

LA FUNCIÓN DE LA ÉCFRASIS EN EL *PERSILES*

Isabel Lozano-Renieblas
Dartmouth College

La *écfrasis* o *descriptio* es un recurso retórico que cultivaron con profusión las novelas de la Segunda Sofística (*Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio, las *Etiópicas* de Heliodoro y *Dafnis y Cloe* de Longo) siguiendo las recomendaciones de los *Progymnasmata* o ejercicios de retórica.¹ El *Persiles* comparte con estas novelas griegas el gusto por la descripción. Podemos encontrar descripciones de ciudades (Lisboa), de animales exóticos (el bar-naclas, el náufrago), de costumbres (el *ius primae noctis*), de espectáculos (los juegos de la isla del rey Policarpo, las bodas de los pescadores), de personas (la falsa peregrina, Mauricio), o de cuevas (la de Antonio el bárbaro, la de Soldino). Sin embargo, el interés de la *écfrasis* en el *Persiles* no radica en su variedad, por mucho que haya ejemplos de cada una de las modalidades recomendadas en los *Progymnasmata*. Su empleo a la manera de los novelistas de la Segunda Sofística implica una concepción de la palabra novelística que se orienta hacia la mera textualidad y que prima el virtuosismo verbal. Pero el estilo cervantino, está ligado a la oralidad y tiende precisamente a atenuar el ropaje retórico. La explicación a esta aparente contradicción hay que buscarla en la actitud ambivalente de Cervantes hacia el género. Por una

¹ El término *écfrasis* deriva del verbo *ecfraso*, que significa contar en detalle. En la Antigüedad la descripción se incluía entre la narración. Sólo a partir de los escritores de la segunda sofística el término comienza a tratarse con independencia de la narración. En efecto, la retórica clásica codificaba la descripción bien como *digressio*, que se incluía en la *narratio*, bien como discurso epidíctico. Según Quintiliano cuando las descripciones son de procesos pertenecen a la *narratio*, pero cuando describen personas y cosas forman parte del discurso epidíctico, aunque éstas últimas también pueden incluirse como digresiones dentro de la *narratio* (Véase Lausberg §810). Por eso buena parte de los tratadistas auriseculares tratan la descripción como una modalidad de *narratio*. Así aparece en la *Retórica castellana* (72) de M. de Salinas. Otros, en cambio, disciernen claramente entre descripción y narración. A. de Torre en sus *Exercitationes Rhetoricae* explicaba así la diferencia entre una y otra: «[la descripción] queda recogida no sólo en la fábula sino también en la narración, en las cuales también se describen personas, lugares, tiempos y cosas. Pero puesto que varones elocuentísimos la (consideraron) utilísima para ejercitar los ingenios, la transmitieron entre los *progymnasmata* y procedieron a tratarla separadamente, no sería incongruente que se les imitara. Y no sin razón, pues la descripción puede parecer que es del mismo género que la narración; pero, sin embargo, difiere de ella en que la narración es la exposición del hecho; la descripción, por el contrario, de la sustancia, por las partes y aspectos que parecen propiamente convenirle» (*Apud* E. Artaza 1997, 63). Sobre la descripción en el Siglo de Oro, véase López Grigera (1983).

parte, se sentía profundamente atraído por las posibilidades innovadoras que le brindaba la novela de aventuras y, al mismo tiempo, miraba con recelo la artificiosidad de su arquitectura. Por eso aprovecha los recursos propios del género para expresar sus propósitos artísticos. Tras la *écfrasis* (pero también tras los relatos orales, las anticipaciones y las recapitulaciones) se esconde la ironía del autor, hacia la materia narrada, unas veces; hacia las convenciones del género, otras.

