

***“Si ya por atrevido no sale con las manos
en la cabeza”:
el legado poético del «Persiles»
cuatrocientos años después***

LOS TRABAIOS
DE PERSILES, Y
SIGISMVNDIA, HISTO-
ria Setentrional.

POR MIGVEL DE CERVANTES
Saauedra.

*DIRIGIDO A DON PEDRO FERNANDEZ DE
Castro Conde de Lemos, de Andrade, de Villalua, Marques de
Sarría, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Presiden-
te del Consejo supremo de Italia, Comendador de la
Encomienda de la Zarza, de la Orden
de Alcantara.*



Con priuilegio. En Madrid. Por Iuan de la Cuesta.
A costa de Iuan de Villarroel mercader de libros en la Platería.

Edited by:

Mercedes Alcalá Galán
Antonio Cortijo Ocaña
Francisco Layna Ranz

eHumanista/Cervantes 5 (2016)
Santa Barbara, University of California, 2016

**“Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”:
el legado poético del *Persiles* cuatrocientos años después**



eHumanista/Cervantes 5 (2016)
University of California, Santa Barbara

copyright © by eHumanista



For information, please visit *eHumanista* (www.ehumanista.ucsb.edu)

First Edition: 2016
ISSN: 1540-5877

Editorial Board

Francisco Márquez Villanueva (Harvard University) (†)
Maria Augusta da Costa Vieira (Universidade de São Paulo)
Alberto Blecuá (Universitat Autònoma de Barcelona)
Heinz-Peter Endress (Universität Freiburg)
Edwin Williamson (Oxford University)
Ruth Fine (Hebrew University of Jerusalem [האוניברסיטה העברית בירושלים])
Jean Canavaggio (Université de Paris X)
Georges Güntert (Universität Zürich)
Aurelio González (El Colegio de México)
Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona)
Isabel Lozano Renieblas (Dartmouth College)
José Manuel Martín Morán (Università del Piemonte Orientale)
Ciriaco Morón Arroyo (Cornell University)
Antonio Carreño (Brown University)
Luce López Baralt (Universidad de Puerto Rico)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
David A. Boruchoff (McGill University)
Giuseppe Grilli (Università di Roma)
Aurora Egido (Universidad de Zaragoza)
Juan Diego Vila (Inst. de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”)

ÍNDICE

***“Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”*: el legado poético del *Persiles* cuatrocientos años después**

Introducción (Mercedes Alcalá Galán, “Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”: el legado poético del <i>Persiles</i> cuatrocientos años después).....	i-ix
Mercedes Alcalá Galán, Hacia una teoría de la representación artística en el <i>Persiles</i>: ‘Pinturas valientes’ en el museo de Hipólita/Imperia	1-25
Michael Armstrong-Roche, Ironías de la ejemplaridad, milagros del entretenimiento en el <i>Persiles</i> (Feliciano de la Voz, <i>Persiles</i> III.2-6.447-484)	26-50
Luis F. Avilés, <i>Piratas justicieros</i>: una paradoja cervantina en el <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i>	51-68
Elizabeth Bearden, Monstrous Births and Crip Authority: Cervantes, the <i>Persiles</i>, and the Representation of Disability	69-84
Luis F. Bernabé Pons, La paradoja de Epiménides, Cervantes, y de nuevo sus moriscos	85-102
Mercedes Blanco, El renacimiento de Heliodoro en Cervantes	103-38
David A. Boruchoff, The Confounding Barbarism of Cervantes’s <i>Persiles</i>	139-54
Bruce R. Burningham, Eco-Performativity in <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i>	155-72
David Castillo and William Egginton, Cervantes’s Treatment of Otherness, Contamination, and Conventional Ideals in <i>Persiles</i> and Other Works	173-84
William P. Childers, El <i>Persiles</i> de par en par	185-204
Clark Colahan, <i>Los naufragios de Leopoldo y Lucistela</i>: dos comedias que influyeron en el <i>Persiles</i> y el <i>Quijote</i> de 1615	205-28
Frederick A. de Armas, El <i>Persiles</i> perdido entre otras novelas: de <i>El reino de este mundo</i> a <i>Bartleby</i> y <i>compañía</i>	229-44
Diana de Armas Wilson, Cervantes’s Avenging Widow: Sulpicia and her Precursors	245-53

Ruth Fine, “Hacia la tierra de la promisión”: una travesía bíblica por el <i>Persiles</i>	254-64
E. Michael Gerli, Xadraque Xarife’s Prophecy, <i>Persiles</i> III, 11: The Larger Setting and the Lasting Irony.....	265-83
Giuseppe Grilli, El comienzo del <i>Persiles</i>	284-96
Paul Michael Johnson, The Trials of Language: Apophasis, Ineffability, and the Mystical Rhetoric of Love in the <i>Persiles</i>	297-316
Ana María Laguna, Reassessing Clodio: History, Treason, and the Problem of Truth	317-35
Ignacio López Alemany, El laberinto cortesano de Cervantes y <i>Persiles</i>	336-48
Isabel Lozano-Renieblas, <i>Más para ser admirado que creído: admiración y novedad en los episodios de licántropos en el Persiles</i>	349-59
Christine Marguet, Los mundos posibles del <i>Persiles</i> : enlaces, choques, co-posibilidad	360-69
Leah Middlebrook, Poetry and the <i>Persiles</i> : Cervantes’ Orphic Mode.....	370-86
Pierre Nevoux: Recrear (con) la Historia: la reescritura lúdica de la historia francesa en el <i>Persiles</i> (III.13-15).....	387-412
Mario Ortiz Robles, El estilo tardío del <i>Persiles</i> de Cervantes.....	413-25
Charles D. Presberg, The Trials of Unity, Variety, and Form in the <i>Persiles</i> : Book 4, Chapters 13-14.....	426-43
Cory A. Reed, <i>Máquinas de peregrinaciones: Cosmography, Empire, and the Persiles</i>	444-59
Cassidy Reis, Painted Dreams and Cervantes’ Critique of Representation in the <i>Persiles</i>	460-77
Rachel Schmidt, The Stained and the Unstained: Feliciano de la Voz’s Hymn to Mary in the Context of the Immaculist Movement.....	478-95
Lía Schwartz, El <i>Persiles</i> y la novela griega: <i>inventio</i> y <i>dispositio</i>	496-506
Sherry Velasco, Sexual Knowledge and the Older Woman in the <i>Persiles</i>	507-17

Sonia Velázquez, ‘**Pero, ¿quién eres tú?**’: **The Radical Politics of a Common Language**
in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.....518-33

Abstracts.....534-551

Introducción

“Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”: el legado poético del «*Persiles*» cuatrocientos años después.

Mercedes Alcalá Galán
(University of Wisconsin–Madison)

A Steven

“Mi vida se va acabando, y, al paso de las efeméridas de mis pulsos (que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo), acabaré yo la de mi vida. [...] tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que se convenía.” (*Persiles*, prólogo, 122-23)¹

El último texto que escribió Cervantes fue presumiblemente el prólogo del *Persiles*, en el que se autodefine como *regocijo* de las musas y donde no deja de vincular la interrupción de la escritura y de la vida como si de una misma cosa se tratase. Si algo caracterizaba al Cervantes de los últimos años, era su plena conciencia de escritor; impresiona que, cuatro meses antes en el prólogo del *Quijote*, prometiera el *Persiles* y que cumpliera esa promesa en el plazo previsto como si no hubiera permitido que la muerte lo alcanzara hasta no concluir su última obra. Además del prólogo del *Persiles*, en el que lamenta no poder escribir los donaires inspirados por su plática con el estudiante, pues la muerte lo acecha, tenemos el testimonio de la dedicatoria del *Persiles* escrita el 19 de abril, tres días antes de su muerte, donde vincula el deseo de vivir al deseo de poder llevar a cabo futuros proyectos literarios:

Ayer me dieron la estremaunción y hoy escribo esta; el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir. [...] Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de *Las semanas del jardín* y del famoso *Bernardo*. Si, a dicha, por buena ventura mía (que ya no sería ventura, sino milagro), me diese el cielo vida, las verá y, con ellas, fin de *La Galatea*, de quien sé está aficionado Vuesa Excelencia. (117-18)

La vocación de escritor de Cervantes lo llevó a dejarnos un testimonio estremecedor y único de su entrega a la escritura como algo indisolublemente unido a la propia noción de su existencia. Tanto es así que esta dedicatoria fue objeto de la burla de Gaspar Suárez de Figueroa, quien en *El pasajero* escribe: “No sé qué tiene la pluma de aduadora, de hechicera que encanta y liga los sentidos luego que se comienza a ejercitar. [...] Dura en no pocos esta flaqueza hasta la muerte, haciendo prólogos y dedicatorias al punto de espirar. Dios os libre de tan gran desdicha. Dad paz a vuestros pensamientos” (212-13). Todo esto pone de manifiesto que el caso de Cervantes es extraordinario en cuanto a la importancia que le otorga a su escritura y el especial lugar que tiene en su trayectoria

¹ Cito aquí *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* por la 2ª de Carlos Romero Muñoz (Madrid: Cátedra, 2002), el *Quijote* por la 2ª edición coordinada por Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1998), y el *Viaje del Parnaso* por la edición de Vicente Gaos (Madrid: Castalia, 1973).

literaria la culminación del *Persiles* con la que termina casi exactamente su vida. El *Persiles* fue la obra más ampliamente anunciada y celebrada por su autor antes de su publicación. En las *Novelas ejemplares*, *El viaje del Parnaso* (IV, vv. 46-48), las *Ocho comedias y ocho entremeses* y la dedicatoria y el prólogo del *Quijote* de 1615 se refiere al “gran” *Persiles* como una obra de la que se siente profundamente orgulloso pues se trata de un proyecto de una magnitud tal que se “atreve a competir con Heliodoro”, que es el mejor libro de entretenimiento que se ha escrito y que por “atrevido” puede que tenga que salir con las manos en la cabeza. Nótese cómo se repite la noción de atrevimiento y la inquieta anticipación con la que se refiere a una obra en la que lleva trabajando mucho tiempo simultáneamente con los otros proyectos que van saliendo.

Además, Cervantes se presenta a sí mismo reiteradas veces como un escritor innovador, inventivo, diciendo en el prólogo a las *Novelas ejemplares* que es el primero en lengua castellana, y en el *Viaje del Parnaso* dirá: “Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino” (IV, vv. 25-27). Y a continuación añade: “Yo soy aquel que en la invención excede / a muchos [...]” (IV, vv. 28-29). Con todo esto quiero remarcar que Cervantes, cuando escribe el *Persiles*, está abordando una aventura literaria de enorme trascendencia que en ningún caso puede considerarse como una obra ajena a la brillante trayectoria que inicia en 1605 y que culmina con este, en ocasiones, incomprendido libro en 1616. El *Persiles*, desde mi punto de vista, forma parte de un proyecto vital y literario tremendamente ambicioso: el *Quijote* de 1605 presenta innovaciones literarias, no previstas en ninguna teoría literaria de su tiempo, que no pudieron pasar desapercibidas para Cervantes que va a intensificar y explorar esas avenidas abiertas con la primera parte en el *Quijote* de 1615. En esta segunda parte se llevan a cabo propuestas mucho más radicales sobre la metaficción, el desarrollo de los personajes y otros temas iniciados en la primera. Mientras tanto, los últimos años de Cervantes, los mismos en los que se alumbra la segunda parte del *Quijote*, serán los más inspirados y fértiles de su existencia como escritor. En estos últimos tiempos hay una inequívoca conciencia de la novedad y del valor de sus aportaciones literarias. Cervantes ha experimentado de manera brillante con la novela corta, los entremeses y las todavía poco estudiadas y ponderadas comedias. El *Viaje del Parnaso* de 1614 supone un lúcido y amargo testimonio del panorama literario de su tiempo y de su poco éxito como escritor, a la vez que es también una reivindicación de su valor como *raro inventor*: “Pasa, raro inventor, pasa adelante / con tu sutil disinio, y presta ayuda / a Apolo, que la tuya es importante, / antes que el escuadrón vulgar acuda / de más de veinte mil sietemesinos / poetas, que de serlo están en duda” (I, vv. 223-28).

La culminación de toda esta trayectoria literaria es el *Persiles*, obra que no es una regresión formal con respecto a la segunda parte del *Quijote* y que además se escribió al mismo tiempo que la obra cumbre de su autor, siendo un proyecto literario paralelo en el que se exploran territorios de otros ámbitos de la ficción con distintas normas, posibilidades y potenciales hallazgos poéticos. Como ya he afirmado, “El *Persiles* no es una regresión al *romance*, es una apuesta por un decidido avance poético hacia regiones de la narrativa no exploradas sistemáticamente antes, ni siquiera en el *Quijote* [...]. Con el *Persiles* Cervantes transita un territorio abierto que le deja un amplio margen de maniobras para una apasionante experimentación poética” (214-15).² De esta manera, a mi modo de ver, no se

² *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009).

puede entender el *Persiles* como texto aislado del resto de la obra cervantina, como un accidente incoherente, como un esfuerzo vano e ingente de un escritor que ha agotado su fortuna creativa sino como un paso más, como una continuación poética y estética de los caminos abiertos por el *Quijote* de 1605, que se compone y escribe a la vez que esta obra póstuma. Así, y en el contexto creativo en el que fue gestada, no me cabe duda de que, ante todo, es una obra innovadora, profundamente atrevida que busca nuevos cauces poéticos. Pienso que el sentido del *Persiles* no es ideológico sino estético pues al fin se nos descubre como una inmensa fábula sobre la narración y su falta de límites, siendo el testamento literario de su autor. En el *Persiles* Cervantes invirtió su energía y ambición literaria como creador además de aprobarla y celebrarla como crítico literario, pues todo indica que los logros estéticos de este último proyecto terminado *in extremis* le hicieron sentirse plenamente satisfecho.

