

CERVANTES, CREADOR DE GÉNEROS LITERARIOS: EL DESARROLLO DE UN MOTIVO NARRATIVO

Beatriz Mariscal

La apuesta exitosa de Cervantes con el *Quijote* a lo que habría de ser la novela moderna ha llevado a numerosos lectores y críticos de nuestros tiempos a considerar que su obra postrera, el *Persiles*, que pretendía habría de llegar «al extremo de la bondad posible»¹, desmerece en tal medida la capacidad creadora de Cervantes, que más que la obra de madurez de su ingenio creador lo es de su decadencia.²

No todos los lectores del *Persiles*, claro está, la consideran un desacierto del genio cervantino. Las variadas propuestas de la crítica no sólo nos permiten comprender mejor el entusiasmo de Cervantes por la obra que preparaba cuando estaba por salir la segunda parte del *Quijote*, sino que dan pie a la reconsideración de la capacidad regeneradora de Cervantes frente a modelos y recursos literarios que aprovecha y moldea, renovándolos constantemente, inclusive cuando su arte había pasado ya la prueba de la fama y su vida llegaba a su término.³

Habiendo encontrado con su *Quijote* la fórmula exitosa de la novela de caballerías moderna, o si se quiere, la fórmula nada menos que de la novela moderna, sin más adjetivos,⁴ Cervantes no sólo se proponía con el *Persiles* crear una obra que pudiera competir con el prestigiado Heliodoro, cuya *Ethiópica* estaba tan de moda, sino que pretendía, en mi opinión, apostar con ella al futuro de la literatura que en su propuesta sería la novela heroica, un desarrollo del género más elevado, la épica. Como vehículo adecuado a su obra maestra, apuesta por la prosa y, en cuanto a la materia, por el amor.⁵

A partir de esa concepción, el *Persiles* sería el más elevado y más ingenioso relato de un escritor que no se contentaba simplemente con seguir modelos, sino que era capaz de crear géneros nuevos.

Las grandes líneas temáticas y estructurales del *Persiles* han sido trazadas por estudiosos como Avalle Arce, Carilla, Casaldueiro, Castro, De Armas, Forcione, Lapesa, Riley, Schevill y Bonilla, una lista necesariamente incompleta; mi propósito en este espacio, al centrarme en el *Persiles*, es acercarme al quehacer creativo de Cervantes, a través del análisis del desarrollo de un motivo narrativo, la lucha que surge cuando el amor se topa con el interés; un motivo que aparece en tres de sus obras, la *Galatea*, el *Quijote* y el *Persiles*, las cuales constituyen tres importantes hitos de su labor creativa.

La primera vez que Cervantes elabora el motivo es en el libro III de *La Galatea*, adonde representa un aspecto más de las tópicas contrariedades

amorosas del mundo novelesco pastoril, si bien Cervantes no deja de particularizar el tópico al incluir un pequeño detalle: el hecho de que la pobreza del pastor desdeñado no sea tanta como para descalificarlo por completo como candidato. El pastor Mireno es hábil y agraciado pero pierde a su amada por culpa del interés de sus padres, quienes lo desprecian a pesar de que cuenta con algunos recursos económicos («que no es Mireno tan pobre que, aunque Silveria se casara con él fuera su necesidad notada». *Galatea* III, 179)⁶. El motivo surge en forma de relato del desdeñado pastor, quien canta su desdicha acompañado de su rabel. De hecho, su lamento: «Tanto del oro te mostraste amiga / que echaste a las espaldas mis pasiones / y al olvido entregaste mi cuidado», es más tópico que justo, ya que la inclinación por ese «oro que tuerce el derecho / de la limpia intención y fe sincera» no es una tacha de la amada sino de sus padres quienes la obligan a casarse con el rico Daranio.

En el *Quijote*, como tuve oportunidad de proponer durante el pasado congreso de la Asociación de Cervantistas, el motivo es desarrollado por partida doble: en primer lugar, surge como un episodio más de la trayectoria heroica de don Quijote, quien termina siendo reconocido como «Cid en las armas y Cicerón en la elocuencia» (*Quijote* II, 21) después de su intervención en favor del astuto Basilio, pastor agraciado y habilidoso como su antecesor Mireno, pero con mejor fortuna que él ya que logra casarse con su amada.