Los autores de los *Progymnasmata* (Teón, Hermógenes y Aftonio) coinciden en subrayar que la característica fundamental de la *écfrasis* es dotar de vida al relato, acercándolo al lector para crear una imagen visual. Esto es, se trata —como la define Elio Teón— de «una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado».² Las clasificaciones son muy variadas, aunque hay cuatro modalidades que se repiten: la descripción de personas (*prósoma*)³, de circunstancias (*prágmata*) de lugares (*tópoi*)⁴ y de periodos de tiempo (*crónoi*). Elio Teón añade, además, la descripción de costumbres; Aftonio, la de animales y plantas; y sólo con posterioridad, Nicolao incluye la *écfrasis* de festivales y obras de arte.⁵ Los novelistas de la Segunda Sofística (Heliodoro, Aquiles Tacio o Longo, por mencionar sólo los que se conocieron en el Renacimiento) hicieron de la *écfrasis* el recurso parentético por excelencia para retardar la trama novelística. Sin embargo, los pasajes descriptivos de las novelas griegas no siempre fueron comprendidos por la crítica. Rohde los interpretó como adornos irrelevantes, secundarios y extraños al propósito narrativo.⁶ A principios de este siglo, Wolff (1912, 167 y ss.) calificó el exceso descriptivo

² Véase Elio Teón y Hermógenes (*Ejercicios de retórica*, §118-120 y §22-23, respectivamente). La retórica latina incluyó la *écfrasis* o *evidentia* entre entre las llamadas «figuras afectivas». H. Lausberg (§810) define la *evidentia* como la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus peculiaridades sensibles. La antigua concepción de *enárgeia* (hacer visible un objeto), la *evidentia* latina o la *hipotiposis* clásica fueron bien conocidas desde la Edad Media. A principios del siglo VI, Prisciano tradujo la obra de Hermógenes bajo el título de *Praeexercitamina* y con este nombre circuló durante la Edad Media (Curtius 1948, 230). Francisco de Vergara, según Nicolás Antonio, tradujo a E. Teón; y de Aftonio circulaba no sólo la edición latina de R. Agrícola sino también una edición anotada del Brocense, entre otras. Véase López Grigera (1983). Sobre el debate que generó término *evidentia* o *enárgeia* en el Renacimiento, véase B. Hathaway (1962).

³ Para Hermogénés, la etopeya inventa el discurso de un personaje real, mientras que la prosopeya, al personaje: «Una etopeya es la imitación del carácter de un personaje propuesto, por ej.: «¿Qué palabras pronunciaría Andrómaca ante el cadáver de Héctor?». Una prosopeya se produce cuando a una cosa le atribuimos las características de una persona, como *La Prueba* en Menandro, como en Aristides el mar dirige sus palabras a los atenienses. La diferencia es clara, pues en aquel caso inventamos discursos de un personaje real, mientras que en este otro inventamos un personaje irreal» («Acerca de la etopeya», *Ejercicios de retórica*, §20 y ss.). Véase también Lausberg (§1131 y §1132).

⁴ La descripción de lugares ficticios se denomina topotesia; la de lugares reales, topografía (Lausberg §819).

⁵ Para la definición y clasificación de la *écfrasis* remito a la obra de Harlan (1965), donde el lector podrá encontrar una documentada exposición de la historia del término.

⁶ Para Tood (1940) y Hadas (1964), que también ven en la *écfrasis* un embellecimiento decorativo, la única relevancia de los pasajes descriptivos es retardar la acción artificialmente.

como una de las fallas del género en su conjunto. Y para un estudioso como Edwin Perry (1967, 119), la *écfrasis* no aporta nada artístico a la novela. Esta tendencia fue modificándose paulatinamente aunque sólo en los últimos años se ha visto en la *écfrasis* una clave interpretativa de estas novelas (Bartsch 1989).

En el *Persiles* aparece una modalidad de descripción, la *écfrasis* pictórica, muy frecuente en las novelas helenísticas. Me refiero al lienzo que cuenta la historia de los peregrinos y al retrato de Auristela en Roma. Frente a la denominación actual, el término *écfrasis* no designó en la Antigüedad la descripción de obras de arte. Como he mencionado anteriormente, en el siglo V, Nicolao la incluyó entre los temas de *écfrasis*. Sin embargo, a pesar de su incorporación tardía a las retóricas, la descripción de objetos artísticos se remonta a los orígenes mismos de la literatura griega. Las descripciones de escudos en Heródoto y Homero constituyen un antecedente del empleo de la destreza verbal para visualizar un objeto artístico. Pero fueron los escritores de la Segunda Sofística, los que elevaron esta modalidad descriptiva a la categoría de género literario como muestran las *Descripciones* de estatuas de Calístrato, las *Descripciones* de cuadros de Filóstrato y las *Tablas* atribuidas a Cebes. Filóstrato, en la primera de sus descripciones le va explicando a su joven alumno un cuadro que recoge los hechos narrados por Homero en el canto XXI de la *Ilíada*. Los novelistas de la segunda sofística se apropiaron de la *écfrasis* pictórica y la convirtieron en el recurso más socorrido para anticipar los sucesos venideros. En *Leucipa y Clitofonte* de A. Tacio, la descripción del cuadro del rapto de Europa, al comienzo de la obra, es una anticipación alegórica de toda la novela; la de Andrómeda y Prometeo en el templo de Pelusio (III, 6-8) anuncia los penosos sucesos de Leucipa con los bandidos (III, 15); y la de Filomela, Tereo y Progne remite al viaje de los amantes a Faros (V 6).⁷ Cervantes, que siempre nos sorprende con su profundo conocimiento del género, invierte, como ya señalara A. Egido, el sentido de la *écfrasis*. Y si en las novelas griegas tenía una función proléptica — mediante la descripción pictórica se conoce la dirección que tomará el relato —, en el *Persiles* recapitula los hechos ya narrados. En efecto, a la llegada de los peregrinos a Portugal, éstos:

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 a la isla de la prisión, un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevo a su navío. (*Persiles*, 281)⁸

El pintor no dejó, en suma, «paso principal que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase», incluso la isla de las Ermitas, y «a Rutilio con apariencias de santo». El cuadro, como los de Filóstrato, refleja un texto que

⁷ Para un catálogo completo de las *écfrasis* ordenadas por temas en *Leucipa y Clitofonte* de A. Tacio y las *Etiópicas* de Heliodoro, véase Bartsch (1989, 12 y 13).

⁸ Cito por *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. J. B. Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1960.

⁹ Véase A. Egido (1994, 298).

resume el argumento de los dos primeros libros de la novela.⁹ Este tipo de resúmenes es muy frecuente en las novelas de tipo griego, que construyen la trama apoyándose en un sistema de referencia interna, mediante prospecciones y retrospecciones. Se trata de una suerte de fórmula mnemotécnica para orientar al lector en el laberinto de las interminables desgracias que les acaecen a los protagonistas.¹⁰ A este tedioso andamiaje retórico se refiere Cervantes cuando escribe:

Este lienzo se hacía 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. (282)¹¹

Y no sólo ironiza sobre los resúmenes. Las repetitivas prospecciones tampoco escapan a su mirada crítica cuando en los primeros capítulos del libro segundo, le hace anticipar la aparición del cuadro al maldiciente Clodio:

Ven, acá, Rutilio (...) este nuestro bárbaro español, en cuya arrogancia debe estar cifrada la valentía del orbe, 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... (181-83)¹²

En la segunda *écfrasis* pictórica a que me refería, la descripción del retrato de Auristela en Roma, el autor ironiza sobre el comportamiento de sus propios personajes. En uno de los paseos por la ciudad, los peregrinos ven en la pared 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. (437)

Cuando Auristela pregunta por tamaña rareza, el propietario del cuadro le responde con un evasivo *fantasías de pintores o capricho*. Estamos ante otra técnica descriptiva, muy del gusto de la segunda sofística, cuyo interés no radica tanto en la descripción en sí, cuanto en una invitación al lector para

¹⁰ Sobre la memoria en el *Persiles*, véase A. Egado (1994, 285-306).

¹¹ No sólo se relaciona palabra escrita y pintura sino también palabra-pintura-escultura. Cuando el padre de Antonio sugiere que se añada el periplo de Auristela al cuadro, «todos fueron de parecer que no solamente no se añadiese, sino que aun lo pintado se borrara porque tan grandes y tan no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles, sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas» (*Persiles*, 452). Para la relación entre pintura y escultura durante la segunda sofística, véase la introducción de C. Miralles y F. Mestre a *Filóstrato...*, en especial las páginas 31 y 32.

¹² Sobre la pintura en Cervantes, véase Margarita Levisi (1972) y, para el *Persiles*, K. L. Selig (1973), M. Socrate (1990) y C. Brito Díaz (1997). Véase también A. Egado (1990).

¹³ Frente a un cuadro de erotes, Filóstrato reflexiona ante su alumno: «Son cuatro Amores, los más bellos separados de los demás; dos de ellos se tiran manzanas y los otros dos, mientras uno dispara una flecha al otro, éste responde de igual manera; sin embargo, no hay hostilidad en sus rostros sino que muestran mutuamente el pecho a fin de que el otro coloque allí su proyectil. ¡Hermoso enigma! Obsérvalos tú y dime si alcanzo a comprender la intención del pintor. Esto es amistad, muchacho, y deseo mutuo» (*Descripciones* I, 6). También Luciano en *Acerca de la casa* (*Obras I*, 146-160) describe una serie de pinturas a la manera de Filóstrato. Véase Bartsch (1989,

que descifre el enigma que se esconde tras la obra de arte, en este caso tras la media corona.¹³ La representación de Auristela como reina está conectada con las aspiraciones de Arnaldo a contraer matrimonio con ella.¹⁴ En efecto, el propio Arnaldo se la había pintado en su imaginación «como a reina de todo el mundo» (124) y el vetusto Policarpo, «como una gran señora» (249) con «la corona en la cabeza del reino de Dinamarca, y que Arnaldo hacía burla de sus amorosos disinius» (220). Cuando a la llegada a Roma, Arnaldo se entera de las pretensiones del duque de Nemurs, le pide a Periandro que interceda en su favor y le ofrece, a cambio, la mitad de su reino: «Desde aquí parto mi corona y mi reino contigo» (430). He aquí la explicación de la media corona. Cervantes se burla de las mermaidas posibilidades que tiene Arnaldo de casarse con Auristela; posibilidades que se desvanecieron en breve. Irónicamente, será Periandro, como anticipa el ofrecimiento de Arnaldo, el que comparta el reino, pero no con Arnaldo sino con Auristela y, no el de Dinamarca, sino el de Tule.

La segunda modalidad descriptiva ligada a la actividad exegética en las novelas griegas es la *écfrasis* onírica. Los sueños u oráculos son uno de los motivos recurrentes del género de la aventura. Mediante ellos la divinidad avisa a los héroes de la conducta que han de seguir o la suerte que correrán, no para que la modifiquen, ya que determinada de antemano por la divinidad es inalterable, sino para que estén preparados y soporten el destino estoicamente.¹⁵ El sueño, pues, es un mensaje cifrado mediante el cual se puede conocer el significado arcano de la palabra divina.¹⁶ Puede interpretarse correcta o erróneamente pero nunca se cuestiona su veracidad.¹⁷ En cambio, en la novela cervantina, cuando Periandro describe su sueño o, como lo llama el propio personaje, *visión* de la isla paradisíaca y el escuadrón de vicios y virtudes, los oyentes cuestionan reiteradamente la verdad del mensaje. Ladislao se lamenta de la muerte de Clodio porque «a fe que le había dado bien que

23 n.) .

¹⁴ Para una relación de este pasaje con la tradición mariana, véase A. Egido (1994, 268) y C. Brito Díaz (1997).

¹⁵ La función heráldica del sueño en las novelas de la época helenística se carga de contenido alegórico en los imitadores posteriores. Los primeros capítulos de *Ismine e Isminias* de Eustaquio Macrembolita (XIII) transcurren entre sueños alegóricos en un jardín de amor. En las llamadas novelas bizantinas de caballerías de la época de los Paleólogos, la *vision d'amour* de tipo alegórico está presente en *Beltrando y Crisanza* (XIV) y *Lívistro y Rodamna* (XIV), véase Cupane (1978) y Beaton (1989).

¹⁶ Así lo expresa Macrobio en el comentario al *Somnium Scipionis* (2, 18 y ss.). La Antigüedad sintió gran curiosidad por el significado de los sueños. Artemidoro en su *Oneirocritica* o *Interpretación de los sueños* distingue, por una parte, entre *oneiros* y *enhyption*. El primero indica el estado futuro de las cosas, mientras que el segundo se refiere al presente (*Oneirocritica*, I, 1); por otra, entre sueños alegóricos y teoremáticos o directos (*Oneirocritica* I, 2). Macrobio en el comentario al *Somnium Scipionis* (3, 1) distingue cinco clases de sueños: sueño, visión, oráculo, insomnio y aparición. Véase también Egido (1994, 137 y ss.)