Este volumen se hubiera podido llamar *Last but not least*: “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, que fue el título que surgió como broma en una conversación entre amigos en la que discutimos la poca estimación que, en general, había tenido la última obra de Cervantes hasta un momento relativamente reciente en la historia crítica. En efecto, el propósito de esta ambiciosa colección de 31 artículos sobre el *Persiles* ha sido abrir la obra a nuevas interpretaciones, valoraciones, entendimientos y lecturas, dejando atrás la pesada losa de una crítica que, a mi modo de ver, había entendido poco la obra e impuso una lectura muy reduccionista en su análisis además de incurrir en lo que doy en llamar un “prurito de tasación” o la irrefrenable tentación de valorar la supuesta calidad de la obra comparándola con el *Quijote*, con lo que el *Persiles* siempre terminaba malparado. Según Isabel Lozano, “Hasta los años noventa el *Persiles* se había leído como una obra seria con dos aproximaciones. La aproximación historicista buscaba descubrir la fecha de composición, mientras que la lectura alegórica se centraba en la lectura ejemplar de la obra” (17).³ Continúa diciendo que después de un agotamiento hermenéutico, en los últimos quince años se han producido otras lecturas que han hecho crecer su sentido (18). Aunque el asunto de este prólogo no es el hacer una historia de la crítica literaria del *Persiles*, sólo diré que este volumen parte del compromiso de leer el *Persiles* sin la rémora de los presupuestos críticos aducidos anteriormente que inducían un tipo de mirada crítica demasiado estrecha que no permitía abrir la obra a otros entendimientos y lecturas.

Este volumen que coincide con el hito cronológico de los cuatrocientos años de la publicación póstuma de la obra, sin duda va a significar también un hito en la revisión crítica de la misma. Los treinta y un artículos recogidos en este libro suponen una relectura rigurosa abordada desde distintas orientaciones y posturas críticas que, sin duda, van a cambiar la forma de leer y entender el *Persiles*. Se ha querido reunir una pluralidad de voces que desde la variedad de diferentes avenidas críticas sean capaces de conectar la obra con el sentido y el valor que Cervantes le atribuyó al componerla. Sin embargo, no se trata de un conjunto de artículos que desechen por completo los hallazgos de las aproximaciones críticas del pasado sino que tengan la capacidad de ponderar sus aciertos a la vez que superar los estrechos cauces de una lectura de la obra reducida a los presupuestos de su género (grave), su ejemplaridad, su ideología contrarreformista y sus límites poéticos decididos por el supuesto neoaristotelismo que, presumiblemente, inspiraría todas y cada una de las palabras que la componen.

³ Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y los retos del “Persiles”* (Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014).

La disposición de los artículos del volumen será en orden alfabético debido al elevado número de contribuciones, lo que haría muy prolijo otro tipo de organización. Sin embargo es importante notar que un importante número de estudios se ocupan de asuntos que, significativamente, tratan de la poética del texto a la vez que otro nutrido grupo se interesa por asuntos más relacionados con la ética. A continuación iniciamos un somero recorrido por las distintas aportaciones a esta colección. De alguna forma, se ocupan de distintos aspectos de la poética de la obra Mercedes Blanco, Lía Schwartz, William Childers, Giuseppe Grilli, Sonia Velázquez, Paul Michael Johnson, Leah Middlebrook, Isabel Lozano Renieblas, Michael Armstrong-Roche, Cassidy Reis, Mercedes Alcalá Galán, Ruth Fine, Clark Colahan, Frederick de Armas, Charles Presberg y Mario Ortiz Robles.

Mercedes Blanco en “El renacimiento de Heliodoro en Cervantes” aboga por dejar de lado la noción de que el *Persiles* consolidó la llamada novela bizantina ya que su verdadero modelo es las *Etiópicas* de Heliodoro, novela griega que pertenece al tardío mundo clásico. Apunta a la necesidad de no pensar en términos de género literario sino en las *Etiópicas* como *unicum* para establecer un análisis de la obra de Cervantes en relación con su modelo más lúcido y esclarecedor. Por su parte, Lía Schwartz se ocupa de la misma problemática de género en “El *Persiles* y la novela griega: *inventio* y *dispositio*”, examinando la *imitatio* de la *Historia etiópica* de Heliodoro y la recreación de algunos de sus motivos y elementos presentes en el *Persiles*.

Por otra parte, dos estudios ponderan el sentido del *Persiles* a la luz de presupuestos críticos renovados. Así, William Childers en “El *Persiles* de par en par” remarca el carácter experimental de la obra poniendo especial énfasis en la construcción de su arquitectura literaria y en aspectos técnicos de la escritura y la concepción fundacional del *Persiles*. De forma muy semejante Giuseppe Grilli con “El comienzo del *Persiles*” establece, a partir de unas nuevas consideraciones en torno al exordio, una reevaluación de los lugares críticos que han afligido a la última obra cervantina, insistiendo en la definitiva superación de tópicos como “novela barroca y contrarreformista, a la vez que género bizantino”.

A su vez, el tema del lenguaje es contemplado por Sonia Velázquez y Paul Michael Johnson. Sonia Velázquez en su artículo “‘Pero, ¿quién eres tú?’: The Radical Politics of a Common Language in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*” sugiere una manifestación de la modernidad a través del mundo políglota y transnacional de la obra. Según Velázquez, en el *Persiles* se presenta mediante la ficción una lengua compartida que no es fruto de un ámbito imperial sino que, por el contrario, es fruto de una política alternativa. Paul Michael Johnson en “The Trials of Language: Apophasis, Ineffability, and the Mystical Rhetoric of Love in the *Persiles*” apunta a que la obra contiene un lenguaje llevado hasta el límite para representar la intensidad de un afecto como el amor y que, de hecho, en el texto se desarrolla y crea un lenguaje de carácter místico, lo que establece nuevos nexos para su comprensión y análisis. Por su parte, Leah Middlebrook en “Poetry and the *Persiles*: Cervantes’ Orphic Mode” se embarca mediante el análisis de la dedicatoria y del prólogo de la obra en relación con el informe de Orfeo de las *Metamorfosis* en la tarea de clarificar la noción de poesía en la época de Cervantes usando la teoría de “mode” para explorar en última instancia “the Orphic mode” en los paratextos del *Persiles*.

El tema de la *admiratio* es investigado en el artículo de Isabel Lozano Renieblas “*Más para ser admirado que creído*: admiración y novedad en los episodios de licántropos en el *Persiles*”, en el que se plantea la interesante pregunta de “hasta qué punto la estética

del *Persiles* propone conciliar verosimilitud y admiración o si, por el contrario, la admiración se convierte en un valor estético en sí mismo”, señalando que admiración y novedad se mueven en un eje dialéctico inestable que se puede apreciar claramente en los episodios de licantrópía. Por su parte, Michael Armstrong-Roche se ocupa del tema de la ejemplaridad en relación con la noción de entretenimiento en

“Ironías de la ejemplaridad, milagros del entretenimiento en el *Persiles* (Feliciano de la Voz, *Persiles* III.2-6.447-484)”. Armstrong-Roche ejemplifica mediante el episodio de Feliciano de la Voz el proceso según el cual Cervantes transforma el conflicto moral en entretenimiento, descubriendo los procedimientos usados para lograrlo: la suspensión de la trama principal y el uso de protagonistas tanto exóticos como ejemplares. Concluye afirmando que “la misma forma literaria participa de la reflexión lúdica sobre los conflictos morales que cuenta”.

Los estudios visuales tienen su presencia en este volumen con las aportaciones de Cassidy Reis y Mercedes Alcalá Galán. Cassidy Reis en “Painted Dreams and Cervantes’ Critique of Representation in the *Persiles*” analiza la ékfrasis que se da en el episodio del sueño de *Periandro*, arguyendo que Cervantes incluye una crítica de la noción de representación al demostrar la ilusión de la realidad que produce la ékfrasis para desvelar su carácter ficticio. Mercedes Alcalá Galán en su artículo “Hacia una teoría de la representación artística en el *Persiles*: ‘Pinturas valientes’ en el museo de Hipólita/Imperia” señala cómo en el *Persiles* se indaga sobre los límites del lenguaje como medio de representación incidiendo en su relación con lo visual. La pintura será un importante tema en la obra, en especial en el libro IV gracias a la complicación de la trama de los retratos de Auristela y la existencia de dos museos: el de los lienzos en blanco y el palacio/museo de la cortesana Hipólita que fue inspirada por la cortesana histórica Imperia tal y como se nos descubre en este estudio.

Tres trabajos se ocupan de distintos antecedentes, fuentes e influencias. El primero será “Hacia la tierra de la promisión”: una travesía bíblica por el *Persiles*” de Ruth Fine, que rastrea las influencias bíblicas en la obra, especialmente las del Antiguo Testamento, insuficientemente exploradas por la crítica. Por su parte, Clark Colahan en “*Los naufragios de Leopoldo y Lucistela*: dos comedias que influyeron en el *Persiles* y el *Quijote* de 1615” demuestra la indudable relación intertextual que se da entre el *Persiles* y dos piezas teatrales de finales del XVI, *Los naufragios de Leopoldo y Lucistela*, que presentan fuertes vínculos con la trama de la obra cervantina y que son muy poco conocidas hoy por haberse conservado únicamente en la colección del conde de Gondomar y más tarde en el Palacio real. Por último, Frederick de Armas mira hacia el futuro de la obra explorando sus influencias en la narrativa actual en “El *Persiles* perdido entre otras novelas: de *El reino de este mundo* a *Bartleby y compañía*”. De Armas rastrea las huellas dejadas por la última obra de Cervantes en la narrativa y ensayística española e hispanoamericana tales como *El reino de este mundo* de Carpentier (1949) además de obras de Jorge Edwards, José Lezama Lima, Arturo Pérez Reverte y Enrique Vila-Matas.

El final del *Persiles* y el *Persiles* como obra final son los temas escogidos para sus ensayos por Charles Presberg y Mario Ortiz-Robles. Charles Presberg en “The Trials of Unity, Variety, and Form in the *Persiles*: Book 4, Chapters 13-14” reflexiona sobre la inmensa potencia poética del final de la obra en la que se desvelan sus claves y su significado más pleno como una ambiciosa obra literaria. Por otra parte, Mario Ortiz Robles en “El estilo tardío del *Persiles* de Cervantes” se inspira en la, paradójicamente,

última e inconclusa obra crítica de Edward Said en la que analiza el estilo tardío de una serie de escritores que modifican su estilo al saberse al final de sus días. Este estilo estaría caracterizado por cierto desequilibrio y anacronismo, lo que situaría estas obras fuera de la época en la que fueron concebidas. De forma sugerente, Ortiz-Robles hace una lectura del *Persiles* según esta teoría de Said llegando a conclusiones muy reveladoras.

Un segundo gran grupo de estudios se engloban bajo asuntos que tienen que ver con aspectos de la ética tales como la justicia, la verdad, la prudencia, la barbarie, la otredad, la discapacidad, religión, estudios de género, guerra, imperialismo, mundos alternativos, y una revisión del asunto morisco a partir del texto cervantino. Los autores que contribuyen con estudios relacionados con el gran tema general de la ética son Ana María Laguna, Luis Avilés, David Castillo y William Egginton, Luis Bernabé Pons, Michael Gerli, David Boruchoff, Ignacio López Alemany, Elizabeth Bearden, Rachel Schmidt, Diana de Armas Wilson, Sherry Velasco, Christine Marguet, Pierre Nevoux, Cory Reed y Bruce Burningham.

El tema de la ética y la verdad moral es tratado por Ana María Laguna en “Reassessing Clodio: History, Treason, and the Problem of Truth”, poniendo de manifiesto que en el *Persiles* se explora a conciencia la siguiente pregunta: “¿se debe censurar una relación verídica pero perniciosa por ser demasiado verídica o es cierto que el valor que se invoca de sobra (la verdad histórica) es realmente superior a todos los otros intereses y obligaciones parciales o nacionales?”. A su vez, la dimensión ética de la justicia es el tema escogido por Luis Avilés en “*Piratas justicieros: una paradoja cervantina en el Persiles y Sigismunda*”, que analiza la aparente contradicción de la noción de “piratas justicieros” expresada en la obra para, de la mano de esta paradoja, dar paso a un análisis desde un punto de vista ético/poético de problemas como el uso de la violencia para un fin justo.

La otredad en el *Persiles* es explorada por David Castillo and William Egginton en “Cervantes’s Treatment of Otherness, Contamination, and Conventional Ideals in *Persiles* and Other Works”. En este trabajo se analiza cómo en el *Persiles* la otredad racial, social y moral, aunque aparece de forma convencional y formulaica, es expuesta y revelada como un proceso expresado a través de construcciones culturales artificiales.

Abundando en el tema de la otredad, dos artículos se ocupan del tema morisco: el de Luis Bernabé Pons y el de Michael Gerli. Luis Bernabé en “La paradoja de Epiménides, Cervantes, y de nuevo sus moriscos” apunta al conocimiento bien informado que tuvo Cervantes de la expulsión general de los moriscos y al impacto personal que supuso esa medida. Bernabé arguye que “desde la verosimilitud del caso narrado en el *Persiles*, Cervantes plantea la paradoja de unos moriscos apoyando la expulsión de su comunidad como símbolo de salida en falso de un problema muy complejo”. Por otra parte, Michael Gerli, con su artículo “Xadraque Xarife’s Prophecy, *Persiles* III, 11: The Larger Setting and the Lasting Irony”, apunta al sentido en el texto de la profecía de Xadraque Xarife sobre la expulsión de los moriscos de España arguyendo que supone una expresión de la ficción irónica de Cervantes, que incluye la historia más reciente en su obra, anclándola a su vez en una genealogía de profecías similares que desde el siglo XV anunciaban un nuevo orden mundial. El tema de la otredad continúa con el trabajo de David Boruchoff, “The Confounding Barbarism of Cervantes’s *Persiles*”, en el cual define la barbarie según las autoridades clásicas, medievales, temprano-modernas y modernas para descubrir que estos criterios no son los aplicados en el texto para caracterizar como bárbaros a determinados personajes. En cambio, muy interesantemente demuestra que la consideración de barbarie

se aplica a “personajes que padecen cierta rusticidad en la observancia cristiana, un criterio ajeno a las definiciones de la civilización y la barbarie hasta que se fijara la cisma entre los católicos y los protestantes”. Como contrapunto al tema de la otredad, Ignacio López Alemany aborda el tema de la ética desde el prisma de la prudencia en el contexto de la educación cortesana necesaria para la formación de los príncipes cristianos. Así el periplo por los distintos reinos recorridos en este viaje servirá como un particular “espejo de príncipes”.

