, II, 17, pp. 394-395.

⁶² Góngora, *Romances*, vol. I, pp. 179-189.

Sinforosa. La gentil Sinforosa es una mera comparsa que demuestra para el lector los encantos de Periandro y la prudencia de Auristela, quien, aunque torturada por los celos, no deja de practicar un impenetrable disimulo. Para que su salida de la historia no carezca de nobleza, se le coloca un ropaje épico que le viene grande, componiendo una escena agrídulce, lacrimosa y tierna pero con matices de farsa. Más que Periandro, es Cervantes quien abandona aquí a un personaje que ha cumplido su misión y se ha vuelto inservible.

En el caso de Ruperta, el efecto de intertextualidad es más complejo aún. Su historia, como ha apuntado Diana de Armas Wilson en un trabajo de 1994, y ha comentado recientemente Lucia Beltrami en un interesante artículo⁶³, parece ser un cruce o hibridación de dos historias. Con la historia de Cupido y Psique tiene en común la situación anteriormente descrita. Pero la primera parte del argumento parece inspirada en cambio de otro cuento que puede leerse en el mismo libro de Apuleyo, *El asno de oro*, y que además sirve de marco (de *cornice*) a la fábula de Cupido y Psique: la aventura de una bella mujer llamada Carites⁶⁴. Carites⁶⁵ es amada por Trasillo, a quien ha rechazado para casarse con su amado Lepólemo. Trasillo finge resignarse, pero aprovecha una partida de caza para asesinar alevosamente a Lepólemo. Carites finge aceptar a Trasillo como amante y una noche lo embriaga hasta la inconsciencia. Le saca los ojos con un broche, corre a la tumba del marido, y allí se mata con la espada de éste. No puede ser casual que el cuento de Ruperta pueda describirse como un montaje de ambas historias, la de Carites y la de Psique, que en Apuleyo se presentan unidas como relato marco y relato enmarcado. Con toda seguridad, Cervantes conocía perfectamente *El asno de oro*. Aunque le resultase ilegible el arduo texto latino, no pudo escapársele la traducción realizada a comienzos del XVI por el humanista Diego López de Cortegana, un logro literario y uno de los más precoces monumentos de la prosa ficcional castellana⁶⁶, que se reeditó con inusitada frecuencia hasta el siglo XVII⁶⁷.

Veamos la conclusión que saca Lucia Beltrami de su agudo y riguroso análisis del episodio de Ruperta como montaje de ambas fábulas de Apuleyo:

Se entiende más en profundidad la historia de Ruperta si se localizan los textos de referencia en cierto modo paradigmáticos; de un lado, el asunto de Carites como modelo de odio absoluto, de ira femenina implacable y sin límites (motivo sobre el que Cervantes insiste mucho), por otro lado, la de Psique como modelo de amor femenino absoluto. Tenemos pues

⁶³ Beltrami, 2002, pp. 17-36.

⁶⁴ La historia de Carites, que se compone de varios episodios sin mayor relación entre sí, comienza en el libro IV de *Las Metamorfosis o el Asno de oro*, de Apuleyo. Para consolarla durante su cautiverio por unos bandidos, una vejezuela le cuenta la historia de Cupido y Psique (libros V y VI). La parte trágica de la historia de Carites, única que aquí, nos interesa, será contada en el libro VIII.

⁶⁵ Adopto la transposición de los nombres griegos que propone Diego López de Cortegana (véase nota siguiente).

⁶⁶ La traducción de Diego López de Cortegana, muy admirada por Marcel Bataillon y considerada generalmente como una obra maestra, puede leerse hoy en una de las ediciones más accesibles de *El asno de oro*, la de Carlos García Gual. Lleva una valiosa introducción.

⁶⁷ La primera edición, que no lleva fecha, ha sido fechada por C. J. Norton en 1525. Siguiéron las ediciones de Zamora, 1536 y 1539; Medina del Campo, 1543; Amberes, 1551; Alcalá, 1584; Valladolid, 1601; Sevilla, 1613. Véase la edición citada de García Gual.

el tránsito, un a modo de metamorfosis del personaje de Ruperta, convertida, de encarnación de la peligrosa ira sin límites de la mujer, en encarnación de la pasión.⁶⁸

Aquí también sin embargo, como en el caso de Sinforosa, hay otros antecedentes posibles: por ejemplo, el episodio de Reinaldos y Armida en la *Jerusalén* de Tasso⁶⁹, libro citado con grandes elogios en el mismo *Persiles*⁷⁰. La maga Armida decide vengarse del joven paladín cristiano Reinaldos, y lo sume en un profundo sueño mágico. Se acerca a él mientras duerme pero, al ver de cerca sus encantos, renuncia a la venganza, y se enamora perdidamente de él. En ciertas representaciones del episodio, como el cuadro de Poussin conservado en la Dulwich Picture Gallery de Londres, Armida lleva en la mano un puñal desnudo cuando se inclina sobre Reinaldos. El personaje de Armida quizá sirvió de engarce entre las dos historias de Apuleyo, cuyo «collage» permitió a Cervantes, según Lucia Beltrami, acoplar la representación de la ira sin límites y la de la pasión erótica sin límites. Serían pues no dos sino al menos tres las historias amalgamadas por Cervantes: tres historias que tienen en común el motivo de la mujer que se acerca con intenciones homicidas a un hombre dormido. Como Carites, Ruperta pretende destruir al hombre para vengar al marido muerto; como Psique, al acercarse con una luz, quema y despierta accidentalmente al que duerme; como Armida, pierde su apetito vengativo e instantáneamente lo convierte en extática contemplación y en impaciente deseo. Gracias a algunos reajustes convenientes, como la disociación entre el objeto de la venganza y el autor del agravio, la historia así compuesta adquiere el mínimo de coherencia exigible.