¹⁷ Los sueños, como la pintura, presentan a espectadores y lectores un sentido oculto que demanda ser descodificado. Pero a diferencia de ésta no son imágenes visuales, por lo que tienden a ser relatados. Nótese que en el *Persiles* es Periandro quien describe su propio sueño. Sobre la descripción de los sueños en Heliodoro y Aquiles Tacio, véase Bartsch (1989); y para el sentido

decir Periandro en lo que va diciendo»; el propio Periandro apela a la cortesía de sus oyentes para que crean lo que queda por describir (242); y Arnaldo, después de amonestarle, le suplica que continúe el cuento sin repetir sueños (244).¹⁸ Este papel crítico atribuido a audiencia desacraliza el sentido de la *écfrasis* onírica, vaciándola de todo contenido hermético.

La tercera modalidad descriptiva frecuente en las novelas griegas, en particular en Heliodoro, es la *écfrasis* de templos o espectáculos. Desde el anónimo autor de la retórica *ad Herennium* hasta Nicolao, una de las características de este tipo de *écfrasis* es evocar una emoción adecuada al tema tratado. Es decir, no sólo se describe una imagen visual sino también la emoción que produce en el espectador. Se busca, pues, mover los afectos para provocar una reacción ante el espectáculo descrito. Algunas de las descripciones de Filóstrato, Calístrato y, a veces, Luciano se efectúan desde las emociones, desde el *pathos*, que evocan en el espectador.¹⁹ A esta modalidad pertenecen la descripción del cenobio de Renato y Eusebia y la del santuario de Guadalupe en el *Persiles*.²⁰ En ambas, Cervantes sabe sacar el máximo partido a esta técnica que da preeminencia a lo *visto* sobre lo *oído*, a la *actio* sobre el *dictum*. Así los gestos, los movimientos o las propias emociones del espectador son el eje del pasaje descriptivo. Tanto la descripción de la ermita como la del monasterio de Guadalupe se articulan, como diría Wolff (1912, 177), desde esta *óptica patética*.²¹ Cuando los peregrinos entran en

de los sueños en las novelas de tipo griego, Bajtín (1975, 239-263).

¹⁸ Para una interpretación del episodio desde los presupuestos de la teoría literaria, véase Forcione (1970, 239-40). Sobre el recurso de poner en boca de un personaje temas de dudosa credibilidad, como recomendaban las poéticas de la época, véase Riley (1962, 296-299). El sueño de Mauricio es también una *écfrasis* onírica con la particularidad de que Cervantes, como Heliodoro, da pistas falsas para descodificarlo (*Persiles*, 137). La reacción de Periandro, que «vino a temer si aquella traición había de ser fabricada por el príncipe para alzarse con la hermosa Auristela» (129), y la de Arnaldo, que no podía persuadirse de «que entre los que van por el mar navegando puedan entremeterse las blanduras de Venus ni los apetitos de su torpe hijo» (137), despiertan al lector sobre la posibilidad de que se materialice el sueño.

¹⁹ Sobre la descripción de espectáculos en las novelas griegas, véase el capítulo 4º de Bartsch (1989).

²⁰ La descripción de los juegos en la Isla de Policarpo (*Persiles*, 149-154) y la de las bodas de los pescadores (*Persiles*, 207-216) también siguen el modelo de la *écfrasis* patética, íntimamente ligada, como ya escribiera Lukács (1936), a las técnicas teatrales. En la descripción de los juegos de la Isla de Policarpo, se ironiza sobre el abuso de ley de la casualidad que gobierna las novelas griegas: «Y cuando ya el teatro estaba ocupado con su persona y con los mejores del reino, y cuando ya los instrumentos bélicos y los apacibles querían dar señal que las fiestas se comenzasen, y cuando ya cuatro corredores, mancebos ágiles y sueltos, tenían los pies izquierdos delante y los derechos alzados, que no les impedía otra cosa el soltarse a la carrera, sino soltar una cuerda que les servía de raya y de señal, que en soltándola, habían de volar a un término señalado, donde habían de dar fin a su carrera, digo que en este tiempo vieron venir por la mar un barco...» (*Persiles*, 151). En cambio, en la descripción de las barcas que corren el palio en las bodas de los pescadores, la reacción de la audiencia critica la parsimonia con que Periandro pondera la descripción de las bodas: «Paréceme [apostilla el autor] que si no se arrimara la paciencia al gusto que tenían Arnaldo y Policarpo de mirar a Auristela, y Sinforosa de ver a Periandro, ya la hubieran perdido escuchando su larga plática, de quien juzgaron Mauricio y Ladislao que había sido algo larga y traída no muy a propósito, pues, para contar sus desgracias propias no había para qué contar los placeres ajenos» (*Persiles*, 217).

²¹ Así describe Cervantes el cenobio de los eremitas: «Levantáronse todos y, siguiendo a Renato y a Eusebia, que les sirvieron de guías, llegaron a la cumbre de una montaña, donde

Guadalupe,

... allí llegó la admiración a su punto, cuando vieron el grande y suntuoso monasterio cuyas murallas encierran la santísima imagen de la emperadora de los cielos; la santísima imagen otra vez, que es la libertad de los cautivos, lima de sus hierros y alivio de sus pasiones; la santísima imagen que es la salud de las enfermedades, consuelo de los aflijidos, madre de los huérfanos y reparo de las desgracias (...)

Entraron en su templo y donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos después de haber caído en el suelo de las miserias, ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la Madre de las misericordias, que en aquel pequeño lugar hace campear a su benditísimo Hijo con el escuadrón de sus infinitas misericordias. (305)

Ciertamente las reliquias del monasterio de Guadalupe eran famosas en su época y desde muy temprano los viajeros señalaron la devoción que inspiraba el monasterio. J. Munzer en su *Itinerarium* y el portugués Gaspar de Barreiros en su *Chorographia* (1561), destacan entre los adornos de las pareces del santuario las cadenas de los cautivos, por ejemplo.²² Pero las descripciones de estos viajeros están lejos de aproximarse siquiera al fervor religioso que emana de la descripción cervantina. El monasterio se describe con los ojos de un devoto. Pero una lectura atenta percibe un discurso híbrido con dos entonaciones diferentes: la del personaje devoto y la posición distanciada del propio autor. En *devotos peregrinos* se anticipa el discurso fanático que sigue. La adjetivación superlativa (*santísima imagen*), la repetición léxica y los apelativos a la Virgen (*libertad de / lima de / alivio de / salud de / consuelo de / madre de / reparo de, que dejaron* etc.) son las marcas de que estamos ante un discurso orientado hacia otro discurso (el autor, de hecho, se ha servido de una letanía para elaborar su discurso). No importa tanto el contenido cuanto el matiz preciso, la entonación del personaje, para expresar admiración. El discurso del autor se contamina de la devoción de los peregrinos, pero, al mismo tiempo, se percibe una voz irónica hacia este fervor religioso:

De tal manera — continúa el autor — hizo aprehensión estos milagrosos adornos en los

vieron dos ermitas, más cómodas para pasar la vida en su pobreza que para alegrar la vista con su rico adorno. Entraron dentro, y en la que parecía algo mayor, hallaron luces que de dos lámparas procedían, con que podían distinguir los ojos lo que dentro estaba, que era un altar con tres devotas imágenes: la una del Autor de la vida, ya muerto y crucificado; la otra de la Reina de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie, del que tiene los pies sobre todo el mundo; y la otra, del amado discípulo que vio más estando durmiendo, que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas». (*Persiles*, 259). La descripción de las ermitas parece una suerte de técnica fotográfica en la que los peregrinos ven el recinto por los ojos de uno de los eremitas. Nótese la carga religiosa que se desprende de las parejas bimembres en construcción paralelística, seguidas de los correspondientes sintagmas adjetivos *Autor de la vida muerto y crucificado, de la Reina de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie, etc.*, así como las cláusulas relativas que completan el sentido pío y beato.

²² Tanto el *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam Franciam et Alemaniam* de J. Munzer como la *Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho...* de Gaspar de

corazones de los devotos peregrinos, que volvieron los ojos a todas las partes del templo, y les parecía ver venir por el aire volando los cautivos envueltos en sus cadenas a colgarlas de las santas murallas, y a los enfermos arrastrar las muletas, y a los muertos mortajas, buscando lugar donde ponerlas, porque ya en el sacro templo no habían: tan grande es la suma que las paredes ocupan. (305)

Este comentario autorial convierte en alucinación el éxtasis de la contemplación. No estamos ante un alarde de ortodoxia ni tampoco ante un movimiento sinfónico, como vieran A. Castro (1925, 258) y J. Casaldueiro (1947, 182-83), sino ante un artificio descriptivo que le permite al autor posiciones de máximo distanciamiento al describir hiperbólicamente el monasterio desde la cognición de sus personajes.

Las tres modalidades descriptivas analizadas van más allá del mero embellecimiento retórico del discurso. Dejan de ser claves hermenéuticas para convertirse en un recurso irónico. La *écfrasis pictórica* pierde su orientación hacia el futuro para volver la vista hacia el sistema de referencia interna de la novela griega. La *écfrasis onírica*, cuyo contenido hermético la había convertido en portadora de la palabra divina, se desacraliza al ser reiteradamente cuestionada por la audiencia. La descripción de templos desde una óptica patética, que intensificaba el *pathos* del personaje, le sirve al autor para crear un discurso híbrido y distanciarse irónicamente de la materia narrada. Puede decirse, pues, que Cervantes reconoció las limitaciones de las convenciones del género de la novela griega. Y se propuso, sirviéndose de ellas, expresar su propia valoración a través del discurso epidíctico.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam, J. M., (1993). *La description*. París: Presses Universitaires de France.
- Aquiles Tacio. *Leucipa y Clitofonte*. Trad. de M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1982.
- Artaza, E., (1997). *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Artemidoro. *The Interpretation of Dreams. Oneirocritica*. Trad. de R. J. White. New Jersey: Noyes Press, 1975.
- Bajtín, M., (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bartsch, S., (1989). *Decoding the Ancient Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Beaton, R. (1989). *The Medieval Greek Romance*. Cambridge: Cambridge UP.
- Brito Díaz, C. (1997). «Porque lo pide así la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* XVII (1): 145-164.
- Casaldueiro, J., (1947). *Sentido y forma de los «Trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Madrid: Gredos, 1975.
- Cervantes, M. de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de J. B. Avall-Arce. Madrid: Castalia, 1969.
- Cupane, C., (1978). «Il motivo del castello nella narrativa tardo-bizantina.

- Evoluzione di un'allegoria». *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 27: 229-67.
- Curtius, R., (1948). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Egido, A., (1990). «La página y el lienzo». *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 164-197.
- _____ (1994). *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
- Filóstrato. *Filóstrato: «Heroico», «Gimnástico», «Descripciones de cuadros»; y Calístrato: «Descripciones»*. Trad. de C. Miralles y F. Mestre. Madrid: Gredos, 1996.
- García Mercadal, J., (1952). *Viajes de extranjeros por España y Portugal I*. Madrid: Aguilar.
- Hadas, M., (1964). Ed. *Three Greek Romances*. New York.
- Hathaway, B., (1962). *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lausberg, H., (1960). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1967.
- Levisi, M., (1972). «La pintura en la narrativa de Cervantes». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 48: 293-325.
- López Grigera, L., (1983). «En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro». *Homenaje a J.M. Blecua*. Madrid: Gredos, 347-57.
- Luciano de Samósata. *Acerca de la casa. Obras I*. Trad. de A. Espinosa Alarcón. Madrid: Gredos, 1981.
- Lukács, G., (1936). *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Macrobio. *Comento al «Somnium Scipionis»*. Trad. italiana de M. Regali. Pisa: Giardini editori, 1983, 2 vols.
- Perry, B. E., (1967). *The Ancient Romances*. Berkeley-Los Ángeles.
- Riley, E. C., (1962). *Teoría de la novela en Cervantes*. 3ª ed. Madrid: Taurus, 1981.
- Salinas, M. de. *La retórica en lengua castellana. La retórica en España* de E. Casas. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Selig, K. L., (1973). «*Persiles y Sigismunda*. Notes on Pictures, Portraits and Portraiture». *Hispanic Review* 41: 305-312.
- Socrate, M., (1990). «Il narrare e il recitar pintando dei lienzos del *Persiles*». *Dialogo: Studi in onore di Lore Terracini*. Roma: Bulzoni, I: 709-720.
- Todd, F. A., (1940). *Some Ancient Novels*. «*Leucippe and Clitophon*», «*Dafnis and Chloe*», «*The Satyricon*», «*The Golden Ass*». Londres: Oxford University Press, 1940.