

**EL SISTEMA DE LOS OBJETOS Y SU FUNCION
NOVELISTICA
EN LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA**

Christian Andrès
Université de Picardie

*Etres et objets sont d'ailleurs liés, les objets prenant dans cette
collusion une densité, une valeur affective qu'on est convenu
d'appeler leur "présence"*
Jean Baudrillard, *Le système des objets*¹

Si la atención del lector medio o la del estudioso del *Persiles* suele ser solicitada por la diégesis misma, la peregrinación amorosa y tan aventurosa de los falsos hermanos que son Periandro y Auristela, con todos los obstáculos más o menos graves que dificultan y demoran la apoteosis final en Roma, o sea el final alegre y muy tridentino del casamiento católico, si además se plantea uno la cuestión del género novelístico procedente de Heliodoro, y la de las tamañas diferencias de concepción literaria y objetivos culturales que tanto sorprendieron tras el famosísimo *Quijote* -salvo omisión o ignorancia mía- me parece que hasta el día de hoy muy poca importancia se le concedió al examen de los objetos sin embargo tan presentes y funcionales en el *Persiles*. Ya entiendo bien que la problemática identidad misma de los protagonistas, sus relaciones sentimentales y su comportamiento, los "trabajos" y múltiples aventuras experimentadas antes de poder casarse y reunirse felizmente al final de la novela, con cierta dimensión alegórica y simbólica y cierto arte muy elaborado de la suspensión practicado en el *Persiles*, inmediatamente se imponen al lector, mientras que la misma existencia de ciertos objetos seleccionados por Cervantes, y su papel en el ambiente y el destino de los

personajes pueden parecer muy secundarios o casi ocultos. Pero si uno se fija en los objetos aquí señalados de manera general, y en ciertos objetos recurrentes o privilegiados, se descubrirán -como pretendo demostrarlo ahora mismo- varias clases y diversas funciones que intervienen en la acción de la novela, la construcción de los personajes y la creación de ambientes apremiantes, patéticos o por lo contrario apacibles (¡tan pocas veces!) a lo largo de una larga peregrinación amorosa y simbólica que va desde los mares septentrionales hasta las tierras del Sur, desde la Isla bárbara hasta la muy civilizada Roma, desde las Tinieblas hasta la Luz, en resumidas cuentas.

Ante todo hace falta partir de una definición de lo que se suele llamar "objeto", y al intentarlo, me di cuenta de que si ya no resultaba tan evidente conocer cualquier objeto en la vida cotidiana, quizás lo fuera todavía menos cuando se representara en una realidad ficcional como lo es una novela. La dificultad, en mi opinión, proviene de una gran integración de los objetos (y sin duda de ciertos objetos más que otros) en nuestros usos y varios contextos que nos impide reflexionar acerca de ellos, tratar de analizarlos. No será menor la dificultad cuando uno intente conocer más hondamente los objetos representados en una ficción literaria, y al tratarse de una novela del segundo renacimiento español, que pertenece a otra *episteme*² que la nuestra, como diría Michel Foucault. Se sabe que la palabra "objeto" deriva del latín *objectum*, participio pasado del verbo *obicere* que significa "echar por delante". Luego, una definición sencilla que corresponda al sustantivo "objeto" -y que todos podremos admitir- sería la siguiente: "lo que se presenta ante cualquier función de conocimiento tan bien intelectual como sensible"³. Desde luego, me sería muy posible complicar el asunto adoptando una definición como la de Twardowski que deja más bien el objeto en un estado algo indeciso :

Se podría describir el objeto aproximadamente de la manera siguiente: todo lo que viene a ser representado por una representación, reconocido o rechazado por un juicio, deseado o detestado por una actividad afectiva, lo llamamos objeto (*Gegenstand*). Los objetos son reales o no reales; son posibles o imposibles; existen o no existen.⁴

En este estudio adoptaré la acepción tan usual de "objeto" con el sentido de "cosa", pero con el debido sentido restrictivo de "cualquier realidad material que pueda manejarse"⁵. Así que si se necesitan algunos ejemplos, "objeto" llamaré en el *Persiles* la balsa de los bárbaros septentrionales, la nave del capitán Arnaldo, el arco del joven Antonio, el cartapacio y las escribanías del peregrino español, pero en ningún modo una tormenta, un naufragio, una isla. Luego, se plantea inevitablemente la cuestión de los criterios de análisis y de la clasificación de los objetos, porque tras intentar un inventario lo más completo posible de los objetos aquí utilizados por los personajes (o que a veces utilizan ellos a los personajes), había que poner algún orden en tal profusión, describir los objetos, analizar su funcionalidad, y finalmente esbozar una suerte de "sistema de los objetos" que esté en correlación con los sujetos ficcionales que son los personajes principales y secundarios del *Persiles* (a los que se podrían añadir los personajes colectivos). Además, con tal expresión de "sistema de los objetos" -que pertenece a Jean Baudrillard- me refiero a lo que él llama un sistema "hablado" de los objetos, y a la distinción entre un plano estructural (tecnológico) que nos escapa en la vida cotidiana, y un plano cultural, psico-sociológico donde estamos inmersos.

El mundillo, pues, de los objetos evocados en el *Persiles* no es infinito, y más o menos aproximadamente alcanza la centena, mientras que los personajes (al excluir en mi cuenta a los personajes colectivos) son setenta y cinco, como ya lo afirmé en otro trabajo mío⁶. Los hay que van repitiéndose -como los barcos o barcas- sobre todo en las dos primeras partes de la gran novela póstuma de Cervantes, o que cobran algún relieve momentáneo por mencionarse sólo una vez, como ocurre con el arpa de la hermosa princesa Policarpa. Sea lo que sea, al intentar realizar una clasificación de los objetos representados en el *Persiles*, realicé la dificultad de la tarea expuesta con tanta lucidez por Jean Baudrillard, ya que parecen muy numerosos los criterios posibles de una definición⁷. Sin demasiado correr el riesgo de verme acusado de arbitrariedad, por lo menos lo espero, propondré una clasificación algo simplificadora pero que tiene el mérito de funcionar, a partir precisamente de una selección y reducción de los criterios posibles, que para mí serán tres: el tamaño del objeto, el grado de

funcionalidad, el grado de exclusividad o de socialización en el uso (que sea éste privado, familiar, público o indiferente). Así desde la cuerda de cáñamo que sirve a extraer a Periandro de la profundidad del calabozo donde está prisionero (en I, 1⁸), hasta el último objeto citado, que me parece ser la espada de Pirro el Calabrés hiriendo a Periandro (IV, 13), he podido notar nueve clases de objetos, siendo la novena una categoría heteróclita donde reuní unos cuantos objetos sin gran relación con los demás y no reiterativos en su mayoría. De donde la clasificación siguiente, sin que entrara en ella alguna noción de jerarquía o importancia: los objetos que son medios de transportes, las armas, los objetos estéticos y artísticos, los vestidos, los objetos monetarios y/o preciosos, el objeto de ambiente doméstico, el objeto que llamaré de "puesta en abismo" (pienso en un caso excepcional, en el lienzo mencionado en III, 9), los objetos relacionados a la escritura (billetes, cartas, cartapacio...), y como lo he dicho ya, los demás objetos (si se quiere un ejemplo o dos, pongamos el paño blanco referido en II, 18 y las campanas que repica el cura en III, 11).