Como sucedía con el episodio de Sinforosa, el efecto de verdad de este episodio depende de varios factores. Ruperta es verdadera porque ilustra la violencia y la versatilidad del deseo femenino, que ya atestiguan muchas e ilustres historias. Es verdadera también porque nos permite asistir a una escena de gran efecto, tan sugerente como imagen plástica y erótica como la de Eros y Psique (acerca de la cual hay múltiples cuadros) o la de Reinaldo y Armida (también favorita de los pintores). Por último, la historia no reproduce un argumento conocido, sino que inventa un mito que entreteje ingeniosamente varias tramas célebres, anudándolas mediante la agrupación insólita que forman un hombre inerte y una mujer armada. Tenemos aquí una agudeza «fingida», un concepto narrativo, con todos los estimulantes efectos de sentido que son propios de la agudeza.

Por supuesto, no falta tampoco la nota paródica y humorística, en el modo de introducir la historia y en la recargada pompa retórica de su redacción⁷¹. La escenografía macabra y pintoresca mediante la cual la hermosa viuda proclama su sed

⁶⁸ Beltrami, 2002, p. 33: «In altre parole, si capisce più in profondità se si individuano i testi in qualche modo paradigmatici di riferimento: da un lato, la vicenda di Carite come modello di odio assoluto, di ira femminile implacabile, senza limite (motivo, questo, sul quale Cervantes insiste molto), dall'altro quella di Psiche come modello di amore femminile [...]. Véase también p. 34: «Cervantes construisce in somma un itinerario del medesimo personaggio da un estremo all'altro; Ruperta si trasforma di Carite a Psiche: una sola storia nasce da due storie diverse, separate, con significati opposti».

⁶⁹ *Gerusalemme liberata*, XIV, st. 65-67.

⁷⁰ «[...] Torcuato Tasso, el cual había de cantar Jerusalén recuperada con el más heroico y agradable plectro que hasta entonces ningún poeta hubiese cantado [...]» (*Persiles*, IV, 6, p. 664).

⁷¹ Véase Blecua, 1985.

de venganza tiene, por su misma exageración, algo de burlesco, y en este aspecto el personaje recuerda a la «Belerma» del *Quijote*, la esposa de Durandarte que guarda su corazón amojamado⁷². La historia se representa en un mesón, y se ofrece como un espectáculo para distraer y maravillar a los viajeros, un poco como la comedia representada en el mesón de Badajoz, o el retablo de maese Pedro del *Quijote*. Para ser una noble heroína, demasiado voraz se muestra la bella y sanguinaria viuda con el hermoso muchacho, a quien quiere ofrecer como «santo holocausto» en aras de su gusto. Lo licencioso unido a lo pseudo-trágico, un final radiante que concilia el intenso placer erótico con el cálido aplauso de la sociedad, son ingredientes de cuya mezcla se desprende por fuerza un efecto levemente jocoso. Este discreto tono festivo se hace patente en las últimas líneas de la historia, dedicadas al viejo escudero de Ruperta, personaje muy cervantino por la sutileza de sus valores cómicos. Enfadado con el inesperado giro que ha dado el proyecto de venganza de su ama, el presentador del trágico teatro retira del aposento, como cachivaches arrumbados, los siniestros accesorios de la escena ritualmente representada por Ruperta noche tras noche:

[...] al entrar en el aposento, vieron salir del de Ruperta 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 adonde 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.⁷³

REALCES DE LO HUMILDE

Otro dispositivo de la obra, del que tiene plena conciencia Cervantes, consiste en el enfoque atento de lo menudo, del pormenor, de las cosas pequeñas. No hay lugar en el mundo de la experiencia viva, no hay entorno material, que no incluya objetos de escala menor, cosas que están ahí sin ser esenciales y que llenan el espacio. No hay acontecimiento, por grande que sea, que no se inscriba en pequeños gestos, en leves signos que marcan el cuerpo y expresan los afectos. Por ello, la sabia pintura debe dar lugar al detalle, a la pequeñez, y del mismo modo lo hará la sabia poesía, atenta a aprovechar esta lección de la pintura:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes.

⁷² *Quijote*, II, 23. En el romance «Diez años vivió Belerma», de 1582, Góngora también trata al modo burlesco a este personaje de viuda inconsolable (*Romances*, I, pp. 257-267).

⁷³ *Persiles*, III, 17, p. 597.

Este pasaje del *Persiles* (libro III, cap. 14, pp. 570-571) sirve de introducción a la segunda de las dos conversaciones⁷⁴ entre Bartolomé, «bagajero del escuadrón peregrino», y el héroe Periandro. Por la caracterización de los interlocutores, el uno como docto y el otro como discretamente rústico, por su temática intelectual, por la inextricable mezcla de lo sentencioso y de lo cómico, estas conversaciones son fiel remedo de muchos diálogos de don Quijote y Sancho. Bartolomé, el manchego guiador del «escuadrón peregrino», que aparece por primera vez en calidad de conversador, es en principio un remedo de Sancho Panza, aunque luego se desvíe hacia algo distinto, al convertirse en rufián y en delincuente. En este caso, la conversación parte de un incidente del que acaban de ser testigos los peregrinos, el del hombre que, por alimentar a su familia, vende su propia libertad. Bartolomé comenta esta conducta en términos de vulgar filosofía: «Grande debe de ser, señor, la fuerza que obliga a los padres a sustentar a sus hijos; si no, dígalo aquel hombre que no quiso jugarse por no perderse, sino empeñarse por sustentar a su pobre familia»⁷⁵, reflexión que en seguida ilustra con un buen cuentecillo de condenado a muerte. Periandro, haciendo aquí papel de amable maestro, responde alegando en apoyo de esta reflexión espontánea de Bartolomé la analogía entre una ley psicológica («el amor de los padres a los hijos es mayor que el de los hijos a los padres») y una ley física: «[...] el amor que el padre tiene a su hijo deciendo, y el decender es caminar sin trabajo; y el amor del hijo con el padre asciende y sube, que es caminar cuesta arriba [...]»⁷⁶. Este humilde detalle, una conversación de puro pasatiempo del héroe con un plebeyo ingenuo e iletrado pero inteligente, «realza» la ficción con una sentencia, un pensamiento susceptible de ser retenido y ahondado. Esta sentencia, sin mayor relación con la trama, no es en sentido estricto una moralidad, expresa una idea de orden filosófico-especulativo, no normativo-moral. No se trata de dar «avisos para bien vivir» ni de valorar moralmente los comportamientos de hijos o padres, sino de enunciar una ley antropológica anterior a toda consideración de moralidad. La conversación parece entroncar las leyes de la conducta humana con la entonces llamada «filosofía natural», una física no matemática sino intuitiva y dialéctica. Especulación poética, especulación antropológica y filosofía natural se dan aquí las manos, como lo hacen en el primer diálogo entre los mismos personajes, que versa sobre cosmología y sobre la relación entre ciencia y creencia.

