

**PSEUDOHISTORICIDAD Y PSEUDOAUTORÍA EN EL  
PERSILES:  
LÍMITES Y RELEVANCIA**

**Santiago López Navia**  
*Universidad S.E.K. (Segovia, España)*

**1.- Pseudohistoricidad y pseudoautoría. Las claves del sistema**

El sistema ficcional que afecta al origen y la transmisión de una narración consigue que aceptemos, en virtud del juego en el que participamos, que el texto que estamos leyendo es *otro* texto, es decir, el resultado de una transformación en la que cuentan en la misma medida el texto pretendidamente transformado y el texto pretendidamente transformador. Entiéndase cuanto antes la pretensión del adverbio: más que aceptar, estamos jugando a aceptar, y de este pacto que el lector suscribe con la obra se derivan los dos sentidos de la ilusión transformadora. Por una parte, se acepta que el texto que leemos –el texto transformado– no es el texto original *por defecto*, en la medida en que las voces de la narración no siempre lo transmiten completa y literalmente, pero por otra, ese mismo texto que estamos leyendo se nutre de incrementos textuales transformadores, en los que las voces de la narración dan cuenta de sus criterios o someten a crítica los elementos del texto que dicen estar transmitiendo, lo que es tanto como decir que lo que leemos en este caso en la superficie textual de la obra –y esto es así precisamente porque aceptamos los ingredientes recursivos de su estructura profunda– no es el texto original *por exceso*.

La perfección de este sistema (y casi siempre su complejidad, aunque obviamente no es lo mismo) es tanto mayor, por una parte, cuanto más variados, elaborados, ricos y precisos son los

elementos que lo conforman, y por otra cuanto mayor es la claridad de la condición del recurso. O lo que es lo mismo, que no se trata de que el recurso pase desapercibido por la habilidad del autor a la hora de camuflarlo, sino, antes al contrario, de que su condición de recurso sea explícita, y sea consecuentemente evidente que estamos ante el despliegue de un juego de metaficción. En cuanto a la primera clave de la perfección del sistema, consideramos que la forma más completa de la pseudo-historicidad es la que comprende a la pseudoautoría. La ficción histórica consiste en simular que el texto que leemos es una historia<sup>1</sup> cuya literalidad se ve afectada en mayor o menor medida por las contingencias de su transmisión. La ficción autorial añade al juego la pretensión de que el verdadero autor de la historia es otro, a veces nominalmente identificado, como en el *Quijote* (con todos los matices que no son del caso ahora), o a veces no identificado con la precisión necesaria, como ocurre precisamente en el *Persiles*.

Hasta donde sabemos, estamos en condiciones de afirmar que en el amplio universo intertextual quijotesco la ficción autorial siempre trae de la mano, más o menos evidentemente, a la ficción histórica, pero no ocurre igual en sentido contrario, toda vez que la pseudohistoricidad no siempre se nutre del recurso de la pseudoautoría<sup>2</sup>. Esta afirmación es claramente extensible al mundo literario de los libros de caballerías, donde se hace frecuente mención de la "historia" sin tener en cuenta a ningún falso autor<sup>3</sup>.

El sistema de ficción que afecta a la transmisión del texto en el *Persiles* es relativamente completo aunque no demasiado ambicioso, y además tarda en manifestarse, sin que pueda hablarse de pistas fiables antes de su aparición. Sólo en el último párrafo del libro primero sabemos por el narrador que estamos leyendo una "grande historia" atribuida a un "autor" no identificado:

En el cual punto deja el autor el primer libro desta grande historia y pasa al segundo<sup>4</sup>.

Y sólo a renglón seguido, en el primer párrafo del primer capítulo del libro segundo sabemos, también por el narrador, que estamos ante una traducción de la historia original:

Pero en esta traducción (que lo es)...

Este narrador que se manifiesta en este momento de la obra, y que se manifestará también en otros contextos que estudiaremos debidamente en este trabajo, es el narrador principal, es decir, el narrador-editor que, según el juego, toma a su cargo la tarea de transmitir al lector la historia que escribe un autor no identificado. Es el narrador principal porque su voz narrativa se oye con más nitidez que la del autor, que por supuesto también soporta un peso literario muy grave, y es el narrador principal porque su voz interviene en la literalidad de la historia, rectificando a su pretendido autor original<sup>5</sup>.

Estos detalles sobre pseudohistoricidad y pseudoautoría, que no están tan elaborados como los propios del *Quijote*, llegan al lector –aceptado, claro está, lo que jugamos a saber– a través de dos incrementos textuales que forman parte de lo que antes denominábamos texto *transformador*. En todo caso, en ningún lugar del *Persiles* se nos dice nada acerca del idioma en el que estaba escrita la pretendida historia original, ni acerca de las circunstancias de su hallazgo ni de su transmisión (todo eso que siempre hemos llamado “historia de la historia”<sup>6</sup>). Nada sabemos de la existencia de un traductor distinto del narrador, lo que nos invita, por una parte, a pensar que el traductor, salvo el peso que deseamos concederle a la inferencia, no es una instancia diferenciada en el aparato pseudohistórico y pseudoautorial del *Persiles*, y por otra, a falta de las necesarias evidencias textuales y salvo mejor criterio, a entender prudentemente que el narrador principal asume también la responsabilidad de la traducción en el juego metaficcional. Nada realmente significativo sabemos tampoco sobre la existencia de otras fuentes distintas de la historia original (que nosotros siempre hemos estudiado como “fuentes indefinidas”), ni la ilusión de la historia original misma se ve abonada por las necesarias noticias precisas (su “verdadero” título, por ejemplo) sobre la fuente textual definida (ya veremos que no lo es tanto) cuya traducción nos hace llegar el narrador.

De lo dicho hasta el momento no debe desprenderse, en modo alguno, que el sistema pseudohistórico y pseudoautorial del *Per-*

*siles* carezca de interés y de complejidad, ni que la evidente diferencia de elaboración que lo aleja del sistema propio del *Quijote* nos autorice a entenderlo exclusivamente desde una pretendida superioridad de éste. Otra cosa es que resulte metodológicamente inevitable, creemos, la comparación de ambos sistemas, pero entendiendo siempre que las singularidades de la ficción histórica y autorial del *Persiles* deben entenderse a la luz de otras intenciones y otros objetivos estilísticos, de acuerdo con el patrón literario al que se adscribe. Aun aceptando que estamos ante una metaficción textual pergeñada sin demasiadas aristas, nos parece innegable el interés del sistema definido por la pseudohistoricidad y la pseudoautoría del *Persiles*. Por eso reconocemos objetivamente sus límites, pero por eso también intentaremos demostrar su relevancia.