Por su parte Elizabeth Bearden abordará el *Persiles* desde la corriente crítica de los *disability studies* con “Monstrous Births and Crip Authority: Cervantes, the *Persiles*, and the Representation of Disability”, donde se enmarca el uso de lo monstruoso en la narrativa del *Persiles* como representación de la discapacidad. Bearden vincula la monstruosidad genérica del texto como un atributo del arte del *Persiles* cuyo autor, significativamente, se identifica como autor manco.

Los estudios de género también están presentes en este volumen con tres trabajos firmados por Rachel Schmidt, Diana de Armas Wilson y Sherry Velasco. Rachel Schmidt en “The Stained and the Unstained: Feliciano de la Voz’s Hymn to Mary in the Context of the Immaculist Movement” analiza el sentido iconográfico del himno mariano que Feliciano de la Voz canta a la Virgen de Guadalupe, incorporando imágenes de la tradición inmaculista y otras en relación con la Anunciación. Schmidt descubre que en este episodio, debajo del intenso fervor mariano, pervive una Hispania pagana que sigue vigente en el culto de la España católica del momento. Por su parte, Diana de Armas en “Cervantes’s Avenging Widow: Sulpicia and her Precursors” se ocupa del personaje de Sulpicia (viuda que navega un mar glacial en compañía de una tripulación de mujeres piratas) que, a pesar de ser secundario en la trama, es profundamente significativo en tanto expresa la respuesta femenina desde la ficción literaria a la agresión sexual. El último estudio de género en este volumen es el de Sherry Velasco, “Sexual Knowledge and the Older Woman in the *Persiles*”, en el que se fija en dos personajes femeninos maduros, Rosamunda y Cenotia, para explorar la visión que se da en el *Persiles* de la sexualidad de la mujer de cierta edad experimentada sexualmente. Velasco apunta a la posibilidad de que, de forma directa o indirecta, Cervantes tuviera conocimiento de la erotología islámica premoderna que consideraba relevante la experiencia y sabiduría amorosa de la mujer madura.

Los últimos cuatro estudios someramente resumidos en este prólogo corresponden a los trabajos de Christine Marguet, Pierre Nevoux, Cory Reed y Bruce Burningham, que se ocupan de distintos acercamientos a la noción de mundo y universo planteados desde posturas críticas tan heterogéneas como esclarecedoras: así tendremos trabajos que van a abarcar desde la noción de cartografía, tecnología, navegación e imperio, a la incorporación del espacio como un agente activo del texto, pasando por la noción de mundo y universo como una posibilidad paralela, sin excluir un texto sobre la reminiscencia de las guerras de religión como un eco lejano en el peregrinaje de los peregrinos a su paso por Francia. De esta manera el trabajo de Cory Reed “*Máquinas de peregrinaciones: Cosmography, Empire, and the Persiles*” podría englobarse bajo el título de “Imperio y tecnología” pues se ocupa de la navegación en el *Persiles* en el contexto de la carrera científica entre España e Inglaterra para resolver el dilema científico del cálculo de la longitud y ejercer un dominio de los mares basado en una supremacía tecnológica. La ecocrítica y los estudios sobre *performance* encuentran un punto de contacto en el análisis de Bruce Burningham que en

“Eco-Performativity in *Persiles y Sigismunda*” atiende a la función del “mundo” de la novela que, más que un trasfondo, es en sí mismo un “sujeto medioambiental que se vincula estrechamente a la protagonista misma, Sigismunda”. La noción de mundo se ampara en la teoría de los mundos posibles en el trabajo de Christine Marguet, “Los mundos posibles del *Persiles*: enlaces, choques, co-posibilidad”, en el que se explora la relación entre mundos textuales y mundo real en una serie de proyecciones dirigidas en ambas direcciones. Por último el artículo de Pierre Nevoux, “Recrear (con) la Historia: la reescritura lúdica de la historia francesa en *el Persiles* (III.13-15)”, se sitúa en la etapa francesa de la peregrinación de Periandro y Auristela, en la que hay un significativo contraste entre la paz reinante en el escuadrón de peregrinos frente a la violencia que asola el país que están cruzando. Para Nevoux “se observa cómo Cervantes parece alimentar su novela con consideraciones sobre las guerras religiosas en Francia y el papel de España en estos conflictos”.

Para terminar, quisiera dar las gracias a todos los colaboradores de este volumen de artículos críticos sobre la última obra de Cervantes. También quiero agradecer a Francisco Layna y Antonio Cortijo, fundadores y directores de *eHumanista/Cervantes*, el haberme dado la oportunidad como editora invitada de llevar a cabo este proyecto con total libertad en todas las etapas de su realización: aprecio enormemente su apoyo. Además, quisiera agradecer a Cassidy Reis y Steven Hutchinson su ayuda en diferentes momentos del proceso de edición de este volumen. Ojalá que este esfuerzo colectivo sirva para abrir nuevas lecturas e interpretaciones que contribuyan a darle a esta obra el lugar que se merece junto a las otras obras de Cervantes. La lectura de este excepcional conjunto de interpretaciones críticas no sólo nos ha enseñado mucho sobre la obra sino que nos empuja a celebrar su complejidad artística, su energía narrativa, su carácter lúdico, su humor, su ironía, su invención, sus logros estéticos, el placer de su lectura y, sobre todas las demás cosas, el contagio de la pasión literaria con la que fue escrita.

No me cabe duda de que Cervantes sabía lo que hacía –y lo hizo muy bien– con su *Persiles*, obra que ha sufrido continuamente la comparación con el *Quijote* sin entender que, además de ser un *animal literario* diferente, era también parte de una misma trayectoria artística, un paso distinto y fundamental en la experimentación literaria que lleva a cabo Cervantes en la última parte de su vida. El *Persiles* no sólo no es un libro fallido asfixiado por la desmesura de su invención y por los manidos presupuestos del neoaristotelismo, sino el libro que su autor quiso que fuera. El *Persiles* supuso un hito fundamental del proyecto poético de Cervantes, fue parte importante de su legado y testamento literario y recoge las últimas páginas de una vida consagrada a escribir en las que no se oculta la alegría de ofrecer a los lectores una última ofrenda de la que se sentía orgulloso. El título de este volumen recoge la frase del prólogo a las *Novelas Ejemplares*, “Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”, porque hemos querido resaltar la vocación provocadora y experimental con la que esta obra fue concebida por su autor que en su última apuesta literaria continuó explorando nuevos caminos.

Hacia una teoría de la representación artística en el *Persiles*: ‘Pinturas valientes’ en el museo de Hipólita/Imperia

Mercedes Alcalá Galán
(University of Wisconsin–Madison)



Fig. 1. Jan Cossiers, “Narciso” (1636), (© Museo del Prado)

Francisco Pacheco, suegro de Diego Velázquez y gran teórico del arte, nos da una definición de la pintura citada de Leon Battista Alberti, quien dice que el origen de la pintura está en la poesía (la literatura) ya que esta creó el mito de aquel hermoso Narciso que se convirtió en flor al mirar su reflejo en el agua (fig. 1), y concluye diciendo “porque ¿qué otra cosa es el pintar que abrazar y hurtar con el arte aquella superficie de la fuente?”

(22).¹ Como vemos en esta definición de pintura, se relacionan poesía (o literatura) y pintura remitiendo a la frase de Horacio “ut pictura poesis” o “así es la pintura como la poesía”. Esta frase fue sacada de contexto y malinterpretada durante todo el siglo XVI, convirtiéndose en un error afortunado pues hará posible una indagación desde la teoría y la práctica tanto literaria como artística de la idea de representación, dejando atrás la equivalencia exacta de esta con la noción de mimesis o imitación. La equivalencia entre pintura y poesía va a cuestionarse y explorarse desde el primer momento, y al llegar a Cervantes no hablaremos ya de equivalencia sino de una compleja relación dialógica entre las dos formas de representación, un dialogismo que no busca una síntesis estable sino una forma de contraposición de la que surgen preguntas y vacíos epistemológicos que son oportunidades para crear nuevos espacios en la praxis literaria y artística.

Es muy notable el interés que se da en toda la obra cervantina por las relaciones entre lo visual y lo textual –y lógicamente esto ha sido estudiado especialmente en el *Quijote*–, pero la indagación teórica sobre los límites del lenguaje como medio de representación y su relación con lo visual llega a límites nunca antes explorados en el *Persiles*, que a mi modo de ver es una obra cuyo planteamiento poético se lleva al extremo de experimentación artística bajo la enseña de un género sancionado por la tradición cultural, la novela griega. Así, veo en el *Persiles* un ejercicio de libertad literaria sin precedentes en su tiempo que supone la culminación de la experimentación literaria que Cervantes inicia con su *Quijote* de 1605, que prosigue de forma más ambiciosa con su *Quijote* de 1615 y que corona con una obra tan nueva y experimental que a menudo fue malinterpretada por la crítica más tradicional, salvo excepciones. Cervantes valora su *Persiles* más que ninguna otra obra y, dada su filiación con el género de la novela griega, dice en el prólogo de las *Novelas ejemplares* que se trata de un “libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza” (53), remarcando así, ya en 1613, la radical valentía de su planteamiento y el valor de la osadía con el que se enfrenta este último proyecto literario.

En la dedicatoria al conde de Lemos de la segunda parte del *Quijote* promete y le ofrece su obra póstuma al aristócrata recalando la cualidad extrema de la obra y la radicalidad de su poética que puede convertirlo en el peor o el mejor libro de ficción nunca escrito: “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*, el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de bondad posible” (*Don Quijote II*, dedicatoria [623]). Es más que obvio que Cervantes es muy consciente de la apuesta artística que supone la original y extrema aventura poética de este libro cuyo género de aventuras sirve como marco literario para que Cervantes emprenda caminos nunca antes transitados en la creación literaria. En efecto, aunque el *Persiles* se inscribe en los márgenes de un género prestigiado por la tradición de la novela griega, eso no es óbice para que su recorrido poético y artístico asuma nuevos caminos y

¹ Pacheco atribuye a Leon Battista Alberti la siguiente definición de pintura asociada intrínsecamente a lo poético, pues es desde la fabulación literaria desde donde surge el mito de Narciso: “el inventor de la pintura fue (según sentencia de poetas) aquel hermoso Narciso, que se convirtió en flor, porque siendo la pintura la flor de todas las artes, bien parecerá que toda la fábula de Narciso se acomode a ella sola. Porque ¿qué otra cosa es el pintar que abrazar y hurtar con el arte aquella superficie de la fuente?” (Pacheco 22).

ambiciosos planteamientos artísticos en consonancia con la entrega como escritor de un Cervantes que se sabe al final de su vida y obra.

En el *Persiles* se va intensificando paulatinamente desde el libro 3 la exploración sobre la idea de representación literaria en relación con la pintura y el arte. Los ejemplos de arte van a abundar y van a complicarse hasta límites insospechados.² La idea de mimesis y de representación literaria y artística se intensifica a partir de la llegada de los peregrinos a Lisboa en el libro tercero y seguirá siendo uno de los temas fundamentales de esta obra. Como veremos más adelante, el libro cuarto se encaminará hacia una saturación del motivo ekfrástico con la llegada de los peregrinos a Roma. Así, se nos presentará con la trama cada vez más compleja de los retratos de Auristela –incluyendo el retrato a lo divino de la calle Bancos– y los dos museos representados en el último libro, el de los lienzos en blanco y el de la cortesana Hipólita. Además hay una constante preocupación por las relaciones entre pintura y escritura o entre lo verbal y lo visual, como por ejemplo con dos lienzos pintados que sirven como narraciones visuales que se usan como apoyo al recuento oral de las hazañas: el lienzo pintado en Lisboa que provoca una ékfrasis reiterada que resulta de su exhibición para abreviar el relato del peregrinaje hasta ese punto y otro lienzo de similar función en el que unos estudiantes representan su falso cautiverio en Argel (ambos muy bien explorados por Elizabeth Bearden [100-27]). También, cuando los peregrinos llegan a Badajoz un autor de comedias quiere escribir una basándose en las peripecias representadas en el lienzo y quiere convertir a Auristela en actriz, con lo que se pone de manifiesto la capacidad de ese lienzo para generar no sólo el relato basado en la descripción de las aventuras que en él están pintadas sino el hecho de que el lienzo pintado es capaz de generar e inspirar ficciones literarias plasmadas en el género de la comedia que, como se sabe, basa en un pretexto histórico la arquitectura de la ficción teatral:

¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras! Todo se lo halla hecho, todo fácil, todo llano y, esto, de manera que las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta, como lo mostró este nuestro moderno poeta cuando vio descoger acaso el lienzo donde venían pintados los trabajos de Periandro. Allí se vio él en el mayor que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia, pero no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia; porque, si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aún todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase. (III, 2, 443).

Y las páginas del *Persiles* también nos presentan con otro ejemplo metaliterario de gran interés: la composición en la ficción literaria de una obra coral, y enigmática en su sentido, siguiendo el gusto por el género del aforismo “Historia peregrina sacada de diversos autores” compuesta por aforismos recopilados de los peregrinos que pasan por el mesón. Así, el autor de esta metaobra en proceso de escritura, que confiesa ser escritor y haber sido soldado, declara:

² Freedberg indaga desde un punto de vista histórico sobre el enorme poder que tuvieron las imágenes en la Edad Moderna. Véase también Stoichita sobre el origen de la noción de cuadro en la pintura europea.