Lo mismo que la conversación de Bartolomé con Persiles, también es introducida con un pasaje metanarrativo la historia de los dos falsos cautivos de Argel. Se trata obviamente de una historia «humilde», para los criterios vigentes en el XVII, porque lo son sus personajes, unos vagabundos de condición plebeya y moralidad dudosa, y unos alcaldes de pueblo, tipos cómicos y populares por excelencia. También es humilde porque se presenta como historia puramente cómica, ajena a toda grandeza heroica o gravedad trágica y a toda obvia ejemplaridad. Y sin embargo es uno de los cuentos del *Persiles* que más han interesado a lectores y críticos, no sólo por su gracia, sino también por su ambigüedad y misteriosa sutileza. Trabajos recientes, como el de Marie-Blanche

⁷⁴ La primera conversación, en III, 11, trata de astronomía, y concretamente del tamaño del sol y circularidad de la tierra. Estos graves temas son traídos a colación por Bartolomé, que, lleno de «rústica discreción», sabe admirar la belleza y alegría de un amanecer (*Persiles*, p. 541). Véase Riley, 2001.

⁷⁵ *Persiles*, III, 14, p. 571.

⁷⁶ *Persiles*, III, 14, p. 572.

Requejo⁷⁷, o un interesante capítulo del libro de María Antonia Garcés, *Cervantes in Algiers. A captive's tale*⁷⁸, han explorado algunas de las posibilidades hermenéuticas que abre la aparentemente sencilla, y de hecho enrevesada y refinada historia.

En opinión de Cervantes, como también en su práctica, no sólo debe darse lugar a lo humilde en la ficción poética, sino que «la poesía se realza tal vez cantando cosas humildes», y precisamente en estas humildades se revela la pluma de un maestro, como se revela el pincel de un Van Eyck en el tratamiento de unas hierbas, de una sombra, de un par de chapines de madera. No es fortuito que, en estos momentos de «humildad», haya Cervantes vertido mayor «discreción», más materia para filosofar, mayor estímulo para la especulación.

LA HIPOTIPOSIS:

LOS DATOS INMEDIATOS DE LA EXPERIENCIA SENSIBLE

La atención a lo humilde, en la ficción cervantina, no consiste sólo, sin embargo, en tratar con cuidado a personajes subalternos y plebeyos, y en narrar con especial inteligencia episodios nada heroicos o no declaradamente ejemplares, sino también en el cuidado del detalle en lo que toca a personajes altos y situaciones serias o patéticas. No es que multiplique estos detalles, como lo hará la ficción «realista» a partir del siglo XIX. Es sabido que los lectores de época clásica evitan, tal vez por juzgarla tediosa o vana, tal vez simplemente por falta de técnicas adecuadas, la narración demasiado morosa y analítica. Privilegian al contrario el ritmo narrativo que Gérard Genette denomina sumario, y que consiste en relatar los sucesos a cierta distancia, de modo sintético, como acontecimientos más que como vivencias, siguiendo por un lado el modelo del cuento oral⁷⁹, por otro el de la historiografía, lo que supone una representación del acontecer relativamente abstracta, basada en conceptos más que en percepciones.

Este ritmo del sumario permite marcar con nitidez las articulaciones de la historia narrada, los engarces causales, y además multiplicar los hechos narrados, acelerar la acción. Cualquier capítulo del *Persiles* daría de ello amplia muestra pero ninguno mejor que el primero, al que ya nos hemos referido, en que suceden en pocas páginas tantas cosas. Sin embargo, como «historiador muy curioso y muy puntual», al igual que Cide Hamete, Cervantes multiplica en el *Persiles*, incluso en el capítulo inicial abarrotado de aventuras, lo que él mismo considera como sabrosas «menudencias»⁸⁰, detalles y

⁷⁷ Requejo, 2003.

⁷⁸ Garcés, 2002, pp. 233-254.

⁷⁹ El parentesco del arte narrativo cervantino con la pragmática y la retórica del cuento oral apenas tiene secretos para nosotros gracias al fundamental estudio de Michel Moner. Pero, como él mismo insinúa, otros muchos escritores de la época de Cervantes están familiarizados con las técnicas de la narración oral, y escriben libros en que quedan huellas sensibles de la tradición del cuento, o incluso «libros conversados», como lo es, según Fernando Márquez Villanueva, la *Miscelánea* de Luis Zapata. Véase Moner, 1989, p. 111 y p. 141.

⁸⁰ *Persiles* III, 7, p. 497: «Contad, señor, lo que quisiéredes, y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento, que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada». En varios pasajes del *Quijote*, asoma, aunque en modalidad humorística, la preferencia de Cervantes por una narración «puntual» y «curiosa», rica en detalles concretos y pormenores descriptivos.

figuras descriptivas, cuya obvia finalidad es dotar de consistencia sensible, de concreta presencia, a los objetos que pueblan el mundo narrado. Este efecto, que las retóricas clásicas denominan *enargeia* o *evidentia*, se confunde a menudo con la figura llamada hipotiposis.