El motivo de la lucha, siempre desigual, entre el Amor y el Interés es elaborado además en una «danza de artificio» que tiene lugar como parte de las celebraciones de la boda; una representación alegórica en la que participan victoriosos el Amor y sus aliados: la *Poesía*, la *Discreción*, el *Buen Linaje*, y la *Valentía* en contra del *Interés* ayudado por la *Liberalidad*, la *Dádiva*, el *Tesoro* y la *Posesión Pacífica*. Es importante subrayar que el propio don Quijote se había declarado inicialmente en contra del amor, con su argumento en favor de la obediencia de los hijos frente a la voluntad de los padres en cuanto al matrimonio; sin embargo, hace triunfar finalmente al amor, ya que el rico pastor Camacho, cuyas bodas habían sido acordadas por los padres de Quiteria, es derrotado gracias, en gran parte, a la intervención de don Quijote, recientemente convertido en el *Caballero de los Leones*. De igual manera, en la representación alegórica, aunque el *Interés* obtiene una victoria inicial sobre el *Amor*, al final termina derrotado.

El referente literario tanto del suceso «verdadero» en el que participa el caballero andante, como de la representación alegórica, es la leyenda de Píramo y Tisbe, según nos aclara el propio autor, quien al hacer evidente la relación de la vida con la literatura, otorga a su creación literaria una realidad propia.

El combate alegórico entre el amor y el interés surge nuevamente en el *Persiles* como parte del relato que hace Periandro de los acontecimientos que lo han llevado hasta el reino de Policarpio, un relato que da lugar a la discusión de preceptos literarios que mucho preocupaban a los escritores áureos, como era el caso de los conceptos de unidad y verisimilitud en la obra literaria.

Al utilizar la teoría literaria como materia misma de los acontecimientos de los capítulos que incluyen el relato de Periandro, la crítica ha considerado que su contenido es esencial a la comprensión de la teoría literaria de Cervantes, de tal suerte que si ponemos en una balanza los argumentos en favor y en contra

de la práctica narrativa del héroe-narrador, tendremos su poética; y, siguiendo este argumento, si contrastamos la propuesta teórica con lo que efectivamente hace el narrador / héroe en su relato, nos acercamos al verdadero quehacer literario de Cervantes.

Avalle Arce, por ejemplo, propone que en esa parte tenemos «un proceso creativo en bruto (relato de Periandro), y un proceso crítico asimismo en bruto (comentarios de su público)». (*Persiles* II, n. 206). La interacción entre el héroe-narrador y su público sirve a Cervantes, de esa manera muy particular, para comunicarnos los límites normativos que está dispuesto a aceptar en su trabajo literario.

De acuerdo con esta posibilidad que nos proporcionan los capítulos décimo al veintiuno del segundo libro del *Persiles* en los que surge el cuestionamiento de cánones literarios al someterlos a la crítica de su auditorio⁷, considero provechoso seguir profundizando en la forma particular como Cervantes utiliza, en estos capítulos tan conscientemente «literarios» algunos recursos literarios que, es evidente, no son simple relleno, sino que le proporcionan, previo trabajo de re-elaboración, la materia adecuada a su nuevo proyecto narrativo.

En lo que concierne a los hechos que dan lugar a la utilización del motivo de la lucha entre el amor y el interés, hay que anotar, en primer lugar, el rechazo explícito por parte de los destinatarios de todo lo que concierne al relato de lo acontecido en las bodas de los pescadores y, en especial, de los detalles que incluyen la competencia entre la barca del *Amor* y la del *Interés*, en razón de la preceptiva literaria sobre la unidad temática, rechazo al que el narrador replica argumentando no la pertinencia de la digresión, sino su valor estético.

En realidad, acéptelo o no su auditorio, la unidad se mantiene; todo es pertinente en el relato de Periandro, ya que todos los sucesos, incluyendo aquellos en los que su protagonismo no es tan evidente, corresponden a un cuidadoso desarrollo causal de su epopeya.

En primer lugar, la llegada de Periandro y Auristela a la isla adonde se llevarán a cabo las bodas de los pescadores, si bien fortuita ya que no era su propósito llegar hasta ahí, es parte del destino heroico de los «hermanos». Se trata de un golpe de buena fortuna que contrarresta la adversidad que los amenaza por traición del capitán de la nave en la que viajaban, obligándolos a adentrarse en el río a fin de escapar muerte y deshonor.

El oasis ribereño al que llegan Periandro y Auristela corresponde al oasis pastoril al que llega el *Caballero de los Leones* para probar su valor y su ingenio antes de dirigirse a la Cueva de Montesinos⁸. El paralelo entre ambos sucesos se da no sólo en el hecho de que a la llegada de los pretendidos hermanos están por celebrarse las bodas de unos rústicos personajes, los pescadores Carino y Leoncia y Solercio y Selviana, gente de mar, como corresponde a la saga marítima de nuestros héroes, sino que al igual que en el caso de don Quijote con las bodas de Basilio y Quiteria, ellos tendrán un papel protagónico. Para que triunfe el *Amor* sobre el *Interés*, nuestros héroes, *Persiles* y *Sigismunda*, tendrán que intervenir.