Y como la necesidad, según se dice, es maestra de avivar los ingenios, este mío, que tiene un no sé qué de fantástico e inventivo, ha dado en una imaginación algo peregrina y nueva y es que, a costa ajena, quiero sacar un libro a la luz, cuyo trabajo sea, como he dicho, ajeno y, el provecho, mío. El libro se ha de llamar *Flor de aforismos peregrinos*; conviene a saber, sentencias sacadas de la misma verdad, en esta forma: cuando, en el camino o en otra parte, topo alguna persona cuya experiencia muestre ser de ingenio y de prendas, le pido me escriba en este cartapacio algún dicho agudo, si es que le sabe, o alguna sentencia que lo parezca, y, de esta manera, tengo apuntados más de trecientos aforismos, todos dignos de saberse y de imprimirse, y no en nombre mío, sino de su mismo autor, que lo firmó de su nombre, después de haberlo dicho. Esta es la limosna que pido y la que estimaré sobre todo el oro del mundo. [...] (IV,1, 631-32)

Bien podía intitular el libro del peregrino español *Historia peregrina sacada de diversos autores*, y dijera verdad, según habían sido y iban siendo los que la componían. (IV, 2, 636)

Este libro coral de hecho convierte a los personajes en autores de un metalibro en ciernes que se compone “en directo” como una obra en progreso en el mismo texto cervantino. Como se desprende de este repaso rápido por los ejemplos antes citados, la preocupación teórica por las relaciones entre arte y literatura y la representabilidad de la vida, así como la interacción entre arte y vida, es continua en esta obra y supone uno de sus temas principales.

Así, todos los ejemplos mencionados anteriormente son prueba del enorme interés que tiene Cervantes en explorar la idea de la representación desde distintos medios. Sin embargo, resulta extraordinario el desarrollo del motivo de los retratos de la protagonista, Auristela, lo que supone en sí una incursión tan original como vehemente en el tema de la ékfrasis pictórica. Hay seis retratos de Auristela diferentes en el libro, amén de innumerables copias sacadas de algunos de ellos que circulan por el texto y que viajan por Europa creando encuentros y desencuentros con su modelo. El retrato de Auristela, es decir, la interpretación artística de sí misma, provocará más peripecias que ella misma, de tal forma que sus propios retratos actuarán como entes independientes que la perseguirán, anunciarán y precederán en su peregrinación. Los retratos de Auristela se multiplican en el texto, aparecen, desaparecen, causan duelos, pasiones, sobornos y compiten con la misma protagonista que, en algunos momentos climáticos, será vista como una mera inspiración para la pintura mientras que la pintura tendrá una entidad autónoma y trascendente. No obstante, no voy a analizar aquí estas pinturas que recorren el texto y que lo llenan de resonancias sobre el arte y su poder.³ En cambio, me voy a ocupar del cuarto libro y la llegada a Roma por parte de los peregrinos, y voy a intentar desentrañar su sentido, pues el final del *Persiles* ha sido en ocasiones malinterpretado como una especie de proyecto fallido e inacabado por parte de la crítica, atónita ante sus elipsis, cambios de ritmo, olvidos y ausencias, páginas apresuradas, dispersión narrativa, falta de enfoque en los protagonistas y una completa ausencia de la emoción y de la intensidad esperable ante la llegada de los

³ Para un análisis más extenso sobre el tema de los retratos de Auristela en relación con el desarrollo del género retratístico en la época, véase Alcalá Galán, *Escritura desatada*, cap. 2, y especialmente pp. 97-106.

peregrinos a la Roma cristiana.⁴ Por el contrario, en el final de este supuesto, y aparente, monumento literario contrarreformista que es el *Persiles*, el amor se diluye en la indiferencia, la religión casi no aparece – apenas unas frases formulaicas sin ninguna convicción –, el grupo de peregrinos se dispersa sin grandes despedidas o sentimientos y la trama formidable de un libro que ha construido centenares de historias e hilos narrativos se disuelve en la nada cuando llega a su fin. En este sentido, y salvando las diferencias, veo una interesante y sugerente correlación con el género barroco de la pintura de cuadros vistos al revés que nos presenta con una práctica radical de la representación buscando un cuestionamiento que indague en la misma naturaleza representacional. De esta manera, Cervantes se aproxima a algo equivalente en su escritura: hacer difuminarse y disolverse la trama hasta que esta ha roto sus hilos, y deshaciéndose se desprende del texto para sorprendernos con otra nueva representación, la narración de la narración. Así, a mi modo de ver, el *Persiles* se convierte en un metalibro que nos cuenta en una fábula monumental qué es la escritura y qué es la representación literaria, estableciendo una relación extremadamente compleja entre la representación visual y la verbal que supera los límites de la mera comparación. Como veremos, otro de los temas fundamentales del libro con respecto a la idea de representación será su fabulación sobre la noción de museo y del arte. Por consiguiente, el *Persiles* se culmina con la visión de Roma no como la ciudad santa que los lectores esperan sino como un museo gigantesco en el que está cifrado el pasado, el presente y el futuro de la humanidad a través de la colección de arte que lo define. De esta forma, con la escritura de esta Roma/Museo, Cervantes cerrará su última y más ambiciosa obra (obra que termina tres días antes de su muerte), y nos dejará su visión de lo literario profundamente comprometida con la exploración hasta las últimas consecuencias de los resortes de la representación.

Una cultura de la ékfrasis: Teorías de la pintura en la España de los Siglos de Oro y relaciones entre lo verbal y lo visual en el siglo XVI.

Sin embargo, esta búsqueda poética cervantina surge tras un siglo en el que la relación entre lo visual y textual se explora intensamente.⁵ Los siglos XVI y XVII corresponden a una época eminentemente escopofílica en la que los actos de ver y de mirar inician la trayectoria hacia el conocimiento e inciden en el trazado de nuevos epistemas que contribuyen a campos del saber como la cartografía, la astronomía, la óptica, la medicina, la filosofía, el arte, y también la creación literaria.⁶ No en vano Michel Foucault

⁴ Por ejemplo, Menéndez Pelayo, que calificó el uso de la magia en el *Persiles* como “debilidad senil” (*Historia de los heterodoxos*, 675), insiste en otro trabajo en su opinión crítica sobre la obra: “los personajes desfilan ante nosotros como legión de sombras, moviéndose entre las nieblas de una geografía desatinada y fantástica. [...] La noble corrección del estilo, la invención siempre fértil, no bastan para disimular la fácil y trivial inverosimilitud de las aventuras, el vicio radical de la concepción” (“Cultura literaria”, 336).

⁵ Véase Alcalá Galán, “Retórica visual”, 175-77, donde expongo de forma más sucinta un recuento de las teorías de la pintura españolas y cómo en el siglo XVI se sientan las bases para la cultura ekfrástica del Barroco.

⁶ Fernando R. de la Flor se refiere al “régimen visual barroco” como algo fundamentado en un ocularcentrismo en el que, a partir de ese momento, se basará la cultura occidental y que se verá reforzado por inventos como el telescopio, la cámara oscura, el microscopio y el desarrollo fundamental de la “óptica” o la llamada entonces “ciencia holandesa” (5-15). No obstante, pienso que muchos de estos procesos epistemológicos están plenamente vigentes un siglo antes. El siglo XVI es fundamental en la evolución de la

sostiene que el siglo XVI debería llamarse la época de la semejanza apoyándose en la idea de la época según la cual hay una correspondencia entre el lenguaje y las cosas en una epistemología basada en la noción de similitud:

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guio la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. [...] La pintura imitaba el espacio. Y la representación –ya fuera fiesta o saber– se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar (26).

Según esto puede inferirse que habría una fe en la traducibilidad de un medio (la palabra) a otro (la representación plástica) ya que ambas representan fidedignamente un referente. No obstante, a pesar de las apariencias, esta visión del siglo XVI basada en la concepción clásica de la mimesis no deja de cuestionarse continuamente durante el siglo XVI desde la misma práctica de la *ékfrasis* y de la indagación teórica entre pintura y escritura.

En el terreno de las disciplinas representacionales como las artes plásticas y la literatura habrá un profundo interés teórico por entender en qué consiste la relación entre lo visual y lo textual, y cualquier tratado de pintura de los que se escriben en este tiempo insistirá en la relación entre literatura y arte. De esta forma, se escribirán numerosos textos teóricos: no sólo se traducen tratados de pintura italianos sino que España producirá, desde el siglo XVI hasta el XVIII, una serie de obras de gran importancia teórica dedicadas a la pintura, entre ellas los importantes *Diálogos de la pintura* de Francisco de Holanda de 1548; los *Comentarios de la pintura* de Felipe de Guevara de 1560; la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos de 1560; el perdido pero comentado *Libro del arte de la pintura* de Hernando de Ávila de 1590; el magnífico *Diálogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos, y diferencias* de Vicente Carducho de 1633; el famoso *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* de Francisco Pacheco de 1647; los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez, manuscrito de 1673; los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de 1693 de José García Hidalgo; y el tardío –pero similar en ideas y planteamientos teóricos– *Museo pictórico y escala óptica. Teórica de la pintura* de Antonio Palomino de 1745.⁷ Significativamente, en todos ellos se explora de forma teórica la noción de representación e imitación y la relación entre pintura y poesía o entre imagen y verbo. Por ejemplo, Francisco de Holanda escribirá: “son tan legítimas hermanas estas dos ciencias [poesía y pintura] que, apartada la una de la otra, ninguna dellas queda perfecta” (*Diálogos de la pintura*, 169). Y Pacheco por su parte dirá: “la poesía también a su modo imita con palabras, aunque no como el pintor con líneas y colores; y tal vez se llama el poeta pintor y pintor el poeta [*sic*]” (131). Y siguiendo la misma idea, Palomino afirma que “La poesía, en la noticia de las fábulas y buenas letras, y en los conceptos caprichosos que concibe en el ánimo, [es fundamental] para la delineación de los asuntos expresados en el

cultura visual que va a incidir de una forma determinante en el desarrollo de la literatura. Sobre el mismo tema véase también Buci-Glucksmann.

⁷ Sobre teorías de la pintura en el Siglo de Oro consúltese también Riello. Para la teoría del arte en Italia véase Blunt.

silencioso poema y concepto armónico de una tabla; siendo en vistoso enálage la poesía pintura elocuente y la pintura poesía elegante” (Palomino 140). Además, para Palomino y otros muchos teóricos la noción de mimesis clásica se tiñe de contenido cristiano, pues pintar, escribir, representar va más allá de la noción básica de imitación dado que más que imitar la naturaleza el pintor y el poeta imitan a Dios, que al crear al hombre lo ha representado por estar hecho a su imagen y semejanza. Por consiguiente, pintura y escritura son frutos del aliento divino. En definitiva, según Palomino, no se puede ser hombre sin tener la necesidad del arte o la literatura y el hombre es creador en el centro de la creación.

En otro orden de cosas, en las anotaciones de Antonio Pons a la edición de los *Comentarios de la pintura* de Guevara de 1788, Pons destaca una idea que va a ser fundamental a la hora de entender la teoría de la pintura y la noción de museo o colección de arte en el Renacimiento: se trata de la importancia fundamental que tendrán los pintores de la Grecia clásica en el concepto de arte renacentista a pesar de que sus obras sólo se conocen mediante descripciones y testimonios escritos. En todos ellos el arte clásico, con mucho énfasis en los maestros griegos, se verá como un modelo en el que forjar un presente y un futuro artístico. A pesar de que los pintores más prestigiosos se conocen por fuentes literarias a través de la traducción continua de lo visual a lo textual, la potencia estética de modelos que no se ven pero que se imaginan se conserva intacta en esta especie de museo de la memoria de la pintura clásica que da paso a la excepcional creatividad artística de la Edad Moderna europea. Otro rasgo común a todas estas obras es que en ellas se da una reflexión profunda sobre la noción de representación, lo que lleva a una comparación inherente entre pintura y poesía en todos estos textos. Antes de adentrarnos en el *Persiles* quisiera mencionar tres hechos culturales muy diversos que en el siglo XVI van a tener una enorme influencia en la formación de una mentalidad ekfrástica en la experiencia literaria.

El primero de ellos sería publicación en 1503 por Aldo Manuzio de un volumen con las obras de Luciano de Samosata que incluía también las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo (siglo II EC) y de su nieto, Filóstrato el Joven (siglo III EC), y las *Descripciones* de Calístrato (siglo IV EC). Esta recuperación renacentista de la obra de los dos Filóstratos y Calístrato, sofistas que inauguraron la práctica de la ékfrasis interpretada como la descripción de obras de arte, va a tener una inmensa importancia en el desarrollo de uno de los temas fundamentales en la concepción de la literatura y el arte en la temprana Edad Moderna: la relación entre imagen y palabra y los problemas teóricos que surgirán al considerarse la traducibilidad de un medio representacional a otro. Filóstrato el Viejo, el más influyente de los tres, describe en sus *Imágenes* una galería de sesenta y cinco pinturas imaginarias situadas en un palacio napolitano frente al mar: las pinturas describen mitos y escenas sacadas de fuentes literarias. Con Filóstrato el Viejo se inaugura una modalidad de ékfrasis consistente en la descripción de una obra de arte imaginaria basada en un texto literario real que va a tener enormes implicaciones artísticas y literarias en el Renacimiento.⁸ Es importante advertir cómo este género se basa en la relación entre el arte plástico y el literario, como afirma María Cruz Morales Saro: “Es la pintura literaria donde se describen las escenas en función del pathos de la historia mitológica correspondiente. En todo momento se equipara al pintor con el poeta, capaz de suscitar las mismas emociones y sentimientos que la poesía trágica, épica o bucólica” (165). Con el ocaso del

⁸ Aunque no hay rastro documental de las obras descritas por Filóstrato, la existencia o no de las mismas siempre ha sido objeto de controversia. Ver la introducción de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira a la edición de las *Imágenes*, 14.

mundo greco-latino este corpus de *Imágenes* caerá en el olvido hasta la edición de Manuzio de 1503, y tras su traducción al italiano para Isabel de Este en 1510 surgirá la idea de recrear plásticamente sus imágenes textuales, inaugurándose así el género renacentista de pintura de ékfrasis. De esta manera, en 1517 Alfonso de Este encargará a Fra Bartolomeo una “Fiesta de Venus” inspirada en Filóstrato y, tras su muerte, se le hará el encargo a Tiziano que pintará la “Ofrenda a la diosa de los amores” y la “Bacanal de los Andrios”, ambas custodiadas en el Museo del Prado. En efecto, durante los siglos XVI y XVII, Filóstrato va a inspirar multitud de “pinturas de ékfrasis” entre numerosos artistas como Giulio Romano, Nicolas Poussin, Lucas Cranach el Joven, Dosso Dossi y muchísimos otros.⁹

En segundo lugar, será esencial para la educación visual de las clases cultivadas la publicación de la monumental y muy citada *Iconología* de Cesare Ripa en 1593 que, paradójicamente, aparecerá sin ilustraciones hasta la edición de 1603 a pesar de tratarse de una obra cuyo fin es la descripción de cómo deben ser representadas figuras alegóricas y que irá destinada tanto a artistas como a poetas. El hecho de que una obra concebida como un catálogo de imágenes alegóricas, caracterizada cada una de ellas con sus atributos, se publique, en principio, sin ilustraciones revela que se aspira a una correlación perfecta entre texto e imagen o, dicho de otro modo, que la descripción verbal de una imagen debería dar como resultado esa imagen exactamente y no una serie de aproximaciones sujetas a las imprecisiones de la interpretación verbal.