Así definía esta figura Jiménez Patón, en su *Elocuencia española en arte*, de 1604, la primera retórica escrita en español y ampliamente ilustrada con ejemplos modernos:

Hipotiposis tiene muchos nombres, como son enargia, evidencia, ilustración, sufiguración, demostración, descripción, deformación. Que mejor diremos es poner las cosas delante de los ojos. Y así la llamó Cicerón «ilustre declaración», porque es cuando la persona, lugar, tiempo, o alguna otra cosa, así escribiéndola como diciéndola de palabra, de tal suerte se pinta, representa y declara, que más parece se ve presente, que no que se oye y lee.⁸¹

Esta definición, que traslada al español lo ya dicho en griego o latín por las retóricas de la Antigüedad y del Renacimiento, tiene el inconveniente de basarse en el efecto ilusionista de la figura sobre el receptor, sin informarnos sobre la operación u operaciones de las que el supuesto efecto depende. Los modernos estudios de retórica y de semántica de las figuras han intentado proceder con algo más de rigor. Por ejemplo, en su *Dictionnaire de rhétorique*, Georges Molinié, consciente de la insuficiencia de la caracterización tradicional de la figura, propone una definición genética. Según escribe, se produce la hipotiposis cuando «en un relato, o en una descripción, el narrador selecciona una parte tan sólo de las informaciones que corresponden al conjunto del tema tratado, privilegiando las notas particularmente sensibles y fuertes, efectistas, sin permitir una visión general de aquello de que se trata, sin indicar siquiera el sujeto global del discurso [...]»⁸². Este carácter «a la vez fragmentario, eventualmente engañoso, y vivamente plástico del texto» sería el «componente radical de la hipotiposis».

La frase inicial del texto del *Persiles* obedece a los requisitos de la hipotiposis, así definidos, y en ella observamos un proceso de ocultación del referente, que potencia las

⁸¹ *Elocuencia española en arte*, p. 401.

⁸² Georges Molinié, 1992, p. 167: «L'hypotypose est une figure essentielle, de type macrostructural: elle constitue la détermination fondamentale du lieu de la description. Ce rôle est d'ailleurs la source d'une longue et fâcheuse confusion dans l'histoire rhétorique, confusion entre la fonction de la figure et sa structure verbale. Même si l'on a maintes fois souligné quelques traits formels, comme l'emploi éventuel du présent de narration dans un récit au passé, ou l'absence de toute mention renvoyant à la position du narrateur à l'égard du thème, on a surtout en effet insisté plutôt sur la force de pittoresque d'une hypotypose, allant jusqu'à dire qu'elle fait voir le spectacle, comme s'il n'y avait pas l'écran du discours le relatant (ce qui est linguistiquement ridicule). Il importe donc d'en bien cerner la nature proprement langagière.

L'hypotypose consiste en ce que dans un récit ou, plus souvent encore, dans une description, le narrateur sélectionne une partie seulement des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles et fortes, accrochantes, sans donner une vue générale de ce dont il s'agit, sans indiquer même le sujet global du discours, voire en présentant un aspect sous des expressions fausses ou de pure apparence [...] Ce côté à la fois fragmentaire, éventuellement déceptif, et vivement plastique du texte constitue la composante radicale de l'hypotypose; celle-ci est d'une grande rentabilité dans l'art érotique, policier, fantastique, dans les romans et au théâtre, dans la poésie descriptive, de même que dans les parties pathétiques de la narration».

connotaciones plásticas, sensibles y patéticas del significado. Cervantes, con probable plena conciencia, ejecuta en este *incipit* un alarde de virtuosismo estilístico:

Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada.

La técnica del comienzo *in medias res*, cuyo manejo en las *Etiópicas* tanto admiraban Amyot y López Pinciano, es aplicada aquí hasta las últimas consecuencias. Nos topamos de inmediato con un enunciado portador de una información lacunaria sobre la sustancia de lo que se va a contar, sobre las coordenadas básicas de la narración, pero rico en cambio en notaciones de tipo sensorial y emocional. No sabemos ni el dónde, ni el cómo, ni el porqué, ni el cuándo: el espacio imaginario se abre en torno a la representación de una sensación auditiva, la de unas voces —estruendosas, terribles, espantosas— amplificadas por una caja de resonancia, la cavidad de una profunda mazmorra, «antes sepultura que prisión». Es cierto que esta caracterización cualitativa del sonido no carece de asidero referencial, puesto que sabemos a quién pertenecen las voces, al «bárbaro Corsicurvo», pero este sintagma, que nombra a un individuo no descrito antes ni después, retiene la atención menos por el nebuloso referente al que apunta que por sus vistosas características fónicas, el áspero esdrújulo de «bárbaro», los rasgos aliterativos y las asociaciones por homofonía del nombre «Corsicurvo»⁸³. De modo que, en este aspecto también, la función referencial del mensaje parece subordinada a sus valores plásticos y afectivos.

Claro que este comienzo no chocará por estos motivos a un lector acostumbrado a las novelas del siglo xx, puesto que la entrada abrupta en el mundo imaginario —mediante la presentación inmediata de una percepción o ideación que es parte de este mundo— es en ellas más bien la regla que la excepción. La frase sorprenderá más bien por la prolija adjetivación y la sintaxis oratoria, que delatan de inmediato el texto como antiguo. Sin embargo, para enjuiciar el proyecto estético de Cervantes, y las reacciones que podía suscitar en un lector de su tiempo, es importante darse cuenta de que una entrada tan brusca al mundo imaginario del relato no era ni mucho menos la norma. Es éste un aspecto que sitúa al narrador cervantino en los antípodas de las prácticas de la narración oral. Como nada surge de la nada, parece probable que Cervantes haya pretendido emular aquí el vigor plástico y el sensacionalismo de las primeras páginas de la novela de Heliodoro.