Como en el *Quijote*, la celebración de unas bodas fuera de contextos urbanos o palaciegos da pie a la discusión del dilema que se presenta cuando el amor entre futuros esposos no coincide con los intereses de la familia de los

desposados. La innovación radica en que en el *Persiles*, el matrimonio es presentado como un compromiso social más amplio: quien pretende que el agraciado Carino se case con la agraciada Selviana, trocando su voluntad, son no sólo sus padres, sino también sus parientes y amigos⁹. El interés social de empatar belleza con belleza hace violencia a la libertad de escoger con quién quieren casarse cuatro personas, las cuales, para evitar que «mis padres se enojen, o mis parientes me riñan, o mis amigos se enfaden», se sienten obligados a consentir «que la carga que ha de durar toda la vida se la eche el hombre sobre sus hombros, no por el suyo, sino el gusto ajeno» (*Persiles* II, 10)¹⁰. Lo que está en juego es la armonía social.

La solución surge de la intervención in loco divinitatis de Periandro y Auristela. Su llegada cuando aún no se consuma el matrimonio de los pescadores da lugar, «milagrosamente», a que Periandro pida a su hermana que aproveche la semblanza de divinidad que adquirió desde su llegada, para que cada uno de los enamorados termine casado con quien quiere y no con quien pretenden sus familiares. Auristela, aderezada con una cruz de diamantes sobre la frente y con perlas de gran valor en las orejas «mostró ser imagen sobre el mortal curso levantada». Cuando el sacerdote está a punto de concluir la ceremonia religiosa que sellaría el destino de los enamorados, Auristela toma la mano de la poco agraciada Selviana y se la entrega a Solercio al tiempo que da la de la hermosa Leoncia a Carino, declarando: «Esto quiere el cielo». Su acción está justificada ya que responde nada menos que a «ordenación del cielo y gusto no accidental sino propio destes venturosos desposados» (*Persiles* II-10).

El hecho de que Sigismunda comparta la heroicidad de *Persiles* es un detalle importante de la obra cervantina¹¹

Después de esa intervención quasi divina de los héroes, Cervantes recurre, nuevamente, a una representación alegórica para dramatizar la lucha entre las fuerzas del amor y del interés que acaba de darse en la «realidad» novelística. De acuerdo con el carácter marítimo de la saga, la lucha se lleva a cabo entre cuatro barcas que compiten por un palio de tafetán verde y que llevan como emblemas un Cupido ciego que representa al *Amor*, un «gigante pequeño pero muy ricamente aderezado» que representa al *Interés*, una mujer desnuda y alada en representación de la *Diligencia* y finalmente la *Buena Fortuna*, (única cuya representación no se nos revela)¹². Son exactamente cuatro barcas y los remeros, seis de cada banda, «ni más, ni menos» (*Persiles* II, 10).

En este caso, el referente literario es el libro V de la *Eneida*, en el que Virgilio relata las competencias deportivas que patrocinan Eneas como parte de las celebraciones luctuosas en honor de su padre.

En los apéndices V y VI de la tercera parte de sus «Studies in Cervantes», publicada en 1908, R. Schevill contrasta el texto cervantino con el texto épico, en la versión castellana de Gregorio Hernández Velasco, versión que nos dice, sería muy probablemente la que manejara Cervantes. Schevill incluye además un minucioso recuento de la influencia que tuvo la obra de Virgilio en autores anteriores a Cervantes, misma que abarca desde la obra de Juan de Mena hasta el Romancero, lo que convertía a la obra de Virgilio en materia aprovechable lo mismo como referencia que como fuente directa. Es evidente que Cervantes utilizó libremente el relato virgiliano de los juegos deportivos para caracterizar

a Periandro como héroe épico, cuya fuerza y pericia lo hacen triunfador incontestable en pruebas «olímpicas» como la carrera a pie, el lanzamiento de la barra, la lucha y el tiro de ballesta. Cervantes no tiene empacho en calcar innumerables detalles del relato de Virgilio haciendo leves adaptaciones. Por ejemplo, la competencia del tiro con flecha sigue el mismo derrotero que en el poema virgiliano, si bien en la *Eneida* se trata de tiro con arco y en el *Persiles* de tiro con ballesta, quedando eliminado en este último el hecho de que la flecha lanzada por Euricion se incendie cuando va en ascenso, una señal portentosa que no venía al caso en el relato cervantino.

A pesar de la cercanía con el referente literario, Cervantes no se limita a adaptar contextualmente, sin más, su modelo; su proyecto no es el de Virgilio. Cervantes «raro inventor» no imita sin razón, su obra deja plena constancia de su rechazo de la imitación de modelos sin sentido.

La primera prueba deportiva del texto de Virgilio, la carrera de barcas, es aprovechada no como parte de la caracterización del héroe, quien es simple observador de la carrera, sino como reiteración visual de la lucha entre el *Amor* y el *Interés*; la utilización del recurso es muy similar a la que tiene la representación alegórica de las bodas de Quiteria, lo que incluye también al *Quijote* como referente literario. No se trata, sin embargo, de una representación dramática alegórica, adecuada al contexto de las bodas de campesinos ricos, como era el caso en el *Quijote*, sino de una carrera de barcas, más o menos realista, que servirá las veces de representación alegórica al tener como protagonistas no a Mnesteo, Gías, Sergesto y Coantho, los cuatro contendientes en la *Eneida*, sino al *Amor*, al *Interés*, a la *Diligencia* y a la *Buena Fortuna*.

Al igual que en la *Eneida*, la carrera naval del palio no carece de interés dramático. Inicialmente, la barca del *Amor* toma la delantera, logrando convencer al público de que su triunfo es inminente; con gritos de «¡Cupido vence! ¡El Amor es invencible! animan a los contendientes hasta convencerlos de que su victoria es segura. Por culpa de la confianza en su triunfo, se descuidan los remeros, dando lugar a que la barca del *Interés* se adelante. Nuevamente, el público se deja llevar por la situación del momento y declara vencedor al *Interés*. Los remeros de la barca de la *Diligencia* logran igualar a la barca del *Interés* pero por descuido del timonero se enredan los remos de ambas permitiendo a la *Buena Fortuna* ganar¹³.

Los detalles que darían verisimilitud al relato de la carrera, tales como la descripción de los cuerpos desnudos de los remeros cuando se preparan a iniciar la carrera o el hecho de que se rompan los remos de la barca que se había adelantado a las otras, son, de hecho, calcos de la obra de Virgilio. El sentido del episodio, como vengo señalando, es otro. No se trata de narrar acciones que muestren a los guerreros de Eneas con sus fuerzas y debilidades como dignos acompañantes del héroe, sino de poner a *Persiles* y *Sigismunda* a la altura de Eneas, a la altura del héroe épico.

Con esta dramatización alegórica Cervantes pretende darle una dimensión universal a los hechos y acciones particulares de su obra; la pertinencia de su inclusión en el relato de Periandro radica en su función reiterativa de la calidad heroica/divina de la participación de Periandro y Auristela en las bodas de los pescadores, mientras que en términos causales, al destacar en las pruebas

deportivas, Periandro se va a convertir en objeto de deseo de la princesa Sinforosa, con todas las consecuencias que esto traerá consigo a lo largo del relato.

Habiéndose probado como héroe con atributos casi sobrehumanos, el héroe continúa su trayectoria pasando por el Paraíso; pero no puede ser, verisísimamente, en un estado de conciencia, como es el caso de Eneas cuando ingresa al Averno. Para que don Quijote o Persiles ingresen al más allá, el primero en la cueva de Montesinos al mundo de sus héroes muertos y el segundo al Paraíso, la experiencia tiene que ser trasladada al ámbito del inconsciente, al terreno del sueño.

Eneas sí puede descender al Averno, después de cumplir con diversas pruebas, gracias al consejo y protección de sus padres, cuya naturaleza es divina, pero el asomo al otro mundo de Persiles, después de haberse probado como héroe en las hazañas deportivas y en su intervención a favor del amor, es a través del sueño.

Los héroes de la epopeya pueden realizar grandes hazañas porque son descendientes de las divinidades que a menudo los orientan e intervienen en sus acciones. Persiles y Sigismunda son hijos de reyes, no de dioses; gracias a su ascendencia cuentan con excepcional nobleza de espíritu y belleza, lo que les permite realizar hazañas que se aceptan como inspiradas por Dios. Su heroicidad, sin embargo, no puede alcanzar los niveles de los héroes legítimamente semi divinos. La divinidad de Auristela/Sigismunda no deriva de su relación con la divinidad; no realiza hazañas extraordinarias porque *es* divina, sino porque *parece* divina.