Y en tercer lugar es fundamental la creación del género de la emblemática que se inaugura con los *Emblemas* de Alciato en 1531 y que generará no solo obras de emblemas sino una cultura de lo emblemático que permeará la literatura y otros ámbitos de la vida y cuya clave será una concepción simbiótica entre texto e imagen.¹⁰ Además de emblemas *strictu sensu*, proliferarán libros de divisas, empresas y jeroglíficos, todos ellos variaciones del género emblemático, en los que intrínsecamente se ahonda en la íntima interrelación e interdependencia entre imagen y texto. Estos tres acontecimientos ilustran la enorme importancia que en este tiempo va a tener la cultura visual en relación con la textual, y permite entender el interés que se da en la obra cervantina por la noción de representación. De esta forma, es continuo en el *Quijote* y el *Persiles* el uso de la voz pintar como sinónimo de contar o inventar, concibiéndose la función del artista y la del poeta o escritor como una sola: representar el mundo mediante la palabra o el pincel pero siempre con la idea de que el acto de creación supone un acto de imitación enmarcado por la invención. En el análisis de Foucault sobre el cambio histórico de epistema del siglo XVI al XVII –aunque la sistemática exploración entre el lenguaje verbal y el plástico no entra dentro de dicho análisis–, las conclusiones a las que se llega coinciden con lo que este trabajo pretende explorar con respecto a la postura cervantina en cuanto a la idea de representación al advertir el cambio que se da en la llamada época barroca. Como explica Foucault, ya en el siglo XVII hay un cambio en la noción de representación, y, tomando como puntos de

⁹ Ver introducción de *Imágenes*, 19-20. Además, diversas traducciones y ediciones de las *Imágenes* de Filóstrato van a ser ilustradas por insignes artistas y grabadores destacando la edición francesa ilustrada por Carón, que después de muchas vicisitudes saldrá a la luz con el título de Blaise de Vigenere, *Les images ou tableaux ...*, 1614.

¹⁰ Para Elizabeth Bearden, con la invención del emblema y su derivación, la empresa personal, se desarrolló la adquisición de una competencia iconográfica para las clases cultivadas (32). Para ella el emblema es una forma compleja de ékfrasis con su propia retórica visual que influye importantemente en la literatura de este tiempo (41).

partida *Don Quijote* y “Las Meninas” en su análisis, explora cómo se ha roto esa idea de similitud y cómo la representabilidad supone un camino hacia un bucle de significados que se enroscan sobre sí mismos alejándose indefectiblemente del referente que nombran: “Es necesario que nos detengamos un poco en este momento del tiempo en el que la semejanza va a desligarse de su pertenencia al saber y desaparecerá, cuando menos en parte, del horizonte del conocimiento” (26). Así, para Foucault, desde el siglo XVII

el signo es una representación desdoblada y duplicada sobre sí misma. Una idea puede ser signo de otra no sólo porque se puede establecer entre ellas un lazo de representación, sino porque esta representación puede representarse siempre en el interior de la idea que representa. Y también porque, en su esencia propia, la representación es siempre perpendicular a sí misma: es a la vez *indicación* y *aparecer*; relación con un objeto y manifestación de sí. A partir de la época clásica [siglo XVII], el signo es la *representatividad* de la representación en la medida en que esta es *representable*. (71)

Así el barroco manifiesta una compleja noción de la representación por poner en relación distintas formas de lenguaje (como el verbal y visual) con el propósito último de crear unidades más completas y complejas de significado, como veremos en el *Persiles*.

Teoría del museo: la Roma de Hipólita/Imperia

Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) fue un afamado pintor milanés que tuvo el infortunio de quedarse ciego a la edad de 33 años, por lo que abandonó la pintura y se hizo teórico del arte. De forma muy lúcida escribió: “La pintura es un arte tan difícil y recóndito, que no existe espíritu en el mundo que empeñándose en hablar de ella no quede confuso y aterrorizado” (1: 245), llamando la atención sobre un problema esencial con el que se han enfrentado todos aquellos que han intentado traducir a palabras una obra de arte. En el *Persiles*, que es una obra sobre la representabilidad del arte, se eluden en gran medida las descripciones de las pinturas que pueblan sus páginas. Nombrar y evocar es casi siempre la solución que se da para hacer presentes esas obras de arte de las que se nos dice, a veces, el tamaño o algunos elementos que aparecen en ellas. En realidad no sabemos cómo son los retratos de Auristela –salvo los atributos marianos del retrato de la calle Bancos– o cómo son las pinturas de Miguel Ángel, Rafael o el mismo Apeles que cuelgan en las paredes de la casa de la cortesana Hipólita. La intensificación de la presencia del arte no se hará, pues, mediante descripciones sino a través de la presencia de colecciones que serán enunciadas sin que sus obras se describan.

En el *Persiles* la presencia del arte se intensifica y se complica cuando llegamos al libro IV y la entrada de los peregrinos en Roma pues, más allá de la descripción o presencia de la obra de arte, se esbozan y sugieren una serie de ideas sobre el museo que se enlazan con la noción de memoria cultural y del futuro del arte y de la poesía en un momento, no lo olvidemos, en el que el autor está terminando su obra a vuelapluma pues se le acaba el tiempo. De esta manera, el *Persiles* funciona como una especie de testamento artístico que en su totalidad indaga en la idea de representación literaria y que lleva lejos sus hallazgos buscando en todo momento una reflexión entre lo textual y lo visual. Por consiguiente, su narrador declara que “La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen

tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes” (III, 14, 570-571).

Cuando en el cuarto libro del *Persiles* los peregrinos se asoman a una colina desde la cual divisan la Roma en la que se cifran sus anhelos de conversión al cristianismo, se espera que la ciudad, dentro de la epopeya cristiana que dice ser el *Persiles*, nos ofrezca una suerte de clímax espiritual que justifique los centenares de páginas de peripecias y tribulaciones de la pareja protagonista Auristela/Sigismunda y Periandro/Persiles, amén de las de su nutrida cohorte de peregrinos. Sin embargo la Roma del *Persiles* será una meta profundamente anticlimática, confusa, difícil, ambigua, pagana, corrupta, hermosa, enigmática y cristiana en un tono menor no exento de complejidades interpretativas. Giorgio Agamben en su seminal ensayo “El fin del poema” explora el efecto de brusca interrupción con la que inesperadamente acaban muchos poemas (109-115). La novela, en cambio, es un género distinto, una novela puede acabar de forma coherente, orgánica, armónica, puede graduarse hacia el final desde un equilibrio narrativo. Sin embargo, el *Persiles* es una novela que termina de forma apresurada, casi banal. Como Agamben dice, el poema se colapsa en el silencio, en una caída sin fin. Esto puede aplicarse perfectamente al *Persiles* que se precipita en la nada de una forma que ha desconcertado a lectores y críticos. Así, la novela se deshace deliberadamente, en ella se nos cuenta el mismo proceso de contar. El asunto de la novela no es ya la peregrinación que se desdibuja y casi desaparece sino que nos damos cuenta que el verdadero tema del *Persiles* es la noción de representación mediante la escritura. W. J. T. Mitchell propone un modelo de representación que a mi modo de ver se acerca mucho a lo que Cervantes persigue en la poética de su última obra y que nos puede resultar de enorme utilidad para entender lo que Cervantes propone. Para Mitchell la representación no es “un concepto tosco, casi supersticioso o regresivo que invoca nociones atávicas, como teorías de la verdad basadas en la ‘imitación’, la ‘copia’ o la ‘correspondencia’” (361). Propone, en cambio, pensar en la representación trascendiendo el objeto, una pintura, por ejemplo, “al considerar la representación como una actividad, un proceso o conjunto de relaciones. Supongamos que descodificamos la *cosa* que parece ‘estar’ frente a nosotros ‘en lugar de’ alguna otra cosa y pensamos en la representación no ya como cosa, sino como un proceso en el que la cosa es un participante más” (362). “La fuerza de la metaimagen es la de hacer visible la imposibilidad de separar la teoría de la práctica, de dar a la teoría un cuerpo y una forma visible que a menudo quiere negar, de revelar la teoría en tanto que representación”. Además, su concepto de imagen-texto es una buena herramienta para entender los procesos ekfrásticos que Cervantes plantea ya que su finalidad es la de revelar la heterogeneidad inevitable de las representaciones (360). En efecto, la división limpia entre lo verbal y visual no deja de ser una quimera que se explora en la práctica literaria cervantina, lo que se hace patente al llegar al final de la obra pues, deliberadamente, la escritura se vuelve cada vez más radical, tal vez haciendo realidad el atrevimiento que el autor anunciaba ya en 1613 en el prólogo a las *Novelas ejemplares*.

En el cuarto y último libro Roma será más que un espacio simbólico, será la verdadera protagonista.¹¹ Como trasunto de la misma ciudad, un personaje, Hipólita la

¹¹ Thomas Dandeleat explora la enorme influencia española en la Roma de 1500 a 1700:

Rome was transformed as it was drawn into the orbit of Spain. It became Spanish Rome. In the

ferraresa, se constituirá en el centro del relato romano tanto por su importancia objetiva en la trama como por su agencia en el curso de los acontecimientos y en el desarrollo de la relación de Auristela y Periandro que deberán vencer los últimos obstáculos para su unión, tendidos por la enamorada y celosa Hipólita. Pienso que el personaje de Hipólita no sólo está en el núcleo argumental del relato romano sino que, en cierta manera es, ella misma, una encarnación simbólica y a la vez no simbólica de la compleja naturaleza de una Roma tan pagana como cristiana y tan sensual y deshonesto como hermosa y compasiva. Además, con Hipólita se continúan de forma extraordinariamente sugerente el tema de la pintura y del retrato tan fundamental en el dibujo del personaje de Auristela que ahora tendrá un contrapunto sorprendente en los retratos coleccionados por la cortesana romana.

Antes de adentrarnos en el palacio/museo de Hipólita es importante establecer la relevancia que la figura de la cortesana, la *cortigiana onesta*, para puntualizar, tiene en la Roma del *Persiles* y que va más allá de los límites del personaje y su función en la trama argumental. La figura de la cortesana no debe equipararse al de una prostituta de élite pues tiene implicaciones mucho más complejas que la vinculan con el Renacimiento, con el humanismo y con la idea de la belleza vinculada al concepto del arte que surge precisamente en este momento y lugar de la historia. Según Lynne Lawner, “It took several generations of spirited persons exercising the best qualities of their minds, cultivating feelings about nature, and developing the conception of artfulness in every area of life to produce the cult of female beauty in the High Renaissance. A theoretical Neoplatonism idealizing the female figure as ‘heaven on earth’ – literally the stepping stone to, or shadowy copy of, divine beauty – converged with a practical epicureanism to allow a quite concrete image of the desirable woman to emerge” (2). Una serie de factores hicieron que la cortesana pasara a encarnar el ideal de belleza renacentista y que ella misma, dada su belleza y su talento, fuera considerada una exquisita obra de arte que debía ser reflejada en la creación artística, sirviendo como modelo e inspiración para las más sublimes obras de los más afamados artistas del renacimiento. La figura de la cortesana honesta –y el epíteto se refiere no a la honestidad moral sino al hecho de ser depositaria de honores– no por casualidad surge en la corte papal a finales del siglo XV pues Roma era una ciudad de poderosos y refinados hombres célibes vinculados a la Iglesia así como el ámbito de ricos banqueros y mercaderes que ejercían su influencia económica y política a la sombra del Vaticano. La *cortigiana onesta* reinará entre estos poderosos hombres que estarían dispuestos a pagar enormes sumas y a rivalizar entre sí por conseguir sus favores. La noción de ser inalcanzable para muchos la convertirá en una criatura de leyenda capaz de dotar de prestigio al elegido como amante.

A su vez, las cortesanas en este proceso de mitificación serán una fuente de inspiración para pintores y poetas que, a su vez, serán comisionados por los ricos mecenas que querrán que a través del arte se inmortalice el vínculo amoroso que tuvieron con estas mujeres convertidas en diosas. Como sostiene Lynne Lawner, la cortesana se convierte en

period of Italian history known as the age of the Spanish preponderance, the Papal State was a vital player in the Spanish Empire. Although it formally remained an autonomous monarchy, by the middle of the sixteenth century the Spanish monarchs looked upon it almost as a part of their own state. Rome became the center of Spain’s Italian diplomacy and international imperial politics. It was also the center of Spanish imperial religion.