El comienzo de las *Etiópicas* no nos ofrece unas coordenadas referenciales de la narración, o sea, unos personajes y unas circunstancias designados por unos nombres propios y descritos por unos clasemas, aptos para definir la situación inicial. No es pues

⁸³ Según Dominique Reyre, en su «Estudio onomástico», el nombre de «Corsicurvo» posiblemente haya sido «forjado con el prefijo de voces afines como “corsario”, “corbacho” (que entonan con el papel del personaje) y con el adjetivo “curvo” que en el sentido moral del latín *curvus*, significa “el que se aparta de la línea recta”» (Pelorson, 2003a, p. 113). Podríamos añadir que «curvo» suele calificar a los sables y puñales turcos, y así entra en resonancia con «corsario».

un *incipit* tradicional de cuento o relato, como lo sería por ejemplo: «En Mileto, gran metrópolis griega de Asia Menor, habitaba cuando comienza nuestra historia un tal Demetrio, hombre rico, poderoso y estimado de sus conciudadanos, cuyo hijo único, rehusando los pasatiempos dignos de un noble de su edad, llevaba tiempo sumido en una inexplicable melancolía»; o más brillantemente: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, vivía no ha mucho tiempo un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor».

Tampoco tenemos en el comienzo de la novela de Heliodoro una acción sorprendida en mitad de su desarrollo, como en los relatos homéricos, sino más bien el espectáculo que ha dejado tras sí una acción ya terminada, que hay que suponer transcurrida antes de que se alce el telón. Este espectáculo —para ser exactos, se trata de dos espectáculos presentados uno tras otro— está calculado para excluir la indiferencia y provocar la avidez de ver y de saber. Con este fin el autor no repara en gastos, revistiendo el cuadro que describe con toda clase de atributos sensoriales, lo grande e imponente, lo patético, lo espléndido y sublime, lo criminal y perverso, lo atroz y siniestro, lo extraño y misterioso. Esta prodigalidad y falta de pudor en el uso de medios para hacer presa en el lector explican por cierto que la *Historia de Teágenes y Clariquea* haya sido vista desde el siglo XIX no como monumento de la insuperable cultura helénica, sino como manifestación precoz del mal gusto de la literatura de masas y síntoma de la decadencia del mundo griego en época romana. Este juicio severo no tiene en cuenta que el encanto de Heliodoro consiste precisamente en que usa los medios de seducción de que dispone la literatura con el inocente descaro, la agilidad y la ingenua astucia de los fundadores y descubridores. Al menos a juzgar por los textos que han llegado hasta nosotros, Heliodoro, después de Aquiles Tacio y de Apuleyo, es el inventor del misterio y de lo sensorial en literatura, modalidades de ficción que, según el criterio del entretenimiento, no tienen, ni es probable que lleguen a tener nunca, rival.

Según la caracterización antes citada de la hipotiposis, es en el hecho de no saber ni el quién, ni el qué, ni el cómo, ni el cuándo, ni el porqué, donde reside precisamente el efecto de *enargeia*, de estar viendo las cosas y no leyendo su descripción (aunque desde el punto de vista lingüístico se trate de una impresión, más que infundada, ridícula, como escribía Georges Molinié). La visión no nos da informaciones directas sobre el quién, el qué, el cuándo, el dónde, el cómo ni el porqué, sino sólo información sobre la distribución en el campo visual de intensidades luminosas, colores y texturas. De estos datos primarios se infieren con mayor o menor inmediatez y certeza la forma, la identidad, la posición, las cualidades y el significado de los objetos, pero de modo a veces engañoso, y siempre parcial. Veamos este comienzo de la novela de Heliodoro, en la traducción de Fernando de Mena:

Había poco antes comenzado a reír el alba y el sol tendía sus rayos por las altas cumbres de los montes, cuando una cuadrilla de hombres armados, que vivían de andar salteando, asomó sobre una montaña que se levanta cerca de una de las bocas por donde entra el Nilo en el mar, llamada Heracleótica. Los cuales, tendiendo la vista por todo lo que del mar se descubría, y visto que no había cosa que les diese esperanza de alguna presa, volvieron los ojos a la cercana ribera, y vieron en ella lo que se sigue: una nave amarrada a la tierra con sus cuerdas y maromas, quieta y sosegada, vacía y sola de gentes, pero llena y cargada de otras cosas; lo cual aun los que de lejos la miraban podrían fácilmente juzgar, porque su peso la

hacia hundir hasta la tercera cinta; la ribera, toda cubierta de cuerpos de hombres recién heridos, parte dellos muertos del todo, y algunos medio muertos, que muchos de sus miembros y parte de sus cuerpos aun les estaban bullendo y palpitando, manifiesto indicio de haberse poco antes acabado entre ellos la batalla y contienda. La cual, en las señales que se vían, no parecía cierto haberse hecho según el orden y uso verdadero de la guerra, porque estaban mezcladas con las miserables reliquias de un desdichado y desastrado convite, que vino a tener semejante fin. Porque las mesas, algunas estaban todavía llenas de viandas, y parte dellas se vían por tierra entre las manos de muchos de los que estaban tendidos, a quien habían servido de escudos, porque la batalla les había sucedido arrebatada y de improviso, y otras tenían cubiertos algunos que, por defenderse, según se parecía, se habían metido debajo dellas

[...y unas líneas más abajo] Y así, bajando del monte y enderezando hacia la nave, cuando estuvieron cerca della y de los que estaban tendidos, se les ofreció a la vista otro espectáculo que les puso en mayor admiración que el primero.

Vieron una doncella sentada sobre una peña, de tan rara y extremada hermosura, que sola su vista daba muestra de ser alguna diosa. Y puesto caso que el miserable estado en que se hallaba, la hacía estar triste y llorosa, no dejaba por eso de parecerse en ella el valor y grandeza de ánimo de que era dotada. En la cabeza tenía una corona de verde laurel, y de sus espaldas le colgaba una aljaba de saetas. Debajo del brazo izquierdo tenía arrimado un arco, dejando descuidadamente caer la mano. El codo del otro brazo tenía sobre el muslo derecho, y la mano, puesta en la mejilla, con que sustentaba la hermosa cabeza. Los ojos, hincados en tierra, mirando un hermoso mancebo que en la arena estaba tendido, con muchas heridas, el cual parecía que se estaba meneando y estirando, como quien despierta de un profundo sueño, de los más cercanos a la muerte.⁸⁴

Desde las primeras líneas, se concentra la descripción sobre imágenes mudas y de gran impacto emocional: la nave llena de cosas y vacía de hombres, con su misterio (por lo general, no se dejan naves cargadas sin vigilancia), y los miembros de hombres muertos todavía «bullendo y palpitando», con su atrocidad escalofriante. Es como si el carácter fragmentario de la representación (ligado a la figura de hipotiposis) se manifestara en superficie en el carácter fragmentario de lo representado, los miembros palpitantes de los apenas muertos. Tenemos por último, siempre en las primeras líneas, el agudo contraste entre el silencio y el sosiego de la nave y la violencia de la matanza. El texto, adoptando el punto de vista de los recién llegados, los bandidos del Nilo, se esfuerza en presentar únicamente los datos de la experiencia visual, tanto más intensa por cuanto desprovista de acompañamiento auditivo. No tenemos palabras ni gritos ni ruidos, sólo lo visible y las conjeturas que en lo visible pueden basarse: la nave debe estar cargada, porque se hunde hasta la tercera cinta; tiene que haber habido una batalla, que ha debido ser improvisada y violentísima; a juzgar por la posición de los cuerpos y objetos, las tazas habrán servido de proyectiles y las mesas de escudos o de parapetos; del aspecto de la doncella «de rara y extremada hermosura», puede inferirse que es una diosa (inferencia falsa y de la que adivinamos que sólo tiene valor hiperbólico) y «el valor y grandeza de ánimo de que era dotada» (inferencia a la que damos crédito de inmediato).

⁸⁴ *Historia etiópica...*, pp. 12-13. Texto reproducido como apéndice en Pelorson, 2003a, pp. 86-87.

Es muy posible —como ha visto Jean-Marc Pelorson— que parte del interés de Cervantes por Heliodoro, como modelo con el cual competir, viniera de esta página y de otras similares. Claro que no se trata de imitación directa, de calco. La historia es muy distinta, aunque también estén presentes en la apertura del relato de Cervantes los bárbaros (los bandidos de Heliodoro son calificados de tales), la marina y las hermosísimas víctimas. Es sobre todo la técnica de la representación lo que Cervantes retiene, la hipotiposis y la búsqueda del efecto más intenso y concentrado posible. Así, en la primera frase del *Persiles*, los «muchos cuerpos vivos que en la mazmorra estaban sepultados» podrían ser reminiscencia de aquella heliodoriana «ribera toda cubierta de cuerpos de hombres recién heridos, parte de ellos muertos del todo y algunos medio muertos». En ambos textos, el horror de la muerte se realza con el horror aun mayor de los estados limítrofes o equívocos entre la vida y la muerte y con el amontonamiento anónimo de los semivivos.

Pero lo que inventa Cervantes para «competir con Heliodoro» es indudablemente la entrada todavía más abrupta en lo sensacional. El autor helenístico lleva de la mano a su lector construyendo una instancia intermedia entre éste y el espectáculo que va a describir: la mirada de los bandidos, que motiva y guía la descripción. Cervantes rompe esa mediación provocando una inmersión directa en el mundo imaginario. Además, construye todo el espacio de la representación no en torno a una imagen muda, sino en torno a un sonido sin color y sin forma, una sensación auditiva desprovista de sujeto, sensación tanto más potente cuanto más carente de significado, porque las voces de Corsicurvo no son vehículos de un mensaje para nadie o para casi nadie: «de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba salvo de [...]».

Este *incipit* es excepcional dentro del *Persiles*, pero no por ello menos significativo. En muchos momentos, y especialmente cuando se narran acontecimientos maravillosos —por ejemplo, la nave volcada que contiene hombres vivos a principio del libro segundo o el salto del caballo al mar helado—, los procedimientos de la hipotiposis entran en juego, desviando la atención de la problemática posibilidad de los sucesos, y cautivándola por una inmediatez de la percepción, de cuya intensidad, belleza o fuerza depende la agradable emoción del lector. Esta emoción del lector no es puramente pasiva, en cuanto la construcción ingeniosa de los textos que la suscitan reclama su asentimiento intelectual y exige admiración por el artífice.

A decir verdad, la hipotiposis no es un descubrimiento de la novela antigua o moderna. Al contrario, constituye uno de los más preciados atractivos de la epopeya desde Homero, como ya pensaba Aristóteles y repite la crítica docta. Al comenzar su texto con una flagrante hipotiposis, Cervantes muestra que no en vano se atreve a competir con Heliodoro, pero indica también que el signo bajo el cual se escribe el relato es el de la grandeza épica. Sin embargo, los aspectos épicos de la historia y de la escritura no llegan a dominar francamente el texto y a menudo son corroídos por el escepticismo, la amable familiaridad, la leve ironía e incluso la deformación burlesca. Cervantes parece buscar la conciliación entre dos fuentes de placer y dos grados o tipos de «verdad» poética que no son fáciles de combinar: la fuerza plástica y emocional de lo grande e intenso —grandes peligros, grandes hazañas, grandes dolores, gloriosos o trágicos destinos— y una aproximación problemática, irónica o ambigua, de los lugares comunes y de las opiniones autorizadas, que hace tambalearse esta grandeza. Su ficción

es pues un compromiso —hasta qué punto logrado, sobre ello las opiniones varían— entre la tentación de la epopeya (cuya verdad consiste en hacer revivir, como presentes, próximas y vivas, acciones heroicas o trágicas pasadas o remotas) y la rapsodia novelística y cómica (cuya verdad reside en los juegos del ingenio, en la crítica mordaz o irónica, en la reelaboración lúdica y reflexiva de los estereotipos). Posiblemente la novela antigua, que también conjuga las vertientes de lo serio y lo cómico, como lo manifiestan, de modo muy distinto, las *Etiópicas* y *El asno de oro*, haya sido el principal estímulo para emprender tan difícil camino.

En resumidas cuentas, la verdad poética del *Persiles* debe buscarse, pues, en las propiedades artificiosas de su escritura, mediante las cuales logra una presencia convincente del mundo imaginario y da consistencia a la admirable e increíble aventura. El texto vale en cuanto invita, a través de la misma maravilla, a reconocer lo ya conocido —los textos anteriores y los discursos socialmente instituidos— pero en combinaciones agradablemente inéditas y con acentos fugazmente paródicos, sutilmente irónicos y escépticos, o sagazmente sentenciosos y críticos. El entretenimiento logrado mediante el goce de esa verdad tiene pues valores parecidos a los que presumía alcanzar Luciano en su divertidísima y fantástica *Historia verdadera*, y que describía para sus lectores en estos términos:

No sólo en efecto los [a los lectores] fascinarán la singularidad del tema y lo agradable de la invención, ni el hecho de que hayamos presentado de modo persuasivo y verídico toda clase de patrañas, sino también el que cada una de las cosas relatadas aluda no sin gracia a alguno de los antiguos poetas y de los historiadores y filósofos que han escrito cosas monstruosas y fabulosas, a quienes designaría con sus propios nombres, si no fuera porque espero que resulten claros a simple lectura.

Referencias bibliográficas

- APULEYO, *El asno de oro*, traducción de Diego López de Cortegana, ed. de Carlos García Gual, Madrid, Alianza Editorial (El libro de bolsillo), 1988.
- ARATA, Stefano, «I primi capitoli del *Persiles*: armonie e fratture», *Studi Ispanici*, 1982, pp. 71-86.
- ARIOSTO, Lodovico, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- BELTRAMI, Lucia, «Apuleio e Cervantes. Qualche riconsiderazione su *Persiles* III, 16-17», en *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*, a cura di Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 17-36.
- BLECUA, Alberto, «Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)», en *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1985, pp. 131-147.
- BOUZY, Christian, «Le *Persiles*, roman de l'eudémonisme néo-stoïcien», en *Lectures d'une œuvre. «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» de Cervantes*, collectif coordonné par Jean-Pierre Sánchez, Paris, Éditions du Temps, 2003, pp. 79-118.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo y Héctor BRIOSO SANTOS, «La comunicación lingüística en Cervantes», *Críticón*, 86, 2002, pp. 73-96.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.

- , *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1986.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.
- DE ARMAS WILSON, Diana, «Cervantes' Last Romance: Deflating the Myth of Female Sacrifice», *Cervantes*, 3, 1983, pp. 103-120.
- , *Allegories of Love: Cervantes's «Persiles and Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- , «Homage to Apuleius: Cervantes' Avenging Psyche», en *The Search for the Ancient Novel*, ed. de James Tatum, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 88-100.
- FORCIONE, Alban, K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- , *Cervantes' Christian Romance: A study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- FRYE, Northrop, *The Secular Scripture: a Study of the Structure of Romance*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1976.
- FUMAROLI, Marc, «Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel», *Renaissance Quarterly*, 38, 1985, pp. 22-40.
- GARCÉS, María Antonia, *Cervantes in Algiers. A Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
- GOMBRICH, Ernst H., *Art and illusion: a Study to the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon, 1960.
- , *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon, 1963.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- HATHAWAY, B., *The Age of Criticism: the Late Renaissance in Italy*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1962.
- HELIODORO, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, trad. Fernando de Mena, ed. de Francisco López Estrada, Madrid, Real Academia Española, 1954.
- HENNINGSEN, Gustav, *The Witches' Advocate. Basque Witchcraft and the Spanish Inquisition*, Reno, Nevada, 1980 (traducción española, *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española*, Madrid, Alianza Editorial, 1983).
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Elocuencia española en arte*, ed. de Francisco J. Martín, Barcelona, Puvill Libros, 1993.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios cervantinos, 1998.
- LUCIANO, *Storia vera*, introduzione, traduzione e note di Quintino Cataudella, testo greco a fronte, Milano, Rizzoli, 1990.
- LY, Nadine, «Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantes ou: de l'invention d'un ressort romanesque», *Les Langues Néo-latines*, 327, décembre 2003, pp. 39-72.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992.
- MONER, Michel, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid, Casa de Velázquez, 1989.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, ed. de Miguel Ángel Tejeiro Fuentes, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1991.

- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda y Hugás, Madrid, Cátedra, 1990.
- PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PELORSON, Jean-Marc, *El desafío del Persiles. Seguido de un estudio onomástico por Dominique Reyre*, Toulouse, Presses Univesitaires du Mirail («Anejos de Críticón», 16), 2003a.
- , «Le Persiles et Les Éthiopiennes, esquisse d'une comparaison dynamique», en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Septentrional» de Miguel de Cervantes. *Études sur un roman expérimental du Siècle d'or*. Sous la direction de C. Andrès. Paris-Amiens, Indigo, Université de Picardie Jules Verne, 2003b, pp. 15-31.
- POGGI, Giulia, ed., *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*, a cura di Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2002.
- REQUEJO, Marie-Blanche, «Pérégrination et mystification: l'épisode des faux captifs (III, x)», en *Lectures d'une œuvre. «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» de Cervantes*, collectif ordonné par Jean-Pierre Sánchez, Paris, Éditions du Temps, 2003, pp. 203-218.
- RILEY, Edward C., *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1992 (primera edición, 1962).
- , «Cervantes' "El alba bella que las perlas cría": la descripción del amanecer en las novelas de Cervantes», en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 13-29 (artículo publicado por primera vez en inglés en *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, 1956, pp. 125-137).
- SCHEVILL, Rudolf, «Studies in Cervantes. I. Persiles y Sigismunda. II. The Question of Heliodorus», *Modern Philology*, 4, 1907, pp. 677-704.
- , «Studies in Cervantes. I. Persiles y Sigismunda. III. Virgil's Aeneid», *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, 13, 1908, pp. 475-548.
- STEGMANN, Tilbert Diego, *Cervantes' Musterroman «Persiles». Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, «Don Quijote»)*, Hamburgo, Hartmut Ludke Verlag, 1971.
- TASSO, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TRABADO CABADO, José Manuel, «Poéticas de lo maravilloso. Sobre el arte de contar en las historias intercaladas del Persiles», en *Lectures d'une œuvre. «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, collectif coordonné par Jean-Pierre Sánchez, Paris, Éditions du Temps, 2003, pp. 47-64.
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

*

BLANCO, Mercedes. «Los trabajos de Persiles y Sigismunda: entretenimiento y verdad poética». En *Críticón* (Toulouse), 91, 2004, pp. 5-39.

Resumen. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* debía ser, en opinión de Cervantes, el mejor de los «libros de entretenimiento» escritos en España. La frase supone una vindicación del entretenimiento como finalidad de la literatura, muy cercana a la que expone el prólogo del helenista Amyot a su traducción francesa de Heliodoro. La confrontación con Amyot nos permite precisar el concepto de verosimilitud de Cervantes, formado en parte a partir de una analogía con la pintura: la verosimilitud es la «verdad del natural» y constituye la condición necesaria para que una inteligencia cultivada y exigente halle entretenimiento en la ficción. Esta verdad poética tiene dos vertientes. La primera, puramente negativa, consiste en una relegación de lo sobrenatural a los márgenes de la narración, y, en el caso del *Persiles*, en una sustitución de lo maravilloso mítico por maravillas científicas o que pueden pasar por tales. La otra vertiente de la «verdad del natural», más fundamental, se deriva del «artificio», «agudeza» y sutileza de la obra. Consiste por un lado en

una reescritura irónica de los mitos u otras historias dotadas de autoridad, como puede verse en varios ejemplos del *Persiles*. Por otro lado, procede de una combinación, en formas diversas, de lo grande y sublime con lo «menudo» o «humilde».

Résumé. Pour Cervantès, *Les épreuves et travaux de Persilès et de Sigismonde*, devait être le meilleur des livres de divertissement jamais écrits en Espagne. La phrase présuppose une défense et illustration du divertissement comme finalité de la littérature, proche de celle qu'expose Amyot dans la préface de sa traduction française d'Héliodore. Ce rapprochement permet de préciser l'idée que se faisait Cervantès de la vraisemblance, modelée sur une analogie entre fiction poétique et peinture: la vraisemblance se définit comme la «vérité du naturel» et elle est la condition nécessaire pour qu'un esprit cultivé et exigeant se divertisse à la lecture de la fiction. Cette vérité du naturel a au moins deux versants distincts. Le premier, purement négatif, consiste à reléguer le surnaturel dans les marges de la fiction. Cela passe dans le *Persiles* par une substitution du merveilleux mythique par le merveilleux scientifique ou prétendu tel. L'autre versant de la «vérité du naturel» ou vérité poétique, plus fondamental, tient à l'artifice, au caractère spirituel et subtil de l'œuvre comme invention et construction artistique. Elle consiste en premier lieu dans une réécriture des mythes, qui sont transposés de manière critique ou ironique. En second lieu, la vérité poétique selon Cervantès se dérive d'un mélange incessant (selon des formules constamment renouvelées) du grand et du sublime avec les «choses humbles».

Summary. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, his last work, was in Cervantes' opinion the best book of entertainment ever written in Spain. The sentence implies that entertainment can be an honest aim for a book and a high literary value, a non trivial idea which was perhaps defended for the first time by the french humanist Amyot in his preface of Heliodorus' translation (1547). Amyot helps us to understand Cervantes' conception of verisimilitude, probably built on an analogy between poetry and painting. Verisimilitude, defined as «poetic truth» or *verdad del natural*, is a condition without which a refined and cultivated mind is unable to enjoy the entertainment of the fiction. The poetic truth, or *verdad del natural*, includes two aspects. The first one has a negative character and requires only the limitation of the supernatural; in the *Persiles*, Cervantes managed to replace the wonders of myth or legend by scientific or pseudo-scientific marvels. The second and more fundamental aspect of the poetic truth depends on the work's artfulness and it's a matter of wit and subtlety. It consists sometimes in a rewriting of classical tales with some degree of irony, and in other cases in a various combination of the heroic or pathetic mood with low episodes and tiny particulars.

Palabras clave. CERVANTES, Miguel de. Libro de entretenimiento. Maravilloso. Mitos. *Persiles*. Verosimilitud.

Greenwood
PUBLISHING GROUP



The Cervantes Encyclopedia

Howard Mancing

Provides hundreds of alphabetically arranged entries on topics related to one of the world's most influential writers

Without question, Cervantes is one of the world's most influential authors. While scholars debate his role as the inventor of the novel, readers have, for centuries, been entertained and inspired by his works. His *Don Quixote* contains one of the most memorable characters in all of literature and forever shaped the course of literary history and popular culture. This reference work is a comprehensive guide to his stunning achievement.

Includes hundreds of alphabetically arranged entries on his works, characters, and allusions; persons who figured prominently in his life and works; concepts and terms central to his literary career; and authors, artists, and musicians who were influenced by his writings. While many of the entries are succinct, others provide detailed plot summaries. Entries close with brief bibliographies, and the encyclopedia includes a chronology and selected, general bibliography of major editions and critical studies.

- The first work of its kind in English
- Includes lengthy entries for each of Cervantes' works
- Provides coverage of topics related to his literary and cultural contexts
- Details his influence on later writers, artists, and musicians
- Identifies his many historical, literary, and mythological allusions
- Entries are arranged alphabetically and close with bibliographies
- Includes a chronology and bibliography of major editions and critical studies

Author Information: HOWARD MANCING is Professor of Spanish at Purdue University. His previous books include *The Chivalric World of Don Quixote* (1982) and *Text, Theory, and Performance: Golden Age Comedia Studies* (1994).

Readership:	Academic, college, and public libraries; general readers
Subject Category:	Literature, medieval/renaissance studies
Price:	£37.00
ISBN:	0-313-30995-6
Publication:	December 2003
Pages:	ca. 804
Binding:	Hardback
Size:	180x255mm

www.greenwood.com

To request a review copy, contact Michael Evans, Assistant Marketing Co-ordinator,
Greenwood Publishing Group, Lincoln House, Colindale, GIC 9EP, UK.

Tel: +44 (0)1865 214642

Email: Michael.evans@mc.man.ac.uk