En el *Persiles*, como en el *Quijote*, Cervantes lucha contra las limitaciones que imponen los cánones literarios a la libertad creativa, pero en su búsqueda de la verdad¹⁴ se topa con el principio de verisimilitud, principio «en quien consiste la perfección de lo que se escribe» (*Quijote* I, 47), que si bien en el *Quijote* le ayuda a crear, sobre el modelo de una literatura que había perdido contacto con la verdad, el género literario más importante «no solo en los presentes sino en los venideros siglos» (*Quijote* II, 67), en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* le impone límites a sus héroes y a su relato que terminan por cancelar las posibilidades de que superaran la prueba del tiempo.¹⁵

Una epopeya escrita en prosa correspondía, como señala Riley, a una verdadera vanguardia literaria en tiempos de Cervantes¹⁶, pero a pesar de su extraordinaria labor creativa, a su innovativo desarrollo de recursos y motivos literarios, no logró que los personajes de su obra postrera, limitados por las exigencias de la verisimilitud, adquirieran una proyección universal, lo que hubiera permitido al *Persiles* convertirse en un género literario con el que Cervantes hubiera hecho una apuesta exitosa más sobre el futuro de la literatura.

NOTAS

¹ Esta declaración sobre lo que pretendía con su *Persiles* aparece, como es bien sabido, en la «Dedicatoria al Conde de Lemos» de la segunda parte del *Quijote*.

² Américo Castro propone que Cervantes se había vuelto conservador tanto en aspectos estéticos como en cuanto a su postura vital después de haber pasado por la etapa de experimentación que tuvo como fruto la primera parte del *Quijote*. Cf. *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus, 1967.

³ Aceptamos la hipótesis de Avalle Arce de que el *Persiles* fue escrito en dos etapas, y que su elaboración es simultánea a la de las *Comedias*. Véase la introducción a su edición de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid: Castalia, 1969.

⁴ M. Menéndez y Pelayo consideraba que el *Quijote* no sólo era la novela de caballería perfecta, sino el modelo de la novela moderna. Cf. *Orígenes de la novela*. Madrid, 1905-1910, pág. ccxix.

⁵ Cervantes no era el primero en considerar al amor como tema apropiado a la poesía épica, T. Tasso ya lo había propuesto en su *Discorsi del poema eroico. Opere*, vol. IV. Florencia, 1724..

⁶ Todas las citas de la *Galatea* provienen de la edición de J. B. Avalle Arce. Madrid: Espasa Calpe, 1961.

⁷ A. Forcione propone que el cuestionamiento de los principios de unidad y verisimilitud permiten a Cervantes declararse en favor de la libertad creativa del autor. Cf. *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, Princeton University Press, 1970, pág. 195.

⁸ Cf. Beatriz Mariscal, «El Caballero de los Leones y la disputa entre Cupido y el Interés», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC)* Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1999, págs. 421-427.

⁹ La primacía de la belleza del alma por sobre la belleza del cuerpo es una de las teorías neoplatónicas cara a Cervantes. Cf. A. Forcione, *op. cit.*.

¹⁰ Las citas del *Persiles* proceden de la ya mencionada edición de J. B. Avalle Arce.

¹¹ En *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda* (Princeton University Press, 1991) Diana de Armas Wilson hace un estudio de los personajes femeninos del *Persiles* con un enfoque feminista muy revelador.

¹² No he encontrado ningún otro ejemplo en textos literarios áureos de «correr el palio» en carreras náuticas. La definición de estas carreras que aparece en el *Diccionario de Autoridades* tiene como referente el propio *Persiles*.

¹³ Las barcas de Virgilio no llevan nombres como las de Cervantes, aunque sí hay una mención de que la Fortuna vence. La relación de fuerzas en juego queda explicitada en el texto cervantino: «Sin la buena Fortuna vale poco la Diligencia, no es de provecho el Interés, ni el Amor puede usar sus fuerzas»..

¹⁴ Cervantes, al igual que los neo-Aristotélicos consideraban que el arte tenía un compromiso con la verdad. Véase a A. Forcione *op. cit.*, págs. 339-348.

¹⁵ E. C. Riley considera que el fracaso de Cervantes con el *Persiles* se debe a un exceso de incidentes más que a falta de verisimilitud, como han propuesto otros críticos. Cf. *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962, pág. 53.

¹⁶ A. J. Cascardi propone que la idealización del arte griego lleva a Cervantes a tratar de establecer la base simbólica del discurso moral en el *Persiles*. Cf. «Reason and Romance: An Essay on Cervantes's *Persiles*», *MLN*, Vol. 106, 2, Hispanic Issue (March 1991) 279-293.