En la primera clase de objetos que apunté, el objeto que sirve de medio de transporte, no será de extrañar el que se destaquen en las dos primeras partes de la *Historia septentrional* cervantina balsas, navíos, barcas (I, 6; I, 7, etc.), "Un bajel grande" como se nos dice en I, 15, barcas "despalmadas" (II, 1, 2), dos navíos corsarios con su bandera, un espantoso barco con cuarenta ahorcados. A veces, es sólo una parte del navío lo que le importa al novelista poner de relieve, pero siempre con impacto simbólico o/e intención moralizadora: es el caso del árbol mayor del navío de Arnaldo que sólo queda visible después del sabotaje de los dos marineros libidinosos (I, 19⁹), el del barco macabro de los cuarenta ahorcados (II, 14), o la entena¹⁰ que sirve para castigar de muerte a la mala consejera y hechicera Cenotia (II, 17). Pero volvamos al principio, y la primera vez que se nos habla de tal clase de objetos en principio anfibios, es a propósito de la "balsa de maderos" usada por los cinco (¿o cuatro?) bárbaros que van a transportar al prisionero Periandro (que hasta el momento no se ha nombrado sino como "el mancebo") a otra isla, y así la describe el narrador:

(...) llegaron con él a la marina, donde tenían una balsa de maderos, y atados unos con otros con fuertes bejucos y

flexibles mimbres. Este artificio les servía, como luego pareció, de bajel, en que pasaban a otra isla que no dos millas o tres de allí se parecía. (I, I, pp. 129-130)

No insistiré en ese tipo de embarcación, por haberlo tratado ya muy satisfactoriamente Carlos Romero en una nota de su última edición que critica la única atribución de la fuente a los *Comentarios reales* del Inca como lo hicieron los señores Schevill y Bonilla en su tiempo. En todo caso, puede sorprender tal evocación de la balsa de maderos por no ser muy propia de la latitud nórdica: "Las balsas no parecen, a primera vista, el medio de transporte más adecuado, siquiera sea entre islas vecinas, para los duros mares septentrionales"¹¹. También advierte agudamente Carlos Romero que si Garcilaso de la Vega el Inca suele emplear la palabra *mimbre*, "no recurre nunca, en cambio, a *bejuco*, término de origen caribe, no peruano"¹². Lo que importa más destacar en el caso presente es la voluntad de extrañamiento de parte de Cervantes, su deseo de asombrar inmediatamente al lector (para Meregalli, se tratará sobre todo de la lectora) con ese principio insólito del *Persiles* donde se ve al bárbaro Corsicurvo gritar para que se saque de una profunda mazmorra a un joven hermoso, y luego ponerlo en una también extraña balsa de maderos, amenazarlo de muerte con un "grandísimo" arco, para una destinación desconocida. Y ese exótico objeto que en principio acompañaría al joven hasta una muerte certera será -paradójicamente- su primera causa de salvación gracias a una tormenta, y al primer naufragio de la novela:

En esto estaban cuando los maderos llegaron a la mitad del estrecho que las dos islas formaban, en el cual, de improviso, se levantó una borrasca que, sin poder remediallo los inexpertos marineros, los leños de la balsa se desligaron y dividieron en partes, quedando en la una (que sería de hasta seis maderos compuesta) el mancebo, que de otra muerte que de ser anegado tan poco había que estaba temeroso. Levantaron remolinos las aguas; pelearon entre sí los contrapuestos vientos; anegáronse los bárbaros; salieron los leños del atado prisionero al mar abierto. Pasábanle las olas por cima, no solamente impidiéndole ver el cielo, pero negándole el poder pedirle tuviese compasión de su

desventura. Y sí tuvo, pues las continuas y furiosas ondas, que a cada punto le cubrían, no le arrancaron de los leños y se le llevaron consigo a su abismo: que, como llevaba atadas las manos a las espaldas, ni podía asirse ni usar de otro remedio. (I, 1, p. 131)

Se podría hablar en tal evocación trágica de reversibilidad funcional de la balsa de maderos (como también de cualquier nave o barca en general en caso de tormenta y naufragio), ya que es el mismo objeto el que le salvará la vida a Periandro (el prisionero condenado a muerte) y dejará anegarse a los bárbaros de la isla. Como si desempeñaran los leños un papel teleológico, providencial para los unos, castigador para los otros. Además hace falta notar el falso realismo (a no ser que la fuente exacta de Cervantes -si la hay- mencionara o representara una balsa con tales detalles) con el cual Cervantes precisa el número de leños que constituyen la parte de la balsa donde se quedó solo rescapado el mancebo (Periandro). Semejante apariencia de descripción realista no la descubrí en los modelos bizantinos o griegos del *Persiles*, ni tampoco en la primera adaptación española que fue *Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso. Y no es la única vez en que se muestre tal intención (falsamente) realista, ya que a continuación se nos dice que se recogerá al naufrago mancebo (calificado entonces de "fatigado joven") en un navío que no estaba lejos del lugar del drama, y que pronto sabremos ser el del capitán (o príncipe) Arnaldo. Y cuando el joven héroe quiso dar las gracias al capitán, dio consigo en el suelo, y lo echan, puntualiza Cervantes, "en dos traspontines" (I, 1, p. 133). Repito que no encontré ese género de detalle y de precisión numérica en las novelas bizantinas, lo que aunque sea una diferencia mínima resulta suficiente para mostrar cierta distancia irónica tomada por Cervantes respecto a sus modelos. Sin poder examinar todos los casos, evidentemente, señalaré lo de la barca que quiere comprar Ricla y que así describe:

"Pero quiero que sepáis que estas barcas son fabricadas de madera y cubiertas de cueros fuertes de animales, bastantes a defender que no entre agua por los costados (...)" (I, 6, p. 179).

Ahí también una nota oportuna de Carlos Romero llama la atención sobre la influencia de los "modelos americanos" que pensaron ver Schevill y Bonilla, mientras que es inútil o falso por "(...) conocer bien [Cervantes] los libros dedicados a las usanzas de los habitantes del Norte de Europa"¹³.

Otro modo de evocar un barco, fuera de su función utilitaria, es por su significado simbólico y emocional: cuando se va acercando "Un bajel grande" y lo va reconociendo Auristela. El barco en cuestión sirve de señal para ella y de aviso de dificultades nuevas que hubiera preferido evitar, ya que el capitán del navío que está apareciendo es el príncipe Arnaldo muy enamorado de ella. Teme Auristela que su amante Periandro acabe indispuesto y celoso. Un marinero, pues, anuncia a voces la llegada del barco que no esperaba Auristela, y aunque disparen sus piezas de artillería, todo ese bullicio va en señal de paz (excepto para Periandro y Auristela, para quienes será lo contrario, una fuerte causa de preocupación):

Apenas dijo esto [un marinero], cuando llegó a sus oídos el son horrible de muchas piezas de artillería que el bajel disparó al entrar del puerto, todas limpias y sin bala alguna, señal de paz y no de guerra; de la misma manera le respondió el bajel de Mauricio y toda la arcabucería de los soldados que en él venían. Al momento, todos los que estaban en el hospedaje salieron a la marina y, en viendo Periandro el bajel recién llegado, conoció ser el de Arnaldo, príncipe de Dinamarca, de que no recibió contento alguno, antes revolviéron las entrañas y el corazón le comenzó a dar saltos en el pecho. Los mismos accidentes y sobresaltos recibió en el suyo Auristela, como aquella que por larga experiencia sabía la voluntad que Arnaldo le tenía y no podía acomodar su corazón a pensar cómo podría ser que las voluntades de Arnaldo y Periandro se aviniesen bien, sin que la rigurosa y desesperada flecha de los celos no les atravesase las almas. (I, 15, pp. 227-228)