Es importante ver que el *Persiles* fue escrito en plena Contrarreforma pero que su acción se sitúa de manera vaga, ambigua y contradictoria en la Roma del siglo XVI, con lo que de forma invisible en las páginas del cuarto libro se da una tensión entre los valores del humanismo renacentista y el barroco contrarreformista.

un objeto de culto femenino que la entronca con el mundo pagano y clásico tan caro al humanismo: “Reigning as its female deity over an essentially celibate city, serving up her image as something at once august and delectable to be consumed but also conserved, the courtesan embodied a highly evolved conception of refinement. In addition, as a revival of the ancient hetaera, the courtesan emerged into the Roman world blessed, even partly regenerated, by humanism” (5). En este sentido creo que no es casual o anecdótico el personaje de Hipólita, pues la pone en el eje de una Roma cristiana y pagana, siendo así la cortesana el contrapunto a la peregrinación cristiana que tiene a Roma como meta llevada a cabo por los protagonistas. Hipólita encarna otra visión de Roma, la Roma humanista, cultivada y sensual que descansa en la noción del arte como memoria y futuro de la humanidad y que, contra lo que pudiera asumirse, no existe en oposición a la Roma cristiana sino que coexiste con ella. De esta manera, la noción de Hipólita como cortesana es creada gracias a esta Roma del XVI a la vez cristiana y humanista que pretende reflejarse en el pasado clásico mirando hacia el futuro a través del arte y que será muy distinta a la Roma contrarreformista de un siglo después, aquella que coincidirá con el tiempo de redacción del *Persiles*.

El personaje de Hipólita opera como un nudo de significados, de sugerencias, de presencias, y se constituye en un cruce de connotaciones y pistas semánticas que la definen desde una intratextualidad en la que la historia, la literatura y la leyenda se mezclan. En efecto, rastreando la dimensión histórica de las célebres cortesanas romanas del XVI me parece más que plausible que el personaje de Hipólita esté inspirado en el de una de las más célebres cortesanas de Roma, Imperia.¹² Imperia no fue sólo la primera *cortigiana onesta* de la historia sino que su fama la convirtió en una verdadera leyenda durante su vida y hasta mucho después de su muerte. Su nombre real era Lucrecia –y no olvidemos que el narrador cervantino, cuando se refiere a Hipólita, dice “que con este nombre la llamaban en Roma”, dejando claro que Hipólita no era su nombre de pila (IV, 7, 667)– y vivió desde 1485 hasta su suicidio en 1511. De todas las cortesanas célebres es la única que se quita la vida y lo hace al verse abandonada por su amante Angelo del Buffalo. A pesar de haberse envenenado, contra todas las normas religiosas del momento, otro de sus protectores, Agostino Chigi, probablemente uno de los hombres más ricos de Europa en ese momento, consigue no sólo que le den la extremaunción sino que el mismo papa Julio II mande su bendición en su lecho de muerte. Su funeral fue tan fastuoso que se decía que fue digno de una reina. Imperia, así como Hipólita, nació en Ferrara según algunos biógrafos y en Roma según otros, y fue extremadamente hermosa e influyente además de poseer un palacio y una villa llenos de riquezas y obras de arte. En la época era célebre el dicho que afirmaba que los dioses habían bendecido a Roma dos veces: Marte le concedió el Imperio Romano y Venus le regaló a Imperia.

Es muy posible que Cervantes conociera la célebre anécdota recogida por Bandello según la cual el embajador del rey de España es llevado, al igual que Periandro, a visitar a una de las mujeres más hermosas de Italia, la cortesana Imperia. El embajador se queda asombrado ante la magnificencia y buen gusto del palacio de Imperia y piensa que está visitando a una gran princesa: las paredes de su tocador están labradas en oro, hay una vitrina ricamente tallada con vasos de alabastro, serpentina y materiales preciosos, entre mil detalles hay colgaduras de terciopelo, costosísimas alfombras, instrumentos musicales,

¹² Ver los pasajes dedicados a Imperia en Mantioni 48-63 y Masson 34-48.

así como libros en latín ricamente encuadernados que adornan las estancias decoradas con infinito gusto. El embajador siente deseos de escupir y lo hace en el rostro de uno de sus criados al que le dice que no se inquiete, pero que su cara es lo más feo de la habitación y no encuentra otro lugar mejor para escupir, lo cual Imperia celebra como una fineza galante (IV, novella 42). Sin llegar a la magnificencia mítica de las riquezas y el poder de la Imperia histórica, la asociación entre cortesanas y arte es algo bien establecido. Por ejemplo, en el segundo de los *Diálogos amenos* de Pietro Aretino, Nonna prepara a su hija Pippa para ser una cortesana y entre los muchos consejos que le da sobresale el de interesarse en las artes para que le sean regaladas pinturas y esculturas: “Date a la pintura, a la escultura y atrápame cuadros redondos o cuadrados, retratos, bustos, estatuas, todo lo que puedas” (54). Sin embargo, es significativo que, incluso en un texto de carácter tan satírico que representa a la cortesana desde una óptica negativa, se reconozca la asociación entre el coleccionismo de arte y el ámbito de las cortesanas a las que se las diferencia de las rameras dado que estas últimas son incapaces de cultivar ningún talento (54).

La anécdota recogida por Bandello es casi el calco de la situación en la que se encuentra Periandro que, aparentemente sin saber que se trata de una cortesana, es llevado por el judío Zabolón a visitar a Hipólita la Ferraresa “que era una de las más hermosas mujeres de Roma, y aun de toda Italia” (IV, 7, 665). Curiosamente Periandro inicialmente oculta esta visita a Auristela: “se recató” (IV, 7, 666), dice el texto. Cuando Periandro llega al palacio de Hipólita que “con la hermosura encantaba, con la riqueza se hacía estimar y con la cortesía se hacía adorar” (IV, 7, 667), el casto peregrino se siente en peligro de perder su virtud y antes de que comience el paseo que Hipólita le ofrece por las distintas estancias declara sus temores de forma tan inequívoca como cómica “Aunque soy español, soy algún tanto medroso y más os temo a vos sola que a un ejército de enemigos. Haced que nos haga otro la guía y llevadme do quisiéredes” (IV, 7, 669). Con anterioridad, Hipólita ya ha sido descrita como una de “estas damas que suelen llamar del vicio” que con facilidad “se arrepienten sin arrepentirse” –por el narrador, que resulta ser más moralista que el texto vivo y abierto que enuncia (IV, 7, 667).

Sin embargo, uno de los pasajes más sugerentes de este cuarto libro es, precisamente, la descripción del palacio/museo de Hipólita por las implicaciones que conlleva que van mucho más lejos de lo que pudiera parecer:

Abrieron la sala y, a lo que después Periandro dijo, estaba la más bien aderezada que pudiese tener algún príncipe rico y curioso en el mundo. Parrasio, Polignoto, Apeles, Ceuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles, comprado con los tesoros de Hipólita, acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Angelo: riquezas donde las de un gran príncipe deben y pueden mostrarse. Los edificios reales, los alcázares soberbios, los templos magníficos y las pinturas valientes son propias y verdaderas señales de la magnanimidad y riqueza de los príncipes; prendas, en efeto, contra quien el tiempo apresura sus alas y apresta su carrera, como a émulas suyas, que, a su despecho, están mostrando la magnificencia de los pasados siglos.

¡Oh Hipólita, sólo buena por esto! Si, entre tantos retratos que tienes, tuvieras uno de tu buen trato y dejaras en el suyo a Periandro, que, asombrado, atónito y confuso, andaba mirando en qué había de parar la abundancia que en la lonja veía en una limpísima mesa, que de cabo a cabo la tomaba la música que de

diversos géneros de pájaros en riquísimas jaulas estaban, haciendo una confusa, pero agradable armonía. En fin, a él le pareció que todo cuanto había oído decir de los Huertos Hespérides, de los de la maga Falerina, de los Pensiles famosos, ni de todos los otros que por fama fuesen conocidos en el mundo, no llegaban al adorno de aquella sala y de aquella lonja. (IV, 7, 670-71)

Aquí llegamos a algo más que a la descripción de una casa ricamente aderezada. Hipólita posee un verdadero museo/palacio, lo cual va mucho más allá de lo esperable en una cortesana por rica que fuera. Sin embargo, como hemos visto, la relación entre la historia de la pintura y las principales cortesanas es muy estrecha. Cervantes recoge en Hipólita un fenómeno estrictamente renacentista y, en su origen, romano, el de la *cortigiana onesta*, y nos la presenta exhibiendo un vínculo muy estrecho con el ámbito artístico: ella es modelo e inspiración a la vez que coleccionista y garante de un futuro mediante la creación de una galería de arte del pasado y presente. Las cortesanas más célebres frecuentemente servían como modelos en las obras de los grandes maestros. Por ejemplo, Imperia fue modelo de Rafael en varias de sus obras; entre otras, aparece en el fresco del Parnaso en el Vaticano encarnando a Safo y a Calíope, en la villa Farnesina de Chigi como Psique y Galatea (fig. 3), en la *Transfiguración* (fig. 4), y en el *fresco de las Sibilas* de la capilla Chigi cuya figura fue admirada por el propio Miguel Ángel (Masson, 36).¹³ Creo que es significativo que los únicos maestros modernos citados en este pasaje del *Persiles* sean Rafael y Miguel Ángel, pintores, ambos, relacionados con la Imperia histórica.

Hipólita representa una sensualidad femenina inconmensurable, un poder de seducción que va más allá de lo que cualquier hombre como Periandro, con tan poco mundo a pesar de haber recorrido Europa de Norte a Sur, haya podido experimentar. Hipólita es, además de bella, poseedora de un arte, el de interiorizar el poder que su identidad como cortesana le otorga. Se sabe merecedora de honores y dádivas y el ser “dama del vicio” – en el breve y mágico momento histórico en el que la cortesana existe– no sólo no la degrada sino que le da una libertad sin límites, con lo que su belleza e inteligencia contribuyen a una sensualidad tan poderosa que no puede ser devaluada por ningún juicio moral. Con Hipólita se celebra el valor de un pasado clásico que ha enseñado al humanismo a valorar la belleza y a preservarla en la memoria del arte. Su poder va más allá del deseo carnal que suscita pues ella es libre para desear y poseer; su magnificencia la sitúa en un mundo romano de refinamiento y grandeza que es intemporal como la misma Roma, y su existencia está hecha para admirar y sobrecoger. El palacio/museo de Hipólita es una extensión de ella misma, es una memoria de la belleza plasmada en los lienzos desde la antigüedad hasta los maestros de su tiempo que ella encarna y anima como milagro viviente de perfección. Hipólita puede ser maliciosa, seductora, vengativa y salir indemne de todo ello pues todo se le permite porque, como si fuera una encarnación de Venus, se sitúa más allá de los códigos morales que rigen los destinos de las otras mujeres sometidas a los límites de la honestidad y recato. Su nombre coincide con la de la célebre reina de las

¹³ Georgina Masson establece un vínculo muy estrecho entre Imperia y Rafael, datando todas las obras en las que es representada. Por otra parte se sabe que fue pintada como Venus en una obra perdida: “All of these paintings are by Raphael, and he was indeed Imperia’s close neighbour and friend. From 1508, when he first came to Rome, until his death, Raphael also lived in the Piazza Scossa Cavalli, and he is known to have painted a nude of Imperia as Venus” (36).

Amazonas (Armstrong-Roche 90), y es todo un manifiesto de independencia y poder femenino pues, como la cortesana más hermosa de Roma, a ella se le dan las riquezas, honores y libertades reservadas a los hombres.

En cierta forma el palacio/museo de Hipólita recoge la herencia artística de la antigüedad y la contemporánea. La casa de la cortesana es un museo encerrado en una elipsis del texto, es un silencio, un espacio escondido e infinito que se convierte en un símbolo de Roma, de su belleza, su grandeza, sus tesoros, su pagana sensualidad, y también su identidad como centro de poder político, religioso y económico. Significativamente todo ese esplendor ha sido comprado con los “tesoros de Hipólita”, y en el texto se asoman las marcas de la transgresión de la cortesana que en vez de conformarse en ser poseída y representada como un objeto bello se entrega a la compra y posesión de esa belleza en una especie de bucle metafísico en el que la cortesana no se vende, sino que compra, no es deseada, sino que desea y se erige en depositaria absoluta de un poder al que debería acceder por proximidad sin ocupar nunca su centro. Ya lo dice el texto desconfiando abiertamente de ese palacio inefable: las riquezas de Hipólita, si fueran de un gran príncipe “deben y pueden mostrarse”.

Ni Periandro ni el narrador nos dejan disfrutar de ese espacio esencial y perfectamente bello sin percibirlo como una trampa sensual. En todo momento se nos recuerda la calidad y profesión de Hipólita y, tras la huida sin sombrero, jubón y esclavina de Periandro, la peripecia se dirige hacia el retrato de una poderosa mujer que, primero imitando a la esposa de Putifar, acusa en vano a Periandro de un robo, del que se retracta y después de forma vicaria, a través de la judía Julia, envenena a Auristela destruyendo su belleza y su vida hasta que, arrepentida, la salva *in extremis* para salvarse a sí misma, pues entiende que con la muerte de Auristela perecería Periandro y así moriría ella también. Curiosamente el tema de los celos y del veneno son temas muy presentes en la biografía de la Imperia histórica pues, como ya he señalado, se suicidó envenenándose por celos. Cervantes lleva a cabo una transferencia en su *Persiles*, haciendo que sea Auristela la envenenada. Al final, Hipólita se redime aceptando su fracaso y poniendo su opulenta hacienda de 100.000 escudos a disposición de los protagonistas sin que ningún tipo de justicia poética la alcance en el ámbito de la ficción. Su rufián Pirro es ejecutado tras intentar matar a Periandro y ella, redimida y en paz, queda libre y, como dice el texto, “vivió de allí adelante” (IV, 13, 709).