## 2.- El narrador implicado

### 2.1.- Lo que se dice sobre lo que se cuenta

A diferencia de lo que ocurre en el *Quijote*, donde las voces de la narración cuestionan lúdicamente con frecuencia y entusiasmo la verosimilitud de la historia, el narrador principal del *Persiles* se preocupa de reforzar la credibilidad de lo que nos transmite, anticipando en los pretendidos incrementos textuales transformadores las circunstancias que definen el sutil equilibrio entre la verdad y la imaginación. Ese es el espíritu de la primera muestra de la metaficción histórica y autorial del *Persiles*:

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

Este primer contexto significativo pretende preparar el ánimo del lector para que no olvide que está siguiendo una historia cuyos hechos van a suscitar su permanente admiración, y este criterio se extiende a lo largo de la obra con las correspondientes

intervenciones de la voz de la narración, en cuya redacción se aprecia una notable coherencia:

No habrá para qué preguntar si se admiraron o no los oyentes de la historia de Isabela, pues la historia misma se trae consigo la admiración, para ponerla en las almas de los que la escuchan<sup>8</sup>.

Las intervenciones críticas del narrador principal encierran a veces un punto de complejidad que conviene analizar con detalle. Es el caso del primer párrafo del capítulo II, 2, cuya redacción nos permite además ser testigos de la actitud irónica del narrador que toma a su cargo la difusión de la historia con respecto a la historia que transmite:

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

El narrador opina sobre el juicio del autor a partir de sus indecisiones a la hora de darle al nuevo capítulo el principio adecuado. Hasta aquí todo está bastante claro. El problema empieza cuando reparamos en las inferencias que pueden desprenderse de la cuantificación de los principios. Para empezar, nos topamos con la curiosa zona de sombra que define la conjunción disyuntiva: ¿cómo que “cuatro o cinco principios”? El narrador que toma a su cargo la transmisión de la historia accediendo a su fuente original, viene obligado a saber con absoluta precisión si son cuatro o si son cinco. Es muy posible que esta imprecisión forme parte de los recursos de distanciamiento que después analizaremos, pero surgen otras cuestiones que ponen en evidencia la complejidad de la pseudohistoricidad y la pseudoautoría del *Per-*

*siles*: fueran cuatro o fueran cinco principios, ¿debemos entender el juego en el sentido de que formaban parte de la historia original que el narrador principal conoce directamente y que nosotros conocemos indirectamente por su mediación, o que estos principios pertenecían a una fase de elaboración del texto previa a su redacción y que el autor da cuenta de ellos en la versión final de la historia que luego difunde el narrador que toma a su cargo su transmisión? Si nos atenemos a la primera posibilidad, el juego consistiría en que el narrador principal habría prescindido, en la versión que nos traslada, de los principios a los que se refiere, y habría intervenido en la historia original transgrediendo su literalidad por defecto y alejando al lector del texto transformado, en sintonía con el criterio selectivo del que luego daremos cuenta más extensa. Si tenemos en cuenta la segunda opción, mucho más forzada que la primera, el juego nos situaría ante una relación, por parte del narrador principal, de las circunstancias que en su momento definieron las vacilaciones del autor.

Tal vez resulte más significativo reparar, valga la expresión, en que lo que sabemos acerca de lo que no sabemos —o sea, los detalles que conocemos sobre la parte de la fuente original cuya literalidad nos es ajena, que es el texto fingidamente transformado— forma parte, curiosamente, de un incremento textual transformador, que revela una nueva transgresión de la literalidad por exceso. Sabemos algo de lo que falta en la versión de la historia que leemos gracias a una adición del narrador-editor que, sin embargo, no forma parte de la historia que leemos. La relevancia que en este caso adquiere el mecanismo metaficcional nos parece clara, porque pone en valor las trampas de un texto ciertamente más simple que el del *Quijote*, pero nunca, desde luego, conaturalmente simple.

Por otra parte, el narrador principal sigue distanciándose de la precisión deseable en su tarea y abunda a su vez con indefinición en las indefiniciones del autor, toda vez que entiende que hizo lo que hizo “*casi como dudando*”, y comienza la redacción de la segunda parte del párrafo refiriendo que el autor “*se resolvió diciendo que*”, lo que es tanto como la ilusión de recuperar de pronto la literalidad, que hasta ahora se nos había escamoteado, a través de la marca formal del *verbum dicendi* que precede a la

transcripción en estilo indirecto del principio finalmente seleccionado. Nada más lejos de pretender que esta marca formal salva sin resquicios la fingida literalidad de la fuente original, porque la voz del autor no se cita en el *Persiles* con tanta claridad ni tanta frecuencia como en el *Quijote* y nada nos autoriza a decidir que estamos ante una pretendida transcripción textual de la historia.

Lo que hemos aprendido a partir del comienzo del capítulo II, 2 nos servirá para entender mejor la urdimbre de los dos contextos que estudiaremos a continuación, pero antes es preciso insistir una vez más en que el aparato pseudohistórico y pseudo-autorial del *Persiles* se basa en la ilusión de que el lector asiste a una traducción de la mano de un narrador que toma a su cargo la difusión de la historia original e interviene en ella, bien seleccionando la información a base de prescindir de aquello que según su criterio no resulta interesante para el adecuado seguimiento y la adecuada comprensión de la historia, bien añadiendo comentarios críticos tanto acerca de la labor del autor como de su propia actitud como encargado de la transmisión de la historia. Dicho esto, el contexto que hemos estudiado nos permite apreciar con relativa claridad dos partes, y en cada una de las dos una voz diferente: la primera de ellas, desde “parece” hasta “se resolvió diciendo que”, nos pone en contacto exclusivamente con la voz del narrador principal; la segunda, que comprende el resto del párrafo, nos hace oír la voz del autor, siempre, claro está, tamizada a través de la del narrador principal, porque Cervantes parece haber cuidado suficientemente los detalles que permiten identificar con cierto grado de precisión la voz de éste, y por la misma razón podremos identificarla en el segundo de los contextos que pasamos a considerar, sin menoscabo de que podamos atribuir al autor la reflexión que en él se encierra:

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

Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino: el tal tal vez habla y es escuchado en nuestra historia<sup>9</sup>.

Otra vez se ha dicho que no todas las acciones no verisímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino, con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó por las gradas de la oscura cueva y, a menos de ochenta gradas, se descubrió el cielo luciente y claro y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas...<sup>10</sup>

Sin abundar ahora en la presencia del tópico horaciano *ut pictura poesis*, ya sobradamente estudiado por la crítica cervantista, parece claro que en el primero de los dos fragmentos citados se intenta justificar que la historia que estamos leyendo no atienda sólo a lo trascendente, sino que también se haga eco de cuestiones y personajes poco importantes, como es el caso del bagajero Bartolomé. En el segundo fragmento se justifica la presencia en la historia de elementos que pueden resultar increíbles, en tanto “no verisímiles ni probables”, porque el historiador no puede renunciar a dar cuenta de ellos independientemente de la apariencia de verdad que acrediten, precisamente por respeto a la verdad que busca. La intervención del narrador principal, más clara en el comienzo de la segunda secuencia del párrafo que en su principio, nos vuelve a preparar para que asistamos a la narración de hechos difícilmente creíbles. Cuando se nos recuerda la máxima autorial del respeto a la verdad volvemos a oír la advertencia que cerraba el primer libro y que anunciaba que en el segundo “se contarán cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación”. No hace falta desplegar una argumentación prolija para entender que aquella primera advertencia no afectaba exclusivamente al libro inmediatamente siguiente. Está muy claro que seguimos sin apartarnos de la pretensión de verosimilitud, nuevamente reforzada. El narrador principal sigue insistiendo en el criterio del autor. Sabemos que lo que vamos a

leer no se aparta de la verdad aunque parezca increíble, y lo sabemos por el compromiso que asume éste y suscribe aquél, y que ninguno de los dos se distancia de lo que conviene a la historia<sup>11</sup>.

La peripecia a la que precede la reflexión que estamos analizando es ejemplarmente significativa para que entendamos la diferencia de actitud que separa a las voces de la narración del *Persiles* y del *Quijote*. Estamos ante el descenso por una "oscura cueva" al final de la cual los personajes se topan con algo tan grato y poco esperable como "unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas". Si comparamos los detalles de este descenso con los propios del que don Quijote hiciera a la cueva de Montesinos, recordaremos cómo Cide Hamete Benengeli se alejaba por completo de todo compromiso con la verosimilitud de la historia no sólo poniendo en duda la narración del protagonista acerca de su aventura, sino también, y muy especialmente, desplazando sobre el lector la responsabilidad moral de toda decisión al respecto<sup>12</sup>. Difícilmente podemos encontrar dos situaciones temáticas tan parecidas, que suponen dos formas de narrar el descenso a una cueva en las que se definen dos actitudes claramente diferentes en cuanto al compromiso con la verosimilitud de la historia que suscriben las piezas del mecanismo metaficcional.

Queda por establecer la relación de este segundo contexto con el que sugiere su comienzo. Como muy bien aprecia Carlos Romero<sup>13</sup> en su edición, la expresión "otra vez se ha dicho" conduce al primer párrafo del capítulo III, 16:

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...

Este contexto entraña, en efecto, nuevas reflexiones acerca de la tensión que se produce entre la naturaleza insólita de los acontecimientos y la necesidad de darlos por ciertos.

tecimientos que se narran y la necesidad de narrarlos, asumiendo el riesgo de que afecten a la credibilidad de la historia y de su autor. En cuanto a la relación correferencial que mantiene el fragmento del capítulo III, 18 con el comienzo del capítulo III, 16, puede apuntarse sin demasiados riesgos que la voz del narrador principal es más fácilmente apreciable en aquél que en éste, y podría sostenerse que la distribución de las marcas formales al principio de las dos secuencias del fragmento estudiado del capítulo III, 18 (“Otra vez se ha dicho” al comienzo de la primera secuencia, y “con esta máxima” al principio de la segunda) nos hace sentir más el peso de la voz del pretendido verdadero autor de la historia en el primer párrafo del capítulo III, 16.

## 2.2.- Lo que hay que contar y lo que hay que omitir

Si ya hemos visto que el narrador principal interviene implicándose en las referencias críticas acerca de la labor del autor de la historia, tendremos que detenernos ahora en la tarea de analizar las implicaciones que suponen una transgresión por defecto de la literalidad de la pretendida fuente original. El juego comienza a manifestarse muy sustanciosamente en el primer párrafo del capítulo II, 1:

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

Más que el nuevo juicio crítico que, con apreciable ironía, propone el narrador principal sobre el autor, nos interesa tener en cuenta las licencias que aquel se permite a la hora de intervenir en el texto de la historia original. De nuevo el juego nos revela un incremento textual transformador que pone en evidencia la existencia de un texto transformado que formaba parte de la historia y

que jamás conoceremos como consecuencia de la intervención del narrador que asume la responsabilidad de su transmisión, que prescinde deliberadamente de la “prolija” definición de celos que el autor desarrollaba a lo largo de casi todo el capítulo original para atenerse a lo que él se considera legitimado para entender como “la verdad del caso”<sup>14</sup>.

La música nos suena. En el enrevesado comienzo del capítulo II, 44 del Quijote, el narrador responde del cambio de actitud del autor con respecto a la primera parte de la obra<sup>15</sup>. Mientras que allí había usado del artificio de las novelas intercaladas, en la segunda parte “se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo” y en justa correspondencia reclama que “se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir”. Es la misma actitud, atribuida en este caso al traductor, de la que el narrador nos daba cuenta en el capítulo II, 18, en donde leemos que el intérprete interviene en la literalidad de la historia arrogándose la licencia de prescindir de los detalles de la descripción de la casa de don Diego de Miranda “porque no venían bien con el propósito principal de la historia”.

Estamos, en fin, ante lo que Alan Trueblood<sup>16</sup>, a quien debemos citar una vez más, denomina “selección artística” en el *Quijote*, actitud que, como hemos comprobado por el comienzo del capítulo II, 1, es perfectamente observable en el narrador principal del *Persiles*. Es el mismo criterio que determina la economía en el detalle de las primeras circunstancias de la estancia de los protagonistas y sus acompañantes en la ermita, tal como sabemos por lo que se nos dice en el capítulo II, 18:

Finalmente, pues las menudencias no piden ni sufren relaciones largas, se dejarán de contar las que allí pasaron, así de la pobre cena como del estrecho regalo, que sólo se alargaba en la bondad de los ermitaños...

Y es -y esto nos parece importante- un criterio que se justifica elaboradamente en la reflexión inicial del capítulo III, 10:

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas dife-

rentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle: porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia<sup>17</sup>.

Más que la interesante reflexión inmediatamente siguiente a las dos primeras secuencias del párrafo, acerca de las diferencias entre “historia” y “fábula”, que merecerían una completa consideración aparte, nos importa ahora entender la reflexión del narrador principal<sup>18</sup> en el sentido de que la heterogeneidad de la historia que transmite dificulta su seguimiento y justifica la selección de lo que se cuenta. Precisamente “porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia”, aceptamos que nunca conoceremos algunos sucesos que acontecieron a los protagonistas camino de Barcelona, al ser considerados “no de tanta importancia que merezcan escritura”<sup>19</sup> y que antes de entrar en Milán “muchos días caminaron sin sucederles cosa digna de ser contada”<sup>20</sup>. Bien es cierto que aquí el criterio de selección no consiste en que el narrador principal intervenga en la literalidad de la historia prescindiendo de aquello que le parece innecesario para su comprensión, sino en el hecho de que algo de esta naturaleza no forma parte de la historia en origen<sup>21</sup>. El criterio, por lo tanto, puede muy bien en este caso ser atribuido, siempre dentro de los límites del juego metafictional, igualmente al autor. Encontramos un contexto parecido, pero con distinto matiz, en la sucesión de preguntas retóricas a propósito de la confusión que turba el ánimo de la atribulada Ruperta en el momento anterior al de desatar su ira contra el desprevenido Croriano, donde, si bien se mira, más que un criterio de selección interviene un criterio de prudencia ante la previsible dificultad que entraña la tarea de encontrar los términos adecuados para abordar la narración de un hecho:

¿Qué no hace una mujer enojada? ¿Qué montes de dificultad no atropella en sus disignios? ¿Qué inormes crueldades no le parecen blandas y pacíficas? No más, porque lo que en este caso se podía decir es tanto que será mejor dejarlo en su punto, pues no se han de hallar palabras con que encarecerlo<sup>22</sup>.

Si entendemos que el criterio de selección, lo practique el narrador principal o lo practique el autor, consiste hasta donde hemos visto en prescindir de aquello que no es pertinente, ya sea por su inconveniencia para la mejor elaboración o transmisión de la historia, ya sea por la dificultad de ajustarse a las exigencias del registro estilístico óptimo, podremos entender fácilmente que desde él, o en relación con él, se apuntale fácilmente la responsabilidad de tener en cuenta ocasionalmente aquello que, a juicio de las voces de la narración, resulta inexcusable contar. Estamos, entonces, ante un claro compromiso con el detalle, que es también una forma de entender el criterio de selección, desde el momento en que se da cuenta en cada caso de la conveniencia de callar lo que conviene callar y decir lo que conviene decir. Y a veces queda muy claro cómo se manifiesta este compromiso con el detalle, cuando la voz narrativa nos hace partícipes de su obligación de describir algún aspecto singular. Es el caso de la descripción de la curiosa forma mediante la que nace el pájaro barnaclas:

Hízose lumbre, pusieronse las mesas y, sin tratar entonces de otra cosa, satisficieron todos el hambre, más con muchos géneros de pescados que con carnes, porque no sirvió otra que la de muchos pájaros que se crían en aquellas partes, de tan estraña manera que, por ser rara y peregrina, me obliga a que aquí la cuente. Híncanse unos palos en la orilla de la mar y entre los escollos donde las aguas llegan, los cuales palos, de allí a poco tiempo, todo aquello que cubre el agua se convierte en dura piedra y, lo que queda fuera del agua, se pudre y se corrompe, de cuya corrupción se engendra un pequeño pajarillo que, volando a la tierra, se hace grande y tan sabroso de comer que es uno de los mejores manjares que se usan<sup>23</sup>.

Igualmente ocurre cuando los protagonistas se encuentran con una peregrina algún tiempo después de salir de Talavera:

Seis leguas se habrían alongado de Talavera cuando delante de sí vieron que caminaba una peregrina, tan peregrina, tan peregrina, que iba sola, y escusóles el darla voces a que se detuyese el haberse sentado sobre la verde yerba de un pradecillo, o

ya convidada del amenosito. o ya obligada del cansancio. Llegaron a ella y hallaron ser de tal talle. que nos obliga a describirle<sup>24</sup>.

De esta manera, al igual que aceptamos que nunca podremos conocer cosas que carecen de interés según el juicio de los ingredientes de la ficción autorial, aceptamos ahora que no podemos sustraernos a ciertos aspectos<sup>25</sup>. La selección, la prudencia y el compromiso con el detalle son, así, garantías de la adecuada transmisión de la historia.

### 3.- El recurso en las fronteras del relato

Salvo excepciones como la que supone el párrafo situado en el interior del capítulo III, 16 anteriormente analizado, la lectura del *Persiles* permite comprobar que las principales intervenciones del narrador principal respecto de la historia que nos traslada y de la labor de su pretendido autor se sitúan al principio y al final de las unidades narrativas que definen la estructura externa de la obra. De esta manera su intervención, con sus correspondientes alusiones a la historia y a su primer responsable, cumple una función estructuradora del relato y aporta además, en relación con el juego metaficcional, la sensación de que está siendo fiel a la estructura que el autor proporcionó a la fuente original.

Así lo podemos apreciar en la primerísima manifestación de los recursos de la ficción histórica y autorial, ya estudiada anteriormente por otras razones, que delimita no sólo el final de un capítulo sino también el final del primer libro de la historia, anunciando la inmediata transición al segundo, cumpliendo de esta manera una función nexual que garantiza la continuidad del relato y de su seguimiento tanto por parte del lector como por parte de la voz de la narración. Recordemos lo que ahora nos interesa:

En el cual punto deja el autor el primer libro desta grande historia y pasa al segundo...

Es la misma marca que leemos al final del libro segundo:

Y aquí dio fin a este segundo libro el autor desta peregrina historia.

Y la que leemos, con muy pocas variaciones con respecto a la anterior, al final del libro tercero:

Y aquí dio fin nuestro autor al tercero libro desta historia

El final del capítulo I, 23 engarza, además, con una nueva intervención del narrador principal de idéntica naturaleza al principio del primer capítulo del segundo libro, explicitando estas mismas marcas de ordenación del relato en el primer párrafo<sup>26</sup>, que se corresponden a su vez con las propias del último párrafo del mismo capítulo:

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

Sin embargo, no sólo nos interesa destacar aquí la función estructuradora del relato que encierra la intervención del narrador principal, que define con claridad la transición entre dos capítulos refiriéndose a lo inmediatamente anterior y remitiendo a lo inmediatamente siguiente. Nos interesa también, y muy en especial, que este incremento textual justifica las palabras del autor en el penúltimo párrafo del mismo capítulo, y por esa razón tiene que ver con el lugar que ocupa la presencia de la literalidad de la fuente original en el juego de la metaficción. Conviene que transcribamos este fragmento:

¡Adiós. castos pensamientos de Auristela! ¡Adiós. bien fundados disinios! Sosegaos, pasos. tan honrados como santos; no esperéis otros mausoleos ni otras pirámides ni agujas que las que os ofrecen esas mal breadas tablas. Y vos. ¡oh Transila!, ejemplo claro de honestidad, en los brazos de vuestro discreto y anciano padre podéis celebrar las bodas, si no con vuestro esposo Ladislao, a lo menos con la esperanza, que ya os habrá conducido a mejor tálamo. Y tú, ¡oh Ricla!, cuyos deseos te llevaban a tu descanso, recoge en tus brazos a Antonio y a Constanza, tus

hijos, y ponlos en la presencia del que agora te ha quitado la vida para mejorártela en el cielo.

A diferencia de lo que estamos acostumbrados a leer en el *Quijote*, donde el juego consiste en que el narrador da paso frecuentemente a la voz de Cide Hamete Benengeli ya transcribiéndola literalmente o ya haciéndose cargo de ella en estilo indirecto, el párrafo transcrito no depende de un *verbum dicendi*, y la pretensión de literalidad sólo queda gramaticalmente significada por la presencia del sintagma correferencial “las razones referidas”<sup>27</sup> en la intervención del narrador principal que cierra el capítulo. Si la fuerza de la gramática no nos basta, acaso podamos ampararnos en la de la retórica, haciendo descansar sobre el tono apostrófico del párrafo la posibilidad de que estemos leyendo las palabras del autor. Queda clara, en cualquier caso, la marcada diferencia de la fingida literalidad entre la moderada configuración de los recursos metaficcionales del *Persiles* y la muchas veces vertiginosa sucesión de voces del *Quijote*, donde resulta más sencillo delimitar –y no decimos que también resulte necesariamente más fácil entender– el estilo indirecto, la cita pretendidamente literal y los comportamientos de la paráfrasis.

Hay que dejar constancia, por fin, de la singularidad que caracteriza a la presencia de la voz del narrador para dar cuenta de las fronteras del relato cuando el final de una determinada unidad narrativa coincide con el silencio de un personaje. El ingenio verbal completa el juego:

Suspendióse Clodio con las razones de Rutilio, con cuya suspensión dio fin a este capítulo el autor desta grande historia<sup>28</sup>.

#### 4.- La omnisciencia atenuada

Si ya hemos comprendido la importancia que tiene la defensa de la verosimilitud en la construcción del *Persiles*, es el momento de tener en cuenta el valor que añade el recurso de la atenuación de la omnisciencia al sistema metaficcional de la obra. Una cosa, en fin, es que el narrador principal reivindicase decididamente al

final del primer libro que lo que leeremos a continuación –y no sólo lo *inmediatamente* siguiente, ya lo sabemos, sino *todo* lo siguiente– no se apartará de la verdad aunque “sobrepuje a la imaginación”, y otra cosa es que esta pretensión de respeto a la verdad implique el conocimiento exacto de todos los detalles de la historia.

Aunque ya hemos visto que el sistema metaficcional del *Persiles* se diferencia del propio del *Quijote* (entre otras disimilitudes) porque el primero se esfuerza por garantizar la verosimilitud mientras que el segundo no cesa en sus esfuerzos de minarla lúdicamente, al igual que ocurría en el *Quijote* la voz de la narración<sup>29</sup> del *Persiles* no lo sabe todo, o no lo sabe todo con la esperable seguridad. Este recurso supone, de acuerdo con lo que apunta Carlos Romero<sup>30</sup>, una fórmula objetivadora que aporta un interesante efecto de distanciamiento con respecto a la historia, efecto que se traduce necesariamente en la pérdida de confianza del lector en los elementos que intervienen tanto en su elaboración como en su transmisión.

Así, al principio del capítulo II, 21, combinando la duda y la prudencia, la voz narrativa que se expresa en primera persona dice no ser capaz de opinar con total autoridad sobre el efecto que obra en los demás personajes la suspensión del relato de Periandro:

No sé si tenga por cierto, de manera que ose afirmar, que Mauricio y algunos de los más oyentes se holgaron de que Periandro pusiese fin en su plática, porque, las más de las veces, las que son largas, aunque sean de importancia, suelen ser desabridas.

Y de nuevo la misma voz, expresada en los mismos términos, demuestra desconocer en el segundo párrafo del capítulo III, 10 los detalles de la historia que estamos leyendo, con los mismos efectos en el lector, cuando nos dice que “el hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo”, o cuando, en el capítulo III, 11, expresa sus dudas sobre el nombre exacto del bagajero Bartolomé (“que así creo se llamaba el guiador del bagaje”) o cuando en el capítulo III, 17 demuestra

ignorar las circunstancias que afectan al soliloquio en el que Rupertha saborea la venganza que planea contra Croriano (“no sé cómo<sup>31</sup> se supo que había hablado a solas estas o otras semejantes razones”), en contraste con la completa descripción de las tensiones y las crisis que en otras ocasiones se nos detalla. Estas profesiones de ignorancia contrastan, sin embargo, con alguna certeza parcial (y por lo tanto con alguna duda parcial), como la que cierra el capítulo IV, 10, donde conocemos el estado de ánimo de Auristela, quien, tras las tristes palabras que comparte con Periandro, “no sé si diga arrepentida, pero sé que quedó pensativa y confusa”.

### 5.- La tímida presencia de las fuentes indefinidas

Conviene empezar poniendo en valor un matiz que nos parece relevante: a diferencia de lo que conocemos en el *Quijote*, cuyo aparato pseudohistórico y pseudoautorial cuenta con una fuente principal perfectamente definida, como es la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* que nos es revelada en el capítulo I, 9, no tenemos noticia alguna de que la historia que toma a su cargo el narrador del *Persiles* esté recogida preferentemente en alguna fuente definida. Digámoslo una vez más: no conocemos cuál sea el título de esta historia, ni el nombre de su “verdadero” primer autor, ni las circunstancias que afectan a su hallazgo, traducción y transmisión.

Lo que sí está claro, perfectamente claro y reforzado por las evidencias textuales, es que, definida o no, hay una historia, y que las declaraciones sobre la existencia de esta historia forman parte de los pretendidos incrementos textuales atribuibles a las intervenciones del narrador principal. Se nos habla, así, literalmente, de la “historia” (sin más) en los capítulos II, 2; III, 10; III, 14; III, 18, III, 21 y IV, 8. Conocemos referencias textuales a la “historia” en las que leemos connotaciones como “grande historia” (I, 23), “grande y lastimosa historia” (II, 1) y “peregrina<sup>32</sup> historia”, y conocemos, como en el *Quijote* y en la literatura caballeresca, marcas de seguimiento de la fuente original como la

que leemos en “dice la historia”, en el mismo comienzo del capítulo II, 8.

Y si la delimitación de la fuente histórica principal resulta poco precisa, mucho menos claro y mucho más tímido es en el *Persiles* el recurso a las fuentes indefinidas, que en el *Quijote* están representadas por las referencias a los archivos y anales manchegos, la mención a otros autores no identificados que formulan su opinión y aducen informaciones muchas veces dispares, y las marcas verbales de impersonalidad (“dicen” o “cuéntase”, por ejemplo)<sup>33</sup>.

Un primer contexto de potencial interés se encuentra al final del párrafo que cierra el capítulo I, 21:

Con todo esto, estuvieron un día atentas a la historia que en este siguiente capítulo se cuenta que el capitán les dijo.

Podríamos interpretar “se cuenta” con valor impersonal, entendiendo que alguien, en alguna fuente indefinida complementaria de la historia principal, ha dejado constancia de que el capitán dijo algo, pero la baja frecuencia de los indicios del recurso que estudiamos a lo largo de todo el texto -a diferencia del *Quijote*, en el que la presencia de las fuentes indefinidas se registra inmediatamente y bastante antes de la aparición de cualquier pista sobre fuentes definidas- nos hace inclinarnos por un análisis sintáctico muy diferente, que nos situaría ante dos proposiciones subordinadas de relativo especificativas con un mismo antecedente, “historia”<sup>34</sup>, lo cual alejaría claramente el contexto citado de cualquier relación con las fuentes indefinidas.

No es el caso del final del capítulo II, 6, en el que, salvo que estemos ante un juego deliberado de palabras, la marca verbal de impersonalidad indica que el acceso al seguimiento de las circunstancias de la redacción del texto de Periandro, y la redacción final del texto mismo, no dependerían de la historia principal, sino de alguna fuente indefinida cuya consulta o conocimiento por parte del autor no se detalla:

El cual [Periandro], en este tiempo, encerrado y solo, había tomado la pluma y, de muchos principios que en un papel borró

y tornó a escribir, quitó y añadió, en fin salió con uno que se dice desta manera.

Tampoco es el mismo caso, sintácticamente hablando, del contexto del último capítulo del *Persiles* en el que se resume el mal final que tuvo la relación de Bartolomé el Manchego y Luisa en Nápoles, “donde se dice que acabaron mal porque no vivieron bien”. Si el autor conoce directamente todas las circunstancias de su historia, debe expresarse con precisión acerca de los desenlaces particulares de sus personajes, salvo que en este caso no tenga conocimiento de ellos a través de la historia misma, sino a través de alguna fuente indefinida sugerida por la expresión impersonal.

A falta de indicios más abundantes y significativos, la necesaria prudencia con la que creemos que hay que tratar la timidez y labilidad de estos contextos no nos autoriza, en cualquier caso, a hablar claramente del elemento recursivo de las fuentes indefinidas en la elaboración de la ficción histórica y autorial del *Persiles*..

#### **6.- Dos modelos y dos intenciones. El *Persiles* frente al *Quijote***

Llegados a este punto, y abundando en lo que ya adelantábamos al principio de nuestro trabajo, resultan evidentes las diferencias que separan a los sistemas de ficción histórica y ficción autorial del *Quijote* y del *Persiles*, singularizados por muy distintos grados de complejidad y de elaboración. Así, mientras que en el *Quijote* intervienen más instancias narrativas con responsabilidades en la transmisión de la historia original -primer autor (Cide Hamete Benengeli), segundo autor-narrador, intérprete, fuentes indefinidas y personajes que a su vez conocen la historia en tanto texto-, en el *Persiles* el sistema se reduce al autor no identificado de la historia y al narrador principal. Es muy cierto que el *Persiles* aporta, frente al *Quijote*, los interesantes pasajes de la “historia pintada”, pero no creemos estar tanto ante un nuevo eslabón de la pseudohistoricidad, como ante una recreación estética, alumbrada por otro criterio y por otro sentido del recurso, que pretende aportar una síntesis de lo que ya ha sido

vivido, y ahora pictóricamente reformulado, por los personajes implicados.

Es importante insistir en la indefinición que afecta al autor del *Persiles*, nunca identificado, frente al “primer autor” del *Quijote*, Cide Hamete Benengeli, así como en el nulo desarrollo de las circunstancias propias del hallazgo y transmisión de la historia en la novela póstuma de Cervantes, alejado de la completa, bien que resbaladiza, urdimbre metahistórica que teje la “historia de la historia” en el *Quijote*. Lo mismo cabe decir, particularmente, de la frágil trama de la traducción, y en la misma medida hay que entender la debilidad de las fuentes indefinidas en el *Persiles*, a diferencia de la significativa dosis de juego que este elemento recursivo aporta en el *Quijote*, incluido el terreno que abona su temprana aparición a la eclosión del aparato pseudo-histórico y pseudoautorial en el final del capítulo I,8 y en el principio del capítulo I, 9.

Otra diferencia altamente relevante es la importancia que se concede a la pretendida literalidad de la historia original a través de la cita textual de la voz de su autor, tan frecuente en el *Quijote* como apenas perceptible (por lo menos tan claramente perceptible) en el *Persiles*. La falta de una alternancia suficientemente definida, frecuencia aparte, entre el recurso de la cita literal y el juego preferente del seguimiento indirecto de la fuente histórica, hace que en el *Persiles* quede diluida la naturaleza fingidamente parafrástica de la narración, tan definida en el *Quijote* pese a su labilidad y sus obvias contradicciones<sup>35</sup>. Bien es cierto, para compensar, que la trama pseudohistórica y pseudoautorial del *Persiles* no se pierde en los recovecos, muchas veces inaprehensibles, que salpimentan el decurso narrativo del *Quijote*, y que de este hecho se deriva, por razones obvias, un menor riesgo en la pérdida del control sobre el recurso.

En cuanto a la ubicación de las marcas del sistema recursivo de la pseudohistoricidad y la pseudoautoría en las unidades narrativas, y dejando a un lado las referencias a lo que hemos denominado, a partir de Trueblood, “criterio de selección”, los textos transformadores que aluden a la historia y al autor en el *Persiles* se dan muy rara vez fuera del principio o del final de libros y capítulos, mientras que en el *Quijote* la ficción autorial y

la ficción histórica se manifiestan con bastante menos previsibilidad, aunque es muy cierto que son especialmente frecuentes al principio y al fin de los capítulos, y en su momento se dan también al final de la primera parte y al principio de la segunda.

No resulta difícil suponer que la complejidad y la solidez de la pseudohistoricidad y la pseudoautoría dependen en buena medida de la intención que anima al autor en cada caso. Motivado por la intención paródica de la literatura caballeresca, Cervantes desarrolla en la obra eminente y claramente cómica (no únicamente cómica, ya lo sabemos) que es el *Quijote* un sistema metaficcional tan elaborado y rico como resbaladizo y contradictorio, teñido en su configuración del compromiso y las servidumbres de la parodia. Movido sin embargo por la intención que le estimula a escribir una obra "seria" como es el *Persiles*, dentro de la tradición literaria de la novela bizantina, Cervantes no necesita desplegar un aparato pseudohistórico y pseudoautorial de corte paródico, sin que eso signifique que el propio de la que fue su última obra carezca de la necesaria dosis de distancia irónica, como ya hemos visto<sup>36</sup>. Quizá sea esa diferencia de intención la que a veces convierta el aparato metaficcional del *Persiles* en una garantía de la verosimilitud, tan intencionalmente vulnerable ante las trampas del *Quijote*, y una de las singularidades, sin duda, de un juego relevante al que conviene hacer justicia más allá de cualquier comparación, atendiendo sobre todo a los propios límites y exigencias de la obra a la que pertenece.

## NOTAS

<sup>1</sup> Entendiendo "historia" en el sentido bisémico que señala Carlos ROMERO en su edición del *Persiles* (Madrid, Cátedra, 1997), que es la que seguimos: "se debe tener en cuenta la bisemia de *historia* (= 'history' y 'story' = 'narración de hechos ocurridos verdaderamente' y 'narración de hechos inventados, sujeta a la sola norma de la mimesis')". La cita corresponde a la nota 6 de la p. 608.

<sup>2</sup> Algunas continuaciones, imitaciones y ampliaciones del *Quijote* emplean el recurso de la pseudohistoricidad sin desarrollar la ficción autorial. Véase, por ejemplo, la *Historia del valeroso caballero Don Rodrigo de Peñadura*, de Luis ARIAS DE LEÓN (Marsella, Imprenta de

Carnaud y Simonin, 1823; hay una relativamente reciente edición facsimilar, con un interesante estudio preliminar, a cargo de Nicolás MIÑAMBRES, publicado en León, Ediciones Leonesas, 1988), así como el *Don Catrín de la Fachenda* de José J. FERNÁNDEZ DE LIZARDI (México, 1832; remitimos a la edición de México, Porrúa, 1959) y la obra del mismo autor *La Quijotita y su prima* (México, 1818; remitimos a la edición de México, Porrúa, 1967), además de las *Aventuras de Juan Luis, historia divertida que puede ser útil* de Diego Ventura REJÓN Y LUCAS (Madrid, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de Su Majestad, 1781).

<sup>3</sup> Tal es el caso, por ejemplo, del *Lanzarote del Lago* (véase la edición de Carlos Alvar en Madrid, Alianza Editorial, 1988 y 1989, 7 vv.), *La búsqueda del Santo Grial* (edición de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1986) y *La muerte del Arturo* (edición de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1980). Lo mismo puede afirmarse acerca del *Libro del Caballero Zifur* (véase la edición de Joaquín González Muela en Madrid, Castalia, 1982).

<sup>4</sup> Miguel DE CERVANTES SAAVEDRA, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, I, 23. Como ya dijimos (vid. supra, n. 1), seguimos siempre la edición de Carlos ROMERO MUÑOZ, de modo que en todas las citas del texto omitiremos a partir de ahora la referencia editorial. Mencionaremos exclusivamente la parte de la obra a la que nos referimos, empleando el número romano para citar el libro y el número árabe para citar el capítulo.

<sup>5</sup> Recomendamos las interesantes interpretaciones del engranaje narrativo del *Persiles* aducidas por Amy R. WILLIAMSEN en *Cosmic Chaos: Exploring* Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1994 (especialmente las detalladas en el capítulo "Trespassing Boundaries: Narrative Structure and Shifting Authority", pp. 53-70) y por Ángel GARCÍA GALIANO en su artículo "Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*", *Anales Cervantinos*, XXXIII, 1995-1997, pp. 177-195. Junto a estos trabajos extensos, queremos mencionar el acierto del breve comentario de Juan Bautista AVALLE ARCE en su edición del *Persiles*, perfectamente aplicable a todo el espíritu de la obra aunque planteado a propósito del comienzo del capítulo II, 1: "Como en el *Quijote*, nos hallamos aquí ante un autor y su traductor, pero en el *Persiles* se ha moderado mucho ese casi inagotable malabarismo de intermediarios entre texto y lector que se da en el *Quijote* (...) Aquí se trata de crear, por un momento, un plano distinto al de la ficción, y desde el cual ésta puede ser criticada con cierta perspectiva, para mantener, en otra escala, el contrapunto de toda la novela entre creación y crítica" (Madrid, Cátedra, p. 159, n. 143). Cfr. también Michel MONER, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, especialmente pp. 93-94.

<sup>6</sup> Cfr. Santiago LÓPEZ NAVIA, *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones, 1996.

<sup>7</sup> I, 23

<sup>8</sup> III, 20

<sup>9</sup> III, 14

<sup>10</sup> III, 18

<sup>11</sup> La impresión de verosimilitud referida por el narrador principal se ve significativamente reforzada por las palabras que pronuncia Soldino a la vista del espléndido paisaje al que van a parar los personajes en su descenso a lo largo de la cueva: “-Señores, esto no es encantamiento”.

<sup>12</sup> “Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:

“No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que *todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisimiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables (...)* Y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. *Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere*, que yo no debo ni puedo más (...)”*. Quijote*, II, 23. Cito por la edición de Francisco RICO, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998. Transcribo en cursiva la parte del texto que ilustra nuestra argumentación.

<sup>13</sup> Cfr. p. 608, n. 6.

<sup>14</sup> En su estudio sobre “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*” (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 621-641), Aurora EGIDO ha dado cuenta de las posibilidades que este juego de voces y discrepancias aporta al texto: “De este modo, el poder de la memoria libre de todo narrador viene frenado no sólo por la presencia de traductores o historiadores del caso, sino por cuantos lo escuchan y estén en disposición de discrepar respecto de la versión recibida. El juego se hace interminable y el lector implícito en el texto también tiene su parte en él” (p. 624).

<sup>15</sup> Remitimos al análisis de este fragmento en las pp. 116-122 en nuestro libro *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, anteriormente citado.

<sup>16</sup> Alan S. TRUEBLOOD, “Sobre la selección artística en el *Quijote*”, “...lo que ha dejado de escribir” (II, 44)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº X, 1956, pp. 44-50. Para una breve aproximación al funcionamiento de este recurso en la literatura caballeresca, véase la nota

66 de la p. 119 de nuestro estudio *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*.

<sup>17</sup> Edward RILEY ha estudiado la relación que tienen estas palabras con sendas reflexiones de Torcuato Tasso y del Pinciano en el mismo sentido, “pero resulta claro que a Cervantes no le satisface en absoluto su propia explicación. Las dudas que le asaltan le llevan a aludir gratuitamente al problema de la relevancia, sobre todo en el caso de la historia de Periandro, y se ve forzado a volver a la justificación de las digresiones por el placer que produce la variedad”. Vid. *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 198-199.

<sup>18</sup> Nos referimos, en efecto, al narrador principal, o sea, el narrador que toma a su cargo la responsabilidad de transmitir la historia y que se manifiesta con toda claridad en el primer capítulo del segundo libro del *Persiles* y en los contextos que ya han sido estudiados en este trabajo. Pensamos que la observación crítica “bien nos lo muestra esta historia” debería ser atribuida, en buena lógica, a quien se considera autorizado a emitir opiniones sobre la fuente que al mismo tiempo conoce y nos hace conocer, aunque lo que nos hace conocer sea muchas veces el resultado de su intervención en la historia “original”.

<sup>19</sup> III, 12.

<sup>20</sup> III, 19

<sup>21</sup> Por lo demás, nos parece muy oportuno el comentario de Carlos ROMERO en la nota 7, p. 563, de su edición del *Persiles*: “Resulta curioso que Cervantes escriba esto después de haberse detenido, con la complacencia del ‘escritor de raza’, a contarnos cosas siquiera a primera vista bien poco importantes, como lo es el encuentro con la pastora de Villarreal”.

<sup>22</sup> III, 17

<sup>23</sup> I, 12

<sup>24</sup> III, 6

<sup>25</sup> Si aplicamos la lógica a nuestro análisis, podremos entender que quien está en condiciones de responder de lo que hay que describir es quien está en condiciones de hacerlo, o sea, quien tuvo experiencia “directa” –digámoslo así– de la peregrina, y este es el autor, no el narrador principal. Todas estas sutilezas interpretativas, acaso perfectamente prescindibles, se derivan de la aceptación del juego metaficcional, pero la delimitación exacta de las categorías recursivas que en cada caso intervienen no nos parece tan interesante en este caso como el criterio que sustentan.

<sup>26</sup> “Casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro...”

<sup>27</sup> Téngase en cuenta, no obstante, que el elemento que funciona como adjetivo en el sintagma es el participio del verbo ‘referir’, que es precisamente un *verbum dicendi*.

<sup>28</sup> II, 5

<sup>29</sup> A estas alturas del trabajo se habrá reparado nítidamente en que empleamos con prudencia el sintagma “voz de la narración” cuando no es fácil (por lo menos cuando no es fácil para nosotros) determinar con claridad la intervención del narrador principal que se manifiesta palmariamente al final del primer libro, entre otros contextos, ni cuando nos es posible arriesgar que el texto recoge la voz del autor de la historia.

<sup>30</sup> Cfr. por ejemplo la nota 1 de la p. 532 de su edición del *Persiles*.

<sup>31</sup> Este “no se cómo” define una coherencia correferencial con otras expresiones similares de la primera persona en otros contextos. Véanse, así, el “no sé qué” del capítulo III, 4 y el “no sé cuánto” del capítulo IV, 8, referidos a ciertas sumas de dinero.

<sup>32</sup> “Peregrina” en los dos sentidos del adjetivo: el descriptivo, que nos sitúa ante una “historia de peregrinos”, y el connotativo, que vuelve a recordarnos que estamos ante acontecimientos que desafían a la imaginación.

<sup>33</sup> Véase nuestro trabajo “La función de las fuentes indefinidas en la pseudohistoricidad del *Quijote* y sus continuaciones e imitaciones”, *Actas del II Congreso Internacional de AISO*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, pp. 917-925.

<sup>34</sup> Este sentido se capta mucho mejor si separamos las dos proposiciones adjetivas especificativas por una conjunción copulativa “y”. O sea: el capitán contó (“dijo”) a los demás personajes la historia que se cuenta en el capítulo siguiente.

<sup>35</sup> Cfr. Santiago LÓPEZ NAVIA, “Las distorsiones de la literalidad en el recurso a las fuentes de la historia en el *Quijote*. La paráfrasis imposible”, *Anales Cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 263-273.

<sup>36</sup> Sin que falten cervantistas que, como Amy WILLIAMSEN, hayan hablado de cierto grado de parodia en el *Persiles* (Cfr. *op. cit.*, p. 67), también hay quienes, como Mercedes ALCALÁ GALÁN, prefieren pensar que no hay intención paródica en la obra a la luz de la significativa presencia que cobra en el texto el elemento maravilloso. Cfr. “El *Persiles* como búsqueda narrativa: la superación de la verosimilitud como condición poética”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 109-116: “El *Persiles* parte de la incursión voluntaria en un género imaginativo que se explora y explota poéticamente desde dentro, agotando así sin distancia todas sus posibilidades. Si nos damos cuenta, el tratamiento paródico del género bizantino no hubiera permitido la experimentación con la narración maravillosa” (p. 114).