Un mismo objeto, pues -aquí el barco de Arnaldo- se ve representado por Cervantes de modo ambiguo, ya que, paradójicamente, el ruido que hace en señal de paz viene a ser más bien, y

casi simultáneamente, un indicio de guerra psicológica y sentimental para la bella pareja amorosa. Sin poder demorarme más en todos los casos, lo que puedo afirmar es que esos objetos marítimos se ven utilizados por el novelista Cervantes de manera intensiva y muy variada, lo que no sorprenderá mucho en los dos primeros libros que tratan de tantas andanzas y aventuras marítimas por mares septentrionales. Por ejemplo, es de pensar en el naufragio ocurrido cerca de la isla (sin nombre) donde vive el rey Policarpo. Sin volver a la evocación misma del naufragio -ejercicio narrativo y descriptivo en el que debe mostrar toda su habilidad el escritor, así como sus conocimientos intertextuales- es de señalar la metáfora del pez o de la ballena que explotará con mucho ingenio Cervantes. La nave donde estaban Auristela y Arnaldo, con varios compañeros suyos, viene a sepultarse en el mar y a ser arrastrada no muy lejos del puerto de la corte del rey Policarpo. Y así lo comentan los testigos:

"Vieron los de la ciudad el bulto de la nave y creyeron ser el de alguna ballena o de otro gran pescado que, con la borrasca, había dado al través" (II, 2, p. 283).

No insistiré en lo de las fuentes porque Carlos Romero aduce lo esencial sobre el tema, y sobre todo pone de relieve la muy probable lectura cervantina de la *Historia* de Olao Magno. Lo que personalmente me llama la atención, es lo ingenioso de tal comparación de un barco volcado con una ballena u "otro gran pescado", en particular la explotación metafórica que hará Cervantes a continuación. Es decir que a partir de una abertura practicada en el bajel -que ya fue primero metaforizado como se ha dicho- sigue el narrador evocando la salvación de los naufragos como si fueran pescados:

"Abrióse, en fin, una gran concavidad, que descubrió muertos muertos y vivos que lo parecían. Metió uno el brazo y asió de una doncella, que el palparle el corazón daba señales de tener vida; otros hicieron lo mismo, y cada uno sacó su presa, y algunos, pensando sacar vivos, sacaban

muertos: que no todas veces los pescadores son dichosos." (II, 2, pp. 285-286).

O sea que lo va confundiendo todo Cervantes al servicio de la mayor expresividad posible: el bajel volcado se ha convertido en un gran pescado, y sus pasajeros -en una suerte de puesta en abismo- se han transformado en pescados muertos o no...

Y para acabar (sin pretender a la exhaustividad) con el objeto marítimo, es de hacer hincapié en una suerte de metonimia del barco cuando el novelista destaca una sola parte suya con fines moralizadores, como lo vemos con la *entena* que servirá para ahorcar a la mala Cenotia, final infamante que se sugiere muy rápidamente:

"Supieron los ciudadanos la causa del alboroto y el mal nacido deseo de su rey Policarpo, y los embustes y consejos de la hechicera Cenotia, y aquel mismo día le depusieron del reino y colgaron a Cenotia de una entena" (II, 17, p. 395).

En este caso, del barco como objeto que sirve de medio de transporte -que es su función más normal- pasamos a una parte del barco -aquí la *entena*- desviada de su uso ordinario para cobrar otra utilidad y otro sentido: ahora hace de instrumento infamante de suplicio y de muerte, de castigo, para la "embaidora Cenotia", sin hablar de la ironía que lo envuelve todo, puesto que si la antena de un barco estático de tal manera se empleó, no se olvide el que huyan velozmente en un navío el joven Antonio -objeto humano del deseo de Cenotia- y la bella Auristela -objeto del deseo desatinado del rey Policarpo.

En una segunda clase de objetos -las armas- se colocarán los arcos y flechas, los cuchillos, la lanza de Transila, los puñales, las espadas, las dagas, el bordón-espada. El primer objeto bélico así mencionado será "un grandísimo arco" asido por un bárbaro que "poniendo en él una desmesurada flecha, cuya punta era de pedernal" tomó a Periandro como blanco. Carlos Romero, en una nota, puntualiza las cosas en tal materia, y señala la impropiedad de semejantes armas en latitudes nórdicas de este modo: "Las flechas con punta de pedernal (como los puñales de que se hablará

poco más adelante) no son características del septentrión europeo en la época de la acción del *Persiles*. Tales -o parecidas- armas están en cambio atestiguadas en casi *todos* los libros de materia americana publicados en el siglo XVI¹⁴. Cervantes debió de escoger armas americanas para parecerles más conocidas de sus lectores, o por su aspecto más impresionante quizás que el de las auténticas armas septentrionales que bien podía conocer. Lo que cuenta, en este caso (como en otros), es sobre todo la contribución de tales armas a la creación de un ambiente "bárbaro", agresivo e inquietante desde el principio *in medias res* de la novela.

Otro arco -también "barbaro"- conocerá una gran fortuna a lo largo del *Persiles* por su recurrencia algo excepcional, y por estar relacionado con uno de los personajes secundarios que parece pertenecer a la vez al campo de los "bárbaros" y al de los "civilizados", quiero decir el arco del joven Antonio¹⁵. En su caso, el arco viene a formar parte de su imagen, por así decirlo, ya que siempre va con él:

"Antonio, considerando que la hambre había de hacer su oficio y que ella había de ser bastante a quitarles las vidas, aprestó su arco, que siempre de las espaldas le colgaba, y dijo que él quería ir a descubrir la tierra, por ver si hallaba gente en ella o alguna caza que socorriese su necesidad" (I, 19, p. 254).

Paradójicamente, a pesar de tal apariencia "bárbara" -por lo del vestido y su arco indisociable de él- la realidad es otra, ya que el joven Antonio habla español y es cristiano católico (como su padre). Pero son de notar por lo menos dos muy distintas utilizaciones del arco que hará el joven Antonio, una vez en el mundo septentrional (la isla del rey Policarpo), y la otra en Europa. La cincuentona Cenotia, muy perita en los ejercicios de Zoroastes, se atreve a visitar al mozo Antonio que estaba solo en su aposento, y que parece gustarle mucho. Tras un largo discurso en el que expone su saber y su riqueza, le propone vivir con él, y cuando se levanta y se le acerca para abrazarle a modo de acuerdo, éste se asusta y va a servirse de su arco:

Antonio, viendo lo cual, lleno de confusión, como si fuera la más retirada doncella del mundo, y como si enemigos combatieran el castillo de su honestidad, se puso a defenderle y, levantándose, fue a tomar su arco, que siempre o le traía consigo o le tenía junto a sí, y, poniendo en él una flecha, hasta veinte pasos desviado de la Cenotía, le encaró la flecha. No le contentó mucho a la enamorada dama la postura amenazadora de muerte de Antonio y, por huir el golpe, desvió el cuerpo y pasó la flecha volando por junto a la garganta -en esto, más bárbaro Antonio de lo que parecía su traje. Pero no fue el golpe de la flecha en vano, que a este instante entraba por la puerta de la estancia el maldiciente Clodio, que le sirvió de blanco, y le pasó la boca y la lengua, y le dejó la vida en perpetuo silencio: castigo merecido a sus muchas culpas. (II, 8, pp. 334-335)

Lo que me parece más notable, en tal ocasión, es la causalidad estricta y los efectos inesperados que van a desarrollarse a partir de la (mala) utilización del arco y de la flecha. Ante todo, si le era indispensable el arco al joven Antonio por motivos serios y justos como la caza o la defensa propia, no se puede justificar el recurso a semejante arma en contra de una mujer enamorada, por lasciva, hechicera y fea que fuera... Cervantes refiere el lance con cierta ironía, porque resulta desproporcionada, inadecuada tal "defensa" de la virtud masculina del joven frente a Cenotía. El mismo padre reprehende a su hijo a quien trata de "bárbaro" en la circunstancia. Luego, la flecha que no alcanza a Cenotía va a dar en la boca y la lengua del "maldiciente" Clodio, ¡y lo mata en el acto! O sea que tal "bárbara" utilización del arco y de la flecha acaba por ser la causa imprevista de la muerte de una persona mala y dañina, como Clodio, que sospechaba de la hermandad de Auristela con Perian-dro, y sobre todo se atrevió a escribirle a Auristela un papel en el que le declaraba su amor. En cierto modo, esos objetos ofensivos que son el arco y su flecha parecen concretar en este lance por lo visto accidental cierto castigo divino, como si de meros objetos utilitarios se hubieran transformado en los instrumentos de una voluntad punitiva. Recuérdese el aviso del Evangelio¹⁶. Clodio, llamado varias veces "el maldiciente", se servía de la boca y de las

palabras para ofender, para hacer daño: perecerá por la boca y la lengua atravesadas mortalmente por una flecha...

El mozo Antonio tendrá otra oportunidad de servirse de su arco y de matar a otro hombre malo, pero esta vez a ciencia cierta, no por accidente, sino por altruismo, por caballerosidad, y para impedir una fea acción en contra de una mujer joven. Ocurre tal acción rapidísima inmediatamente después del episodio de la torre en que luchó Periandro con un loco, y cayeron los dos. Mientras se les cree muertos, llega "un gran tropel de gente" con "las hermosas damas francesas Deleasir, Belarminia y Félix Flora" (III, 14, p. 575). Y entonces de súbito los asaltan hombres armados y uno de ellos rapta a Félix Flora:

Apenas la compasión les había hecho apearse, para socorrer, si fuese posible, la desventura que miraban, cuando fueron asaltados de seis o ocho hombres armados, que por las espaldas les acometieron. Este asalto puso en las manos de Antonio su arco y sus flechas, que siempre las tenía a punto, o ya para ofender o ya para defenderse. Uno de los armados, con descortés movimiento, asió a Félix Flora del brazo y la puso en el arzón delantero de su silla, y dijo, volviéndose a los demás compañeros:

-Esto es hecho; ésta me basta; demos la vuelta.

Antonio, que nunca se pagó de descortesía, pospuesto todo temor, puso una flecha en el arco, tendió cuanto pudo el brazo izquierdo y, con la derecha, estiró la cuerda hasta que llegó al diestro oído, de modo que las dos prendas y extremos del arco casi se juntaron, y, tomando por blanco el robador de Félix Flora, disparó tan derechamente la flecha, que, sin tocar a Félix Flora sino en una parte del velo con que se cubría la cabeza, pasó al saltador el pecho de parte a parte. Acudió a su venganza uno de sus compañeros y, sin dar lugar a que otra vez Antonio el arco armase, le dio una herida en la cabeza, tal, que dio con él en el suelo más muerto que vivo. (*Ibidem*)

Resulta todavía más obvia la moraleja que preside a tal evento, ya que la flecha de Antonio castigó a un hombre violento que

quería forzar a Félix Flora, el caballero Rubertino, capitán de esa tropa de asaltadores:

"(...) y que imaginaba [Félix Flora] que, acosado [Rubertino] de sus desdenes, habría salido al camino a roballa y a hacer de ella por fuerza lo que la voluntad no había podido; pero que la flecha de Antonio había cortado todos sus cruels y mal fabricados disinios, y esto le movía a mostrarse agradecida" (III, 15, p. 581). Todo pasó como si dos objetos que son armas -el arco y la flecha de Antonio- fueran los instrumentos del principio del Bien al utilizar de hecho al joven Antonio como agente humano, aniquilando casi milagrosamente una mala acción y castigando de muerte al criminal.

Y ahora evocaré un caso curioso con el objeto que llamaré el bordón-espada. Carlos Romero lo subraya en su edición a propósito de Antonio el padre¹⁷. Y es que en el encuentro por poco fatal de los dos rivales enamorados de Auristela -y de su retrato- o sea el duque de Nemurs con el príncipe Arnaldo, un bordón de peregrino -objeto utilísimo para cualquier peregrino- se ve aquí metamorfoseado en estoque, o mejor dicho, a su función habitual se le sustituye otra, un empleo agresivo y mortífero, ya que el bordón de cada contrincante escondía un estoque. Cuando el duque le pide a su rival que le devuelva la tabla donde va retratada Auristela, éste le contesta:

"Eso no (...), y si desta verdad no puedo darte testigos, remitiré su falta a los filos de mi estoque, que en este bordón traigo oculto" (IV, 3, p. 642). De donde un duelo muy sangriento -pero nadie finalmente se morirá por socorrerlos algún tiempo después la pequeña tropa de los peregrinos septentrionales (con Antonio, Constanza, Periandro, Auristela, y Croriano, el hijo de un caballero escocés). Está claro que los bordones en las peregrinaciones tenían una doble función: facilitar la marcha, proteger al peregrino de los eventuales peligros (ataques de perros, ladrones).

En la tercera clase de objetos que distinguí -la de los objetos estéticos y artísticos- sólo me fijaré en los retratos de mujeres, por falta de tiempo y de espacio. Primero, en el tercer libro del *Perisiles*, cuando ya están nuestros peregrinos en España, entre Trujillo y Cáceres, ocurre un hecho trágico y misterioso: en un paisaje risueño, súbitamente aparece un mancebo con una espada hincada por las espaldas, y viene a morir ante nuestro "hermoso escuadrón", como escribe Cervantes. Le hallaron una cadena de oro de la cual pendía "un devoto crucifijo", y entre el jubón y la camisa, "dentro de una caja de ébano ricamente labrada, un hermosísimo retrato de mujer pintado en la lisa tabla (...)" (III, 4, p. 465). Además, alrededor del retrato, iban escritos "de menudísima y clara letra" los siguientes versos leídos por Periandro:

Yela, enciende, mira y habla.
¡Milagros de la hermosura,
que tenga vuestra figura
tanta fuerza en una tabla! (*Ibidem.*)

Unas cuantas líneas más lejos, nos enteraremos de que la víctima matada a traición se llamaba Don Diego de Parraces, y que su asesino fue un pariente suyo, don Sebastián de Soranzo. Se notará lo miniaturizado a la vez del retrato de una bella mujer y del poema que lo acompaña (una redondilla galante), y se adivina -ya que no lo dice el narrador- que el tamaño de la caja de ébano que lo encierra debe de ser bastante modesto para facilitar el transporte. Cervantes sugiere varias cosas sin precisarlas más, pero quizás basten los elementos siguientes para entenderlo todo, creo yo: el mancebo asesinado estaba muy enamorado de una "hermosísima mujer", según lo que se deduce del retrato encontrado en sus vestidos. Sin embargo, y aunque tal posibilidad no se aclarara más, un pariente suyo debía de ser su rival (si parece ignorarlo Diego de Parraces), y acabó matándole a traición. En cambio se nos dice que la víctima sospechaba alguna alevosía de parte de su pariente, sin que se nos precisara la causa exacta, de donde mi hipótesis de un crimen premeditado y por celos. Que se trate de Allen o de Carlos Romero, de todos modos, no nos aclaran mucho sobre lo que pasó

ni en la realidad ficcional, ni en la otra, que existiera o no "un fundamento real" tras la historia aquí contada.

Evidentemente, Auristela -dotada de una belleza excepcional- no podía escapar al arte del retrato. Pese a su amante Periandro, como le ocurrió en Francia, en un mesón de Provenza, donde se encontró con "tres damas francesas de tan estremada hermosura que, a no ser Auristela en el mundo, pudieran aspirar a la palma de la belleza", pero también con un criado del duque de Nemurs, y un "famoso pintor"¹⁹. El criado del duque le informa de que su amo quiere casarse con una mujer a la vez principal y muy hermosa, y su misión es ir buscando a la más hermosa de todas, y para facilitarle al duque la elección está acompañado de un pintor encargado de retratar a las tres damas francesas mencionadas ya. Lo malo para Periandro, es que -sin esperarlo- le va a salir otro rival potente en la persona del duque de Nemurs, ya que el criado -quien vio a Auristela- quiere enviarle a su amo el retrato de la bella princesa septentrional por ser de una rara belleza:

Pero después, señores peregrinos, que aquí entrastes, he determinado de llevar un presente a mi amo que borre del pensamiento todas y cualquier esperanzas que estas señoras en el suyo hubieren fabricado, porque le pienso llevar el retrato de esta vuestra peregrina, única y general señora de la humana belleza. Y, si ella fuese tan principal como es hermosa, los criados de mi amo no tendrían más que hacer ni el duque más que desear. Decidme, por vida vuestra, señor, si es casada esta peregrina, cómo se llama y qué padres la engendraron. (III, 13, p. 569)

Al oír esto, se intuye la confusión y la inquietud de Periandro. Y a pesar de su tentativa de desanimar al criado del duque de Nemurs con dos argumentos clave, al afirmar que Auristela sólo rendirá su voluntad a Jesucristo, príncipe del cielo, y al dejar entender que los padres son bajos, sigue el criado con su intención. Entonces Periandro cree poder escapar a la realización del retrato de la mujer a quien ama, marchándose muy de prisa del mesón. Pero... Cervantes le complica singularmente el asunto a su protagonista, con la habilidad no menos excepcional del pintor que, desgraciadamente para Periandro (y ya veremos más tarde también para el príncipe Arnaldo), vio una vez a Auristela, lo que le hace decir al testarudo criado y no quizás sin cierta malicia:

-Bien quisiera, señor, rogaros que os detuviéades un poco en este lugar, siquiera hasta la noche, porque mi pintor, con comodidad y de espacio, pudiera sacar el retrato de vuestra hermana, pero bien os podéis ir a la paz de Dios, porque el pintor me ha dicho que, de una sola vez que la ha visto, la tiene aprehendida en la imaginación, que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando. (III, 13, p. 570)

Cervantes, pues, se vale del efecto supuesto de un retrato virtual -por el momento- sobre los sentidos, la mente, y la imaginación del duque de Nemurs, lo que recalca la extrema belleza de Auristela. Es difícil, en mi opinión, insistir más en tal belleza femenina, en su poder de atracción universal, como lo hace de este modo el novelista. O sea que el efecto imaginado en el duque de Nemurs por tal retrato -que queda por hacer- es el resultado de una especie de hipérbole ingeniosa creada por Cervantes. Un objeto, pues, aunque imaginario por el momento -como lo es ese futuro retrato de Auristela- no deja ya de ser muy problemático, incluso angustioso en el celoso Periandro. Habrá que esperar el capítulo segundo del cuarto libro para comprobar a la vez su realización (con algún detalle más, en cuanto al tamaño), y su capacidad extraña de provocar un duelo casi mortal entre dos rivales. Nuestros peregrinos se encuentran a un día de su entrada en Roma, en "una cercana selva" donde piensan pasar la siesta, pero:

(...) alzó acaso los ojos Auristela y vio pendiente de la rama de un verde sauce un retrato, del grandor de una cuartilla de papel, pintado en una tabla, no más del rostro de una hermosísima mujer; y, reparando un poco en él, conoció claramente ser su rostro el del retrato y, admirada y suspensa, se le enseñó a Periandro. (IV, 2, p. 637)

Entonces es la ocasión para el novelista de crear cierto efecto de sorpresa en el lector, ya que al mismo tiempo, por así decirlo, otro personaje, Croriano, se da cuenta de que alrededor las hierbas están todas manchadas de sangre ("todas aquellas hierbas manaban sangre", escribe Cervantes). El hallazgo de un retrato de Auristela colgado de un árbol, al mismo tiempo que la vista de la hierba

ensangrentada, no pueden dejar de asombrar tanto a los personajes diegéticos como a los lectores del *Persiles*. Como en una novela policíaca, Cervantes nos pone en situación de desear entender tal misterio, y nos hace compartir el razonamiento de sus protagonistas:

No podía pensar Auristela quién, dónde o cuándo pudiese haber sido sacado su rostro, ni se acordaba Periandro que el criado del duque de Nemurs le había dicho que el pintor que sacaba los de las tres francesas damas sacaría también el de Auristela con no más de haberla visto, que, si de esto él se acordara, con facilidad diera en la cuenta de lo que no alcanzaba. (*Ibidem.*)

No les queda más a los personajes (y a nosotros, lectores) que descubrir la identidad del dueño del retrato de Auristela, y comprender lo que pasó entre el duque de Nemurs y el príncipe de Dinamarca.

Luego, se nos hablará de otro retrato de Auristela, notable por su aspecto descriptivo y simbólico, esta vez, y las preguntas que suscita: el que descubrieron paseándose por las calles de Roma las tres damas francesas, con Auristela en persona, y Constanza. Se trata de un retrato bastante alto, y que no va muy comentado por la crítica:

(...) y sucedió que, pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared della un retrato entero de pies a cabeza de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y, a los pies, un mundo, sobre el cual estaba puesta. Y, apenas la hubieron visto, cuando conocieron ser el rostro de Auristela, tan al vivo dibujado, que no les puso en duda de conocerla. (IV, 6, p. 659)

El guiño artístico, simbólico y filosófico de Cervantes aludiendo de este modo a una representación de la Virgen no puede escaparle a uno, y, además, es una oportunidad para introducir no sólo una reflexión sobre la belleza física y espiritual, el catolicismo y el neo-platonismo, sino otra sobre la misma representación pictórica (y verbal), el tema del modelo y de su copia, y sus significaciones

profundas. Fuera de la misma explicación profana y galante dada por el vendedor del retrato (siendo él mismo un "famoso pintor"), y fuera de la iconografía mariana, bien se podría pensar en un emblema utilizado por Cervantes, aunque se desconociera la fuente²⁰. Sin poder tampoco precisar algo más al respecto, es de notar la importancia del momento en que se señala tal objeto, y su papel a la vez temporal y diegético, como supo observarlo muy justamente Karl-Ludwig Selig:

[tal retrato] trata de un momento clave del presente, pero también mira hacia atrás y adelante. Es una elaboración de la pintura encargada en Lisboa ("pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase" [II, 15] y refleja sus recientes instrucciones en la verdadera fe apostólica (...); prefigura materias relacionadas con el dominio espiritual y la decisión que tomará durante su crisis después de haber sido envenenada (...); además, al recordar una vez más la frase clave "corona entera, y no mundo pintado, sino real y verdadero", esto anunciará, como lo vamos a ver, que Auristela, lo mismo que Periandro, por último serán representados no por un retrato visual (un arte del retrato, un sistema que ha sido vigente a lo largo del texto, y, de hecho, desde el mismo principio.²¹

Sin poder comentar más el tema del retrato, y la enorme importancia que adquiere en el *Persiles* (recordemos que todo empezó con un retrato, pero nos enteraremos de ello al final de la novela, con la narración hecha por el ayo de Periandro, Serafido²²), terminaré aprobando totalmente a Mercedes Alcalá Galán que analiza tan finamente los seis casos de representación pictórica de Auristela (sin hablar de las copias de su retrato que van circulando por Europa, como lo deja entender Cervantes), y refuerza la importancia diegética que he visto y atribuido a los objetos en el *Persiles*, y al retrato en este caso:

(...) la imagen pintada de Auristela, es decir, la interpretación plástica de su identidad, provocará más incidentes y peripecias que su propia persona, siendo así que sus propios retratos actuarán como sombras autónomas que la

seguirán, adelantarán y acecharán continuamente a lo largo del viaje.²³

Ahora me toca considerar las demás clases de objetos, aunque no resulten tan importantes como las que acabo de mencionar (con una excepción, la del lienzo pintado sobre el que habrá que insistir). Una cuarta clase de objetos será de índole textil. En efecto, no escasean las indicaciones de ese tipo, y sólo enfocaré en este trabajo dos modalidades de indumentaria: la "bárbara" y, entre la manera de vestirse de los "civilizados" europeos, me interesa detenerme un poco en la de las villanas de la Sagra. En cuanto al vestirse de los bárbaros septentrionales, no nos dice nada al respecto Cervantes antes del capítulo cuarto del primer libro, y dice entonces muy poco, ya que se refiere a Ricla y a su hija que son "bárbaras" particulares, y sólo se contenta con mencionar: "dos mujeres vestidas al traje bárbaro" (I, 4, p. 159). Tendremos que esperar el primer capítulo del tercer libro para saber algo más sobre la manera de vestirse de los "bárbaros" más o menos españoles que acompañan a Auristela y Periandro, quiero decir Antonio el padre, Antonio su hijo, Ricla, y Constanza. Pero, ya se nos avisó -a través del informe dado al gobernador de Lisboa por el castellano de Sangián- que "el traje de bárbara" de Constanza "no solamente no encubría" su belleza, sino que "la realzaba"²⁴. El desembarque de nuestra pequeña tropa de peregrinos no deja de llamar la atención de los portugueses de Belén:

Ya salía de Belén el nuevo escuadrón de la nueva hermosura: Ricla, medianamente hermosa, pero estremadadamente a lo bárbaro vestida; Constanza, hermosísima y rodeada de pieles; Antonio el padre, brazos y piernas desnudas, pero con pieles de lobos cubierto lo demás del cuerpo; Antonio el hijo iba del mismo modo, pero con el arco en la mano y la aljaba de las saetas a las espaldas... (III, 1, p. 435)

Lo que caracteriza, pues, el modo de vestir "bárbaro", es ante todo la desnudez de ciertas partes del cuerpo (brazos, piernas), y, el uso de pieles, incluso la de lobos para los hombres. Cervantes no sentiría la necesidad de precisar más las cosas, por parecerles quizás evidente a sus lectores (estarán acostumbrados a cierta imagen de los "bárbaros" con los indios representados en las come-

días), y pensando en el arco y las saetas del joven Antonio, bien se entiende que el conjunto debía de extrañar a los personajes diegéticos y europeos espectadores de tal visión.

El otro traje que me llevó la atención es el de las españolas villanas de la Sagra (III, 8). Poco después de evocar Periandro al Tajo y a Toledo con recuerdos de Garcilaso de la Vega y cierto entusiasmo encomiástico, se oyen sonidos de instrumentos alegres, y no tarda en aparecer un grupo de mozas así descritas:

(...) y vieron venir hacia donde ellos estaban escuadrones no armados de infantería, sino montones de doncellas, sobre el mismo sol hermosas, vestidas a lo villano, llenas de sartos y patenas los pechos, en quien los corales y la plata tenían su lugar y asiento, con más gala que las perlas y el oro, que aquella vez se hurtó de los pechos y se acogió a los cabellos, que todos eran luengos y rubios como el mismo oro. Venían, aunque sueltos por las espaldas, recogidos en la cabeza con verdes guiraldas de olorosas flores. Campeó aquel día, y en ellas, antes la palmilla de Cuenca que el damasco de Milán y el raso de Florencia. Finalmente, la rusticidad de sus galas se aventajaba a las más ricas de la corte, porque, si en ellas se mostraba la honesta medianía, se descubría asimismo la estremada limpieza: todas eran flores, todas donaire y, todas juntas, componían un honesto movimiento, aunque de diferentes bailes formado, el cual movimiento era incitado del son de los diferentes instrumentos ya referidos. (III, 8, pp. 505-506)

Con Ricardo del Arco y Garay, recordaré "el ideal arcádico" que coexistía en Cervantes al lado de su "ideal heroico": "En las andanzas de su vida errante, con impetuoso deseo le salía del pecho el *Beatus ille* horaciano"²⁵. Y, en efecto, en este pasaje se trasluce tal sentimiento a través de la comparación de la evocación rústica armoniosa y alegre con la vida de la corte, con el ideal horaciano de "la honesta medianía" y el recuerdo de Fray Antonio de Guevara. No se priva Cervantes de enumerar los atavíos de las jóvenes labradoras, con las sartos, patenas, guiraldas de flores, y la palmilla de Cuenca. También en el *Quijote*, en las bodas de

Camacho (II, 21), Sancho se refiere a las patenas y a la palmilla verde de Cuenca (que no lleva la novia porque viste de "garrida palaciega"), y a los cabellos luengos y rubios de la "chapada moza". Lo que se puede añadir al respecto, es que según Covarrubias se estimaba en más la palmilla de Cuenca de color verde que la azul (en el *Persiles*, Cervantes no nos precisa el color).

La quinta clase de objetos, en mi clasificación, es la de los objetos monetarios y/o preciosos. El oro (monedas, cadenas, los "pedazos de oro" de Ricla y Constanza...) ocupa un lugar privilegiado entre ellos, pero no se olvide una joya preciosísima que es la cruz de diamantes de Auristela. En la corte del rey Policarpo, el murmurador Clodio se pregunta cuál será la verdadera identidad de Auristela y de Periandro, si son verdaderos hermanos, entre otras cosas. No ha podido no darse cuenta del gran valor de las joyas de Auristela, y lo comenta a Rutilio de este modo: "Bien veo que aquella cruz de diamantes y aquellas dos perlas que trae Auristela valen un gran tesoro, pero no son prendas que se cambian ni truecan por menudo" (II, 5, p. 309). Otra funcionalidad de tales objetos lujosos, es el papel narrativo -aunque limitado- que va a desempeñar la cruz de diamantes curiosamente llevada por Periandro (mientras es de Auristela), cuando le abre el jubón y se la descubre Hipólita la Ferraresa, y por venganza acusa a Periandro de robo: "¡Ténganme a ese ladrón, que, entrando en mi casa como humano, me ha robado una prenda divina que vale una ciudad!" (IV, 7, p. 673). No tardará mucho Hipólita en lamentar su falsa denuncia, ya que está muy enamorada de Periandro, y al ir a ver al gobernador para explicarle el caso, se ve a su vez acusada por Periandro de esta manera:

Esta señora que aquí viene ha dicho que esa cruz que vuesa merced tiene yo se la he robado, y yo diré que es verdad cuando ella dijere de qué es la cruz, qué valor tiene y cuántos diamantes la componen; porque, si no es que se lo dicen los ángeles o alguno que otro espíritu que lo sepa, ella no lo puede saber, porque no la ha visto sino en mi pecho, y una vez sola. (IV, 7, p. 674)

O sea que el conocimiento exacto de la cruz de diamantes por Periandro le permite confundir -pero ya estaba dispuesta a confesarlo todo al gobernador- a la mentirosa (¡por amor!...) cortesana. También es lo que la disculpa a los ojos del gobernador y de

Periandro que la perdona, ya que no fue por cupidez la acusación, sino por desprecio de ver a Periandro rechazarla.

Una sexta clase de objetos es la que calificaré de objetos del hogar, en su doble sentido, como objetos utilitarios (vajilla, cubiertos...), u objetos de ornamento (una tapicería, un tapiz como en casa de doña Guiomar de Sosa, en III, 6...). Sólo mencionaré el ambiente y los objetos utilitarios rústicos presentes en la cueva donde vive Antonio el padre con su familia, en el primer libro del *Persiles*. Se trata de una cena que les ofrece a sus "nuevos huéspedes" el "bárbaro español":

Ellas le obedecieron, arrimando a las paredes las teas; en un instante, solícitas y diligentes, sacaron de otra cueva que más adentro se hacía pieles de cabras y ovejas y de otros animales, con que quedó el suelo adornado y se reparó el frío, que comenzaba a fatigarles. (I, 4, p. 159)

Entiendo mejor el "sistema" de tales objetos tan rústicos, muy sobrios, en comparación con los que describe Baudrillard como típicos de un ambiente burgués o tradicional. Si en un hogar burgués lo que domina será cierta ocupación del espacio, una tendencia a la acumulación de objetos, cierta clausura del espacio que pueda reflejar una dimensión moral más bien confortante, traducir la permanencia del grupo, en el caso de la cueva de nuestros "bárbaros" parece ser todo lo contrario: hay que ir a buscar en otra cueva las pieles de cabras y ovejas para sentarse por el suelo y así tener menos frío, o sea que no se dispone de habitaciones especializadas, de una sala de estar, y uno tiene la impresión de que el espacio de dicha cueva debe de quedarse muy poco ocupado, y las comidas siempre breves... Me lo confirma la descripción siguiente de la cena:

Presta y breve fue la cena, pero, por cenarla sin sobresalto, la hizo sabrosa. Renovaron las teas y, aunque quedó ahumado el aposento, quedó caliente. Las vajillas que en la cena sirvieron ni fueron de plata ni de pisa: las manos de la bárbara y bárbaro pequeños fueron los platos y una cortezas de árboles, un poco más agradables que de corcho, fueron los vasos. (I, 5, pp. 159-160)

Nótese que en este cuadro la suerte de descripción negativa de los "platos" -sirviendo las manos de objeto- y los "vasos" muy

naturales parecen aludir, quizás, a un irónico menosprecio de corte y alabanza de cueva.

La séptima clase de objetos corresponde a un objeto que llamo "de puesta en abismo", y sobre todo pienso en el lienzo mencionado en el tercer libro con Antonio el joven, pero anunciado ya en el segundo por Clodio²⁶. En realidad, se desdoblará y concretará tal virtualidad premonitaria de una representación iconográfica con función narrativa en dos objetos, el lienzo fiel a los sucesos vividos que mandó realizar Periandro, y el engañoso lienzo de los falsos cautivos de Argel encontrados en un pueblo español no nombrado²⁷. Clodio anunciaba, pues, tal posibilidad narrativa (y lucrativa, murmurando de Antonio), pero le tocó a Periandro realizarla en Lisboa, ya que sin duda alguna bastante le facilitaría la tarea de contar sus numerosas aventuras:

Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la isla bárbara ardiendo en llamas y, allí junto, la isla de la prisión y, un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida (...). (III, I, pp. 437-438)

Sigue así la recopilación de los hechos acaecidos hasta antes de llegar a Lisboa, con lo de la isla de las Ermitas y la decisión de Rutilio de quedarse allí, incluso pondrá el pintor hasta "...la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido"²⁸. O sea que, con toda evidencia, aquí desempeña tal lienzo que parece ejecutarse muy rápidamente un papel a la vez analéptico y proléptico, y como refleja -y reflejará- los "trabajos" de Persiles y Sigismunda obra como un resumen y una sinopsis de la diégesis narrada y por narrar, una suerte de puesta en abismo (itinerante y modulable) de la historia global de nuestros heroicos peregrinos septentrionales²⁸. No me demoraré, en cambio, en el otro tipo de lienzo, el falso, sólo hecho para engañar a los espectadores y oyentes crédulos, y para sacar dinero, que no desempeña semejante papel (o que se presenta como una parodia

de la puesta en abismo que es el lienzo grande de Periandro, ya que sólo descansa en mentiras).

Una octava clase de objetos, bien pudiera constituirlos los objetos de comunicación escrita (billetes, cartas...). Así son de mencionar los billetes amorosos, como el que le escribió Periandro a su amada celosa de Sinforosa: "No he osado fiar de mi lengua lo que de mi pluma, ni aun della fio algo..." (II, 6, p. 315). Es interesante apuntar con qué realismo psicológico -y no sin leve ironía en la precisión de los "seis borradores"- Cervantes nos evoca a un Periandro enamorado que se da cuenta de los celos de Auristela, y quiere tranquilizarla con palabras justas y apropiadas. Sin hablar de la alusión al voto que hicieron ambos, hecho nuevo que intrigó a Carlos Romero²⁹. Pero dentro de este estudio no puedo analizar varios papeles, o cartas que se merecerían alguna atención, como, por ejemplo, las declaraciones de amor hechas respectivamente a Policarpa y a Auristela por Rutilio y Clodio. En cuanto a la novena clase, ya lo dije al principio, es demasiado heteróclita, y no le veo tanto interés como en el caso de las ocho que traté de examinar hasta este momento.

En conclusión, y aunque no se pretendiera realizar *hic et nunc* un estudio completo de los objetos presentes en el *Persiles*, espero haber mostrado suficientemente su variedad, funcionalidad y expresividad novelística a veces muy desarrollada (como en el caso del "lienzo grande" encargado por Periandro). Existe una gran coherencia dentro de tal mundillo de los objetos y en la interrelación con los personajes -principales o secundarios- de la novela póstuma cervantina. Al comparar el *Persiles* con las novelas bizantinas o griegas precedentes, incluso la española de Alonso Núñez de Reinoso, muy bien podría ponerse de relieve el arte mayor y la inteligencia novelística con que Cervantes se aprovecha de la representación de ciertos objetos para crear, destacar, dramatizar ambientes donde se mueven, viven o sufren sus personajes heroicos, y no sólo éstos. Además entretienen a veces relaciones dialécticas estrechas los objetos con los personajes, y en determinadas circunstancias pueden cobrar hasta un relieve e importancia excepcionales: es el caso, creo yo, con el barco naufragado por las arenas de la isla del rey Policarpo que, a través de una

comparación con una ballena o un gran pescado, de mero objeto de transporte se metamorfosea patéticamente en un gigantesco animal en cuyo vientre caben pescados humanos o vivos o muertos... Es también el caso con el objeto complejo a la vez pictórico y diegético que resulta ser el lienzo mandado hacer por Periandro en Lisboa, un objeto singular introducido en la ficción con un papel a la vez analéptico -que permita resumir las aventuras pasadas y controlar mejor el discurso sobre ellas- y proléptico, ya que puede completarse el lienzo pintado en Lisboa con los "trabajos" que les tocará vivir a los peregrinos amorosos hasta Roma (e incluso en Roma)³⁰.

NOTAS

¹ En mi traducción : "Seres y objetos resultan por otra parte vinculados, cobrando los objetos en esa colusión una densidad, un valor afectivo que según lo convenido se llama su "presencia". La cita en francés la saqué de una obra de Baudrillard publicada en 1968 (París, Editions Gallimard) que mucho me ayudó para esta reflexión sobre los objetos en el *Persiles*.

² Esta palabra griega designa en su origen a la ciencia. Con el filósofo francés Michel Foucault (1926-1984), *episteme* viene a ser una estructura antropológica, un campo epistemológico donde se organiza el saber. Es la estructura mental que constituye el substrato en el cual una época determinada piensa. Así, para Foucault, desde el siglo XVI hasta el nuestro, tres *episteme* van sucediéndose: el Renacimiento, con su unión de las palabras y de las cosas, el hormigueo de los signos; el siglo XVII, reino de la representación, con la voluntad humana de ordenar, clasificar, representar, en todos los dominios; el siglo XIX con la aparición de nuevas ciencias (la filología, la biología, la economía política) que pretenden conocer mejor el mundo en que vive el hombre, pero que tienden a transformar peligrosamente al hombre mismo en objeto de investigación.

³ Tomo tales definiciones en el *Dictionnaire de la langue philosophique* de Paul Foulquié y Raymond Saint-Jean, París, Presses Universitaires de France, 1962, p. 485b. La traducción es mía.

⁴ Citado (en francés) por Jean-François Courtine en su presentación de la traducción francesa del libro de Alexius Meinong, *Gegenstandstheorie* (1904) en *Théorie de l'objet et présentation personnelle*, París, Librairie philosophique J. Vrin, 1999, p. 27. La traducción española es mía.

⁵ *Dictionnaire de la langue philosophique*, op. cit., p. 485b.

⁶ En un estudio que forma parte de una publicación colectiva sobre el *Persiles* y que saldrá a luz en septiembre de 2003, con el título de "Les personnages dans *Persilès* (1617): ou du particulier à l'universel (Editions du Temps).

⁷ Fuera de los tres criterios que seleccioné, Baudrillard además señala los cinco siguientes: el criterio gestual, la forma del objeto, su duración, el momento del día en que se manifiesta (si su presencia es más o menos intermitente, y si se tiene conciencia de ello), la materia que transforman (o no).

⁸ Citaré el *Persiles* en la reciente y bella edición crítica de Carlos Romero Muñoz publicada en la colección Letras Hispánicas (nº427) de Cátedra, Madrid, 2002 (segunda edición revisada y puesta al día).

⁹ Fueron las dos únicas víctimas del naufragio provocado por ellos mismos taladrando el navío, en vistas a gozar de Auristela y de Transila. La moraleja es evidente, saliendo castigados los malos.

¹⁰ En la p. 395 de la edición de Carlos Romero aquí utilizada, como ya se ha dicho (sin nota suya al respecto). Pues el *Diccionario de Autoridades* nos da tales precisiones: "ANTENA. S.f. Verga, o pértiga de madera pendiente de una garrucha, o mutón que cruza en ángulos rectos al mastil de la nave, y en quien prende la vela. Ya comúnmente se dice Entenas pero es más conforme a su origen llamarse Antena. Es voz puramente Latina *Antena, ae*".

¹¹ Carlos Romero, *op. cit.*, n. 9, p. 129.

¹² *Idem, ibidem, ibid.*

¹³ Véase la nota 20 de la p. 179 en la edición de Carlos Romero. Ahí se cita a Olao Magno, y el *Viaggio de Nicolo e Antonio Zeno* "con toda probabilidad conocido por C."

¹⁴ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, op. cit.*, n. 11, p. 130.

¹⁵ La primera vez que lo menciona Cervantes, lo designa como "un bárbaro mancebo" en I, 4, p. 157. Pero es capaz de hablarle a Periandro en castellano...

¹⁶ Muy precisamente pienso en San Mateo 26, 52: "Jesús le dijo: Pon tu espada en su sitio, porque todos los que usan espada, morirán por la espada." La aplicación de tal aforismo al suceso narrado por el *Persiles* resulta algo sutil, ya que Jesús se refería a un arma ofensiva (aunque fuese empleada para defenderse) que sería causa de muerte para el que la empleara, mientras que aquí, *stricto sensu*, la saeta del joven Antonio no provocará su propia muerte sino la del "maldiciente" Clodio. Sin embargo, se le aplica estrictamente a Clodio la sentencia evangélica, ya que su boca le sirvió de arma ofensiva...

¹⁷ Véase III, 2, n. 34, p. 449.

¹⁸ *Los trabajos...*, *op. cit.*, III, 13, pp. 567-570.

¹⁹ Comparto esa opinión con Karl-Ludwig Selig, a quien cito a continuación, con todo detalle.

²⁰ Me refiero a su estudio "Persiles y Sigismunda": notes on pictures, portraits, and portraiture" publicado en *Studies on Cervantes*, Kassel, Ediciones Reichenberger, 1993, pp. 211-212. Tengo que precisar que la traducción es mía, y si por acaso se necesita el texto original en inglés aquí viene: "it deals with a key moment of the present, but also looks backwards and forwards. It is an elaboration of the painting commissioned in Lisbon ("pues a la belleza...") and it reflects her recent instructions in the true Apostolic faith (...); it prefigures matters pertaining to the spiritual realm and the decision she will make during her crisis after she has been poisoned (...); furthermore, recalling once more the key phrase "corona entera...", it foreshadows, as we will see, that Auristela, like Periandro, will finally be represented not by a visual portrait (an portraiture, a system which has been operative throughout the text, and, in fact, from the very beginning" (*sic*).

²¹ El hermano mayor de Persiles, Maximino, se enamoró de Sigismunda y la eligió como esposa sólo al ver su retrato, siendo él la primera "víctima" de su extraño poder de seducción (véase *Persiles*, IV, 12, p. 701).

²² En su hermoso artículo "La representación de lo femenino en Cervantes", *Cervantes / Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volume XIX, Number 2, Fall 1999, p. 130. También aduce la autora estadísticas interesantes sobre la presencia (ya a nivel cuantitativo) de la palabra "retrato" y sus derivados en la obra completa de Cervantes, y destaca el *Persiles* con más de la mitad de las ocurrencias (y su mayoría se refiere a Auristela), mientras que el *Quijote* sólo representa el 12%.

²³ *Los trabajos...*, op.cit., III, I, p. 434.

²⁴ *La sociedad española en las obras de Cervantes*, Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, Madrid, 1951, p. 721.

²⁵ En II, 5, le dice Clodio a Rutilio: "Yo pondré que, si el cielo le lleva a su patria, que ha de hacer corrillos de gente, mostrando a su mujer y a sus hijos envueltos en sus pellejos, pintando la isla bárbara en un lienzo y señalando con una vara el lugar do estuvo encerrado quince años, la mazmorra de los prisioneros, la esperanza inútil y ridícula de los bárbaros y el incendio no pensado de la isla (...)", p. 309.

²⁶ Remito a la nota nutrida y aguda de Carlos Romero (n. 1, p. 527) a propósito de la famosa expresión cervantina del *Quijote* que se vuelve a repetir: "Aprovechándome, pues, desta verdad (...), llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo (...)", III, 10, p. 527.

²⁷ *Los trabajos...*, op. cit., III, I, p. 439.

²⁸ Se nos precisa muy netamente la intención de Periandro al encargar tal lienzo: "Este lienzo se hacia de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese", *op. cit.*, III, I, p. 439. Es decir que no sólo de este modo puede delegar Periandro al joven Antonio la tarea de contar las pasadas aventuras, sino que -y no sería el menor interés de ese objeto pictórico particular- le permitirá controlar mejor lo que le es lícito declarar (para preservar el secreto suyo).

²⁹ Véanse sus interrogaciones al respecto en la nota 9 de su edición, pp. 315-316.

³⁰ Como papel proléptico, también podría añadirse el que no dejará de introducirse en una micro-temporalidad: la de la narración virtual a partir del lienzo dentro de la narración misma de la novela. O sea que el joven Antonio puede seguir un orden cronológico prospectivo, pero también -si le conviene- retrospectivo.