Hipólita encarna, en cierta manera, a una mujer que desde su opulenta feminidad exhibe cierta superioridad sobre Auristela, pues su belleza tan carnal como sublime representa una fantasía destilada durante siglos de cultura que, sin embargo, se hace tangible en su propio dominio. Ambas mujeres, Hipólita y Auristela, se reverberan en el arte, se reflejan en él: Imperia va a representar el ideal de belleza renacentista y Auristela –tal y como he explorado en otro trabajo (“From Literary Painting”), a través del retrato de cuerpo entero de la calle Bancos en el que aparece como una Inmaculada Concepción a lo humano– va a vincularse con el poder de las imágenes en la ofensiva iconográfica contrarreformista. De esta forma, el museo de Hipólita es el eje de un canon eterno que tiene su habitación en la Roma clásica, pagana y cristiana y que no es sino el centro mismo del arte y de su inmortalidad. Como dice el texto, el arte y las “pinturas valientes” muestran la magnificencia de los pasados siglos a despecho del tiempo que no puede contra la intemporalidad del arte. El museo es un espacio que opera como la superficie de escritura

de un pasado y un presente elegido para definirnos.¹⁴ Como el *Persiles* intuye, Roma es su propio museo, siempre reinventándose a través de la memoria y proyectándose en el espejo del arte que es un espejo de la vida, la obra de creación dada a los hombres mediante la representación del mundo y la facultad de imaginar un futuro en el reflejo del arte. En este sentido la definición de pintura que da Francisco de Holanda me parece sobrecogedora porque conecta muy esencialmente con la visión del arte que se da en estos pasajes cervantinos:

La pintura es muestra de lo que pasó, y de lo que es presente, y de lo que será. Es imaginación grande que nos pone delante de los ojos aquello que se pensó tan secretamente en la idea, mostrando lo que aún no se vio, ni fue por ventura, que es más. [...] Es espejo en que se mira y reverbera la obra del mundo. Es historia de todo el tiempo. Es mantenimiento y parto del entendimiento. [...] Es cuerpo de la memoria. [...] Es un nuevo mundo del hombre, y su propio reino y obra, así como el maior mundo es propio de Dios. Es, finalmente, la Pintura, hacer y criar de nuevo en una tabla limpia y lisa o en un papel ciego y sin obra, cualesquier obras divinas o naturales con tan perfecta imitación que parezca que en aquel lugar está todo aquello que no está. (21-22)

Con el palacio/museo de la hermosa cortesana y con la afirmación de que las riquezas artísticas deben mostrarse, Cervantes esboza una noción de la colección como un bien cuyo disfrute franquea los límites de lo privado –lo cual se basa no sólo en la conocida accesibilidad de colecciones romanas sino en las prácticas que se daban en España, según las cuales las visitas a las colecciones reales y de la nobleza eran posibles para un público escogido.¹⁵ Esto se ejemplifica en el *Persiles*, por otra parte, cuando en el libro III una peregrina recomienda a los protagonistas que vean las fiestas de la Virgen de la Cabeza en una galería de pinturas que tienen los reyes en su palacio en Madrid.¹⁶ Sabemos que se exponen las colecciones de arte de la Monarquía desde mediados del siglo XVI en las residencias reales como en el Alcázar de Madrid y el palacio del Pardo primero, en el Escorial después y en el palacio del Buen Retiro tras su construcción en el reinado de Felipe IV. Hay multitud de testimonios de esta práctica que admiraba a viajeros extranjeros como

¹⁴ Véase Genoways y Andrei (*Museum Origins*), y Carole Paul, con respecto al tema del museo en sus orígenes.

¹⁵ Sobre el coleccionismo de arte en la Edad Moderna véanse Úbeda de los Cobos; Jiménez Díaz; Urquizar Herrera; van Claerbergen; y Díaz Padrón y Royo-Villanova.

¹⁶ Aquí la peregrina da una teoría de la ékfrasis y la imposibilidad de traducir en palabras las imágenes de las fiestas de Santa María de la Cabeza que guarda en su imaginación. De forma interesante recurre entonces a la descripción de un cuadro del Palacio Real que, presumiblemente, se puede visitar por gente común como ella:

Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación, donde la tengo fija, y pintárola con palabras y ponérola delante de la vista, para que, comprendiéndola, viérades la mucha razón que tengo de alabárola; pero esta es carga para otro ingenio no tan estrecho como el mío. En el rico palacio de Madrid, morada de los reyes, en una galería, está retratada esta fiesta con la puntualidad posible: allí está el monte o, por mejor decir, peñasco, en cuya cima está el monasterio que deposita en sí una santa imagen llamada de la Cabeza, que tomó el nombre de la peña donde habita, que antiguamente se llamó el Cabezo, por estar en la mitad de un llano libre y desembarazado, solo y señero de otros montes ni peñas que le rodeen, cuya altura será de hasta un cuarto de legua, y cuyo circuito debe de ser de poco más de media. (III, 6, 487)

al propio Rubens tal y como escribe tras su viaje a Madrid de 1603 (Saunders 33). Según Ana Laguna, esta costumbre se debe a la influencia de Felipe de Guevara, cortesano de Carlos V y Felipe II, que defiende la idea de galería de arte abierta al público, como declara en sus *Comentarios a la pintura*.¹⁷ Así, el narrador del *Persiles* va a incidir en la misma idea de la obligación de mostrar las colecciones artísticas que expresa Guevara:

Pintura y escultura, tiene en esto la propiedad que Boecio dice que tienen las riquezas, las cuales juntas y encubiertas no son de ningún fruto ni efecto, sino es quando se dividen y se reparten; y así las pinturas encubiertas y ocultadas se privan de su valor, el qual consiste en los ojos agenos y los juicios que de ellas hacen los hombres de buen entendimiento y buena imaginación, *lo que no se puede hacer sino estando en lugares donde muchas veces puedan ser vistas de muchos*. (4-5; énfasis mío)

Como se ha señalado ya, el narrador refuerza la actitud moralista de Periandro que, asustado, es incapaz de entender la trascendencia del espacio en el que se encuentra pues, además, es incapaz de comprender que lo que lo lleva a Roma no es sólo un motivo religioso o amoroso sino también una atracción inconsciente hacia el centro del mundo civilizado. En efecto, en el cuarto libro del *Persiles* advierto una tensión continua que hace parecer irreconciliables la Roma pagana y la cristiana cuando son una misma cosa. En realidad, la Roma cristiana que los peregrinos anhelan es una fantasía forjada desde una cultura bárbara, en cuanto extranjera, a la que le resulta imposible integrar la ingenuidad del catecismo recién aprendido con la realidad de una ciudad en la que se superponen distintos estratos culturales que resumen la historia de la cultura humana. La Roma del *Persiles* es una Roma en la que el cristianismo surge ungido por una historia mucho más antigua en la que el pasado nunca desaparece y se proyecta hacia un futuro que integra cada huella dejada en la ciudad. Así, la Roma del *Persiles* es, ante todo, la ciudad que se hace grande al ser depositaria de los tesoros del arte que son un testimonio irrefutable del pasado, del futuro del hombre y del renacimiento de la cultura. Roma es vista como un gran museo, como un museo total que se proyecta hacia el futuro. Francisco de Holanda, Francisco Pacheco y Antonio Palomino, así como otros teóricos, en sus sendos tratados de pintura insisten ampliamente en esta idea de Roma como centro y origen del arte. De este modo corroboran la noción de Roma como una ciudad en la que se encierran los tesoros más grandes de la humanidad. Irónicamente también en el cuarto libro, Periandro se ve obligado a regalarle un retrato de Auristela al gobernador de Roma pues este lo exige “por añadir con el [retrato] a Roma cosa que aventajase a las de los más excelentes pintores que la hacían famosa” (IV, 7, 675), con lo que Cervantes hace que uno de los retratos de su protagonista pase a formar parte de los fondos legendarios de esta ciudad/museo. La visión de Roma como una ciudad depositaria de una herencia que ha sido seleccionada e

¹⁷ Ana Laguna sostiene:

For readers and critics of the twenty-first century, even more surprising than Rubens’s amazement is the fact that these formidable collections could be enjoyed by visitors who lacked the caliber of his reputation. In the Palace of El Pardo, for example, Philip II built a new gallery that displayed a varied collection of Flemish and Italian masterpieces and functioned as a museum, as a sort of Spanish equivalent of François I’s Fontainebleau. The galleries—the idea for which came from one of Philip’s father’s courtiers, Felipe de Guevara (?-1563)—displayed the public part of the royal collection (23).

interpretada según criterios modernos concuerda con la definición de Paula Findlen del museo como una estructura dialógica en la que la revisión del pasado se hace según criterios del presente y en el que la interpretación de la memoria se convierte en una definición de los anhelos del futuro. En este sentido, Francisco de Holanda describe cómo la pintura fue destruida por los bestiales bárbaros cuando todos los tesoros del arte se juntaron en un solo lugar, Roma, y era fácil aniquilarlos pero, continúa diciendo, mil años después la pintura fue resucitada por Rafael, Leonardo y Miguel Ángel, que le limpiaron la tierra de los ojos y le insuflaron una vida nueva por lo que la pintura ha recobrado su alma.¹⁸ Aunque el mañana del *Persiles* corresponde al pasado de Cervantes, el texto se cierra con una ilusión de futuro para con las obras humanas que va más allá de la historia de sus protagonistas.

El palacio/museo de Hipólita no es el único museo del *Persiles* pues apenas dos páginas antes hay una referencia a un enigmático museo que en vez de mirar al pasado y al presente mira hacia el futuro: la galería del monseñor clérigo de la Cámara, propietario del “museo más extraordinario que había en el mundo” (IV, 6, 664) con lienzos en blanco esperando los retratos de los personajes ilustres del futuro, especialmente poetas: “porque no tenía figuras de personas que efectivamente hubiesen sido ni entonces lo fuesen, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos” (IV, 6, 664). A pesar de la propuesta tan radical de un museo de retratos que mira hacia la poesía del futuro, aunando pintura y poesía, a Periandro parece no impresionarle en lo más mínimo la reverencia hacia futuros poetas pues considera que Roma tiene tesoros de más valor: “Duro se me hace de creer que de tan atrás se tome el cargo de aderezar las tablas donde se hayan de pintar los que están por venir, que, en efeto, en esta ciudad, cabeza del mundo, están otras maravillas de mayor admiración” (IV, 6, 664). Sin embargo, creo que esta alusión a este museo del futuro, que profetiza una edad gloriosa para las letras, es esencial para entender el sentido de la obra y su poética. Hay un antecedente literario y bastante desconocido del lienzo en blanco en un texto: se trata de la edición española de los *Elogios* de Paulo Jovio, humanista que tuvo un museo de retratos muy celebrado en su villa del lago Como en el siglo XVI.¹⁹ Debido a la fama de su museo, Jovio publica las cartelas o descripciones de los retratos que colgaban bajo los lienzos pero, por supuesto, no los retratos en sí. Lo curioso es que el traductor español, Gaspar de Baeza, se toma la libertad

¹⁸ Y tornando a nuestro propósito digo: que la prestantísima arte de la Pintura, antiguamente tan venerada y estimada, con muchas mudanzas de edades, de gentes y de costumbres, vino juntamente (si yo bien pienso) con el valor y gloria griega, a irse poco a poco perdiendo, y también con el valor e gloria romana, casi en el tiempo que el Imperio fue a morar a Constantinopla, y los vándalos y los godos con otras bárbaras gentes invidiosas de las hermosas obras de los romanos, conquistaron toda Italia. Entonces, cierto, se comenzaron del todo a perder las buenas artes y disciplinas y huir delante de los rudos aspectos que no las entendían; porque aquellos bestiales bárbaros con su importuna guerra y con su triste hambre, habían hecho desaparecer toda la hermosura y tesoro de la Pintura y Escultura que el viejo mundo en mucho tiempo tenía apenas ajuntado en un lugar que era Roma. (27)

Y más adelante añade:

Finalmente, en el tiempo del Papa Alexandro, Julio y León X, Leonardo de Vince, florentín y Rafael d'Orbino abrieron los hermosos ojos de la Pintura, limpiándole la tierra que de dentro de ellos tenía y, últimamente, Micael Ángelo, florentín, parece que le dio espíritu vital y la restituyó casi en su primero ser y antigua animosidad. (30)

¹⁹ Debo a Susan Byrne el haberme puesto en la pista sobre la traducción de los *Elogios* de Gaspar de Baeza.

de poner un marco vacío al lado de la descripción para aliviar la ausencia de la pintura.²⁰ Así, Gaspar de Baeza, en su traducción de 1568, nos explica que es su idea el incluir marcos en blanco al lado de cada elogio para hacer más llevadera la ausencia del retrato –lo que es privativo de la traducción española pues no se hace en el original en latín:

advierito al lector que el museo de Paulo Jovio está en la ribera del lago de Como, junto a la ciudad de Como en Lombardía, y es una hermosísima casa, y en un aposento della (delante de la cual están las armas del invictísimo emperador don Carlos) están estos retratos los cuales los grandes príncipes para ornamento de sus casas envían de muy lejos a sacar en nuevos traslados. Puse al principio de cada elogio un cuadro redondo, para que el lector sufra mejor la falta del retrato verdadero, el cual Paulo Iovio no puso en su libro latino porque fuera cosa de muchísima costa y trabajo. (Al lector, s.n.)

LIBRO PRIMERO DE LOS
Elogios del doctissimo Paulo Iovio
Obispo de Nochera.

TRADVZIDO EN CASTELLANO POR EL
 Licenciado GASPAR DE BAECA.

Debaxo del retrato de ROMVLO QVIRINO
Rey de Roma.

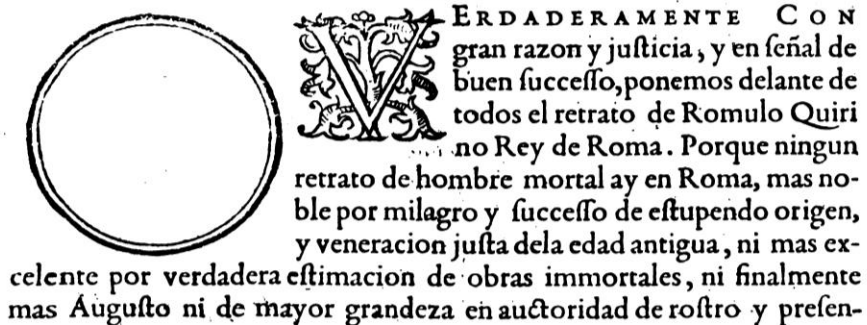


Fig. 2. Elogios de Paulo Jovio, trad. de Gaspar de Baeza, pag. 1

Este tema del lienzo vacío es, en algún sentido, una reflexión valiente y certera sobre la idea de representación. Esto de alguna manera apunta en la dirección de entender el último libro del *Persiles* como un lienzo al revés, donde el vacío se inscribe en su paradoja de ser representación y vacío a la vez. En efecto, el tema del envés del texto comparado con el lado del revés de un tapiz ya es formulado en la segunda parte del *Quijote* al teorizarse

²⁰ Por otra parte, Aurora Egido e Isabel Lozano (*Cervantes y el mundo del "Persiles"*, 187) relacionan este pasaje con el antecedente de género de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (121-122). Cerca de Nápoles el protagonista Luzmán es invitado por la maga Cuma a visitar su cueva donde tiene retratos de todos los grandes hombres del mundo desde la antigüedad hasta el futuro, pues la acción novelesca se sitúa en el siglo XV, profetizándose el reinado de Carlos V y de su hijo Felipe II.

sobre la traducción. El libro cuarto del *Persiles* es el revés del cuadro, el envés de la narración. La radicalidad del museo de los cuadros en blanco se traduce a la palabra y nos muestra un texto disuelto, lleno de espacios vacíos en una intensa pugna por narrar desde la praxis literaria qué es la representación. En este sentido Roma se convierte en un museo colosal en el que se coleccionan y acumulan las representaciones artísticas que constituyen la memoria del hombre, su presente y su futuro. Y es por eso que, en esta ficcionalizada serie de sedimentos que recogen la existencia humana a través del arte, hay una celebración del vacío, de la nada, del lienzo en blanco, del envés del texto como el último y definitivo ejercicio literario de Cervantes.



Fig. 3. Rafael, “El triunfo de Galatea” (c. 1514), fresco en la Villa Farnesina, Roma (© Wikimedia Commons). Imperia sirvió de modelo para Galatea



Fig. 4. Rafael, “La transfiguración” (detalle) (1518-20), en la Pinacoteca Vaticana (© Wikimedia Commons). La figura central es un retrato de Imperia

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *The End of the Poem: Studies in Poetics*. Daniel Heller-Roazen trad. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- . “Retórica visual: ékfrasis y teoría de la ilustración gráfica en el *Quijote*”. *Autour de “Don Quichotte” de Miguel de Cervantès*. Ed. Philippe Rabaté y Hélène Tropé. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015. 175-81.
- . “From Literary Painting to Marian Iconography: The Cult of Auristela in Cervantes’ *Persiles*”. En *Cervantes in the New Millenium*. Bruce Burningham ed. Lincoln: U Nebraska P, forthcoming.
- Alciato, Andrea. *Emblematum liber*. Augsburg: Heinrich Steyner, 1531.
- Aretino, Pietro. *Diálogos amenos (II)*. José Sastina trad. Barcelona: Bruguera, 1984.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes’ Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in “Persiles”*. Toronto: U Toronto P, 2009.
- Bandello, Matteo. *Novelle*. Francesco Flora ed. Milán: Mondadori, 1942.
- Bearden, Elizabeth B. *The Emblematics of the Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*. Toronto: U Toronto P, 2012.
- Blunt, Anthony. *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Buci-Glucksmann, Christine, y Dorothy Zayatz Baker. *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*. Athens, Ohio: Ohio UP, 2013.
- Carducho, Vicente. *Diálogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos, y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares [1613]*. Harry Sieber ed. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1980.
- . *Don Quijote de la Mancha [1605, 1615]*. Francisco Rico coord. 2nd ed. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda [1617]*. Carlos Romero Muñoz ed. 2^a ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- Contreras, Jerónimo de. *Selva de aventuras*. Miguel A. Teijeiro Fuentes ed. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1991.
- Dandeleat, Thomas James. *Spanish Rome: 1500-1700*. New Haven: Yale UP, 2001.
- Díaz Padrón, Matías, y Mercedes Royo-Villanova. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre “La Galatea”, el “Quijote” y el “Persiles”*. Barcelona: PPU, 1994.
- Filóstrato el Viejo. *Imágenes*. (El volumen también incluye las *Imágenes* de Filóstrato el Joven y las *Descripciones* de Calístrato.) Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira trad. y eds. Madrid: Siruela, 1993.
- Findlen, Paula. “Possessing the Past: The Material World of the Italian Renaissance”. *The American Historical Review* 103.1 (1998): 83-114.
- Flor, Fernando R. de la. *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada, 2009.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Elsa Cecilia Frost trad. Madrid: Siglo XXI, 1991.

- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: U Chicago P, 1989.
- García Hidalgo, José. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura [1693]*. Madrid: Instituto de España, 1965.
- Genoways, Hugh H., y Mary Anne Andrei. *Museum Origins: Readings in Early Museum History and Philosophy*. Walnut Creek, California: Left Coast, 2008.
- Guevara, Felipe de. *Comentarios de la pintura [1560]*. Madrid: Gerónimo Ortega, 1788.
- Gutiérrez de los Ríos, L. Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes [1560]*. Madrid: Pedro Madrigal, 1600.
- Holanda, Francisco de. *De la pintura antigua y Diálogo de la pintura [1548]*. Manuel Denis trad. [1563]. E. J. Sánchez Cantón ed. Madrid: Visor Libros, 2003.
- Jiménez Díaz, Pablo. *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Jovio, Paulo. *Elogios o vidas breves de los caballeros antiguos y modernos, ilustres en valor de guerra, que están al vivo pintados en el Museo de Paulo Jovio*. Gaspar de Baeza trad. Granada: Hugo de Mena, 1568.
- Laguna, Ana María G. *Cervantes and the Pictorial Imagination*. Lewisburg: Bucknell UP, 2009.
- Lawner, Lynne. *Lives of the Courtesans: Portraits of the Renaissance*. New York: Rizzoli, 1987.
- Lomazzo, Giovanni Paulo. *Scritti d'arte di Giovanni Paolo Lomazzo*. R. P. Ciardi ed. Vol. 1. Florencia: Marchi Bartolli, 1973.
- Lozano-Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del "Persiles"*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- . *Lozano-Renieblas, Isabel. Cervantes y los retos del "Persiles"*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014.
- Mantioni, Susana. *Cortigiane e prostitute nella Roma del XVI secolo*. Ariccia: Aracne, 2016.
- Martínez, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura [1673]*. Madrid: Manuel Tello, 1866.
- Masson, Georgina. *Courtesans of the Italian Renaissance*. London: Secker & Warburg, 1975.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. 2. Madrid: Librería Católica de San José, 1880.
- . "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 9 (1905): 309-39.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Yaiza Hernández Velázquez trad. Madrid: Akal, 2009.
- Morales Saro, María Cruz, Carmen Bermejo Lorenzo y Ana María Fernández García eds. *Textos para la iconografía clásica*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas [1649]*. Gregorio Cruzada Villaamil ed. 2ª ed. Madrid: Madrid Galiano, 1866.
- Palomino, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica. Teórica de la pintura [1745]*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795.

- Paul, Carole. *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2012.
- Riello, José ed. *Sacar de la sombra lumbre: La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Akal, 2003.
- Saunders, Ruth. *The Letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1955.
- Stoichita, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Anna Maria Coderch trad. Madrid: Cátedra, 2011.
- Úbeda de los Cobos, Andrés. *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.
- Urquizar Herrera, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- van Claerbergen, Ernst Vegelin ed. *David Teniers and the Theatre of Painting*. London: Courtauld Institute of Art Gallery, 2006.
- Vigenere, Blaise de. *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates, sophistes grecs, et les statues de Callistrate*. París : Mathieu Guillemot, 1614.

Ironías de la ejemplaridad, milagros del entretenimiento en el *Persiles* (Feliciano de la Voz, *Persiles* III.2-6.447-484)¹

Michael Armstrong-Roche
(Wesleyan University)

Cervantes bautiza al *Persiles* como libro de entretenimiento² pero su práctica reconoce el poder lúdico de los casos morales más desgarradores. La novela apuesta así por el placer de la complejidad moral, a menudo descubriendo problemas en las mismas virtudes y virtudes en las caídas morales.³ Lo ilustra la misma protagonista, Auristela: vista sólo como portavoz de la piedad ortodoxa o de la prueba de castidad genérica, podría parecer un personaje anodino.⁴ Sin embargo su conflicto mayor es de los más candentes para la época, librado no entre virtudes y vicios sino en el mismo seno de la virtud: entre la castidad monástica y la castidad matrimonial.⁵ El conflicto, que actualiza un motivo genérico mostrenco, amenaza con volverse homicida según Periandro en Roma (*Persiles* 697), potencial trágico ya consumado en el caso que lleva a la muerte de los dos jóvenes portugueses Sosa y Leonor (*Persiles*, 195-206). Como veremos, las ironías morales son mayores aún en el “extraño suceso” (*Persiles*, 449) de Feliciano. Un caso de matrimonio clandestino, es el primer relato corto que testimonian los protagonistas septentrionales una vez en España.

En lo siguiente me interesa trazar cómo Cervantes convierte el conflicto moral en entretenimiento, cómo organiza la experiencia lectora para que esa alquimia se produzca. Destaco dos estrategias. En primer lugar, la suspensión (de la trama principal, de la identificación) que en principio mantiene la atención del lector en vilo se aprovecha para ahondar desde diversas perspectivas en el lado oscuro del desenlace feliz. Es una casuística narrativa⁶ que obliga, al menos al lector cómplice, a aplazar juicios fáciles, insuflando una posible función moral (más que moralista) a la técnica narrativa. Saca partido de los rasgos

¹ Cito por la edición de Carlos Romero Muñoz, con el título abreviado (*Persiles*) y las páginas correspondientes en el texto.

² En la dedicatoria al Conde de Lemos de la segunda parte del *Quijote*. Sobre el léxico del entretenimiento en la época, véase Redondo 2004.

³ Para otro planteamiento respecto al conflicto entre virtudes y vicios, con atención a la fisiología de las pasiones, véase Hutchinson 2001.

⁴ Sobre la complejidad del personaje de Auristela, véase Sacchetti 2001.

⁵ El sueño (real o inventado) de Periandro presenta a la Castidad disfrazada de Auristela (*Persiles*, 385), pero no anticipa el conflicto *entre* las dos modalidades de la castidad que tomará por sorpresa a Periandro en Roma. En rigor, el *bivio* de Auristela en Roma es todavía más complicado que un conflicto sólo entre castidades o entre el amor profano y la vocación religiosa. A diferencia de Leonor, en Auristela no hay indicios de una verdadera vocación religiosa aunque el narrador dice que sosegó su espíritu al besar los pies del Pontífice, con lo cual cree haber cumplido su voto (*Persiles*, 713). Por otra parte, Periandro (ya *Persiles*) da el sí al matrimonio pero Auristela (ya Sigismunda) no se pronuncia, aunque se entiende que da la mano (*Persiles*, 711). Se perfila más bien un conflicto sin solución definitiva posible para Auristela, entre el apego a su integridad (y por tanto a su autonomía) y su verdadero amor por Periandro (“desparecieronse [sic] en un punto así las esperanzas de guardar su integridad y buen propósito como de alcanzar por más llano camino la compañía de su querido Periandro”; *Persiles*, 708). La protagonista logra un final feliz, pero sacrificando otro posible final feliz.

⁶ Entiendo por esto una variación narrativa de la casuística como germen de la comedia, según el planteamiento de Oleza y Kallendorf, entre otros.

de la novela griega para modelar una mirada moral más abarcadora y sutil, que se escapa a la sentencia moralista. En segundo lugar, el uso de protagonistas a la vez exóticos y ejemplares (rasgo diferenciador de Heliodoro y Lope dentro de la novela griega)⁷ hace posible entretener con una mirada sobre lo familiar que resalta precisamente lo que tiene de maravilla, de insólito y sorprendente. Es una invitación novelística a verse con ojos ajenos, a divertirse reconociendo las barbaridades propias. Por lo tanto, la misma forma literaria (la focalización itinerante y poco fiable [Williamsen 1994], la retórica a menudo escurridiza y sobre todo la entrelazada *dispositio* narrativa) participa de la reflexión lúdica sobre los conflictos morales que cuenta. Si el *Persiles* deleita enseñando lo hace de manera muy *sui generis*, fundiendo en la misma médula narrativa la experiencia lectora de categorías horacianas a menudo tomadas por exclusivas.

Así como el *Persiles* se recrea confundiendo (en lo bueno y en lo malo) sus mundos septentrionales y meridionales (la isla bárbara en primer lugar, por una parte, y Portugal, España, Francia e Italia, por otra parte),⁸ su voz narrativa juega al escondite detrás de los personajes nórdicos y bárbaros. Se sirve de ellos como sucedáneos de los primeros lectores y sus probables expectativas. Enuncia así interpretaciones verosímiles para luego desacreditarlas, obligando a que los lectores resuelvan la contradicción. Por ejemplo, al avistar Lisboa, puerta de entrada al mundo meridional, declara: “Contentísima estaba Auristela de ver [...] la hora de poner pie en tierra firme, sin andar de puerto en puerto y de isla en isla, sujeta a la inconstancia del mar y a la movable voluntad de los vientos” (*Persiles*, 433). Más adelante emplea Auristela como portavoz de un juicio parejo sobre España, al inicio del episodio de Feliciano: “[Y]a podemos tender los pasos, seguros de naufragios, de tormentas y salteadores, porque, según la fama que, sobre todas las regiones del mundo, de pacífica y santa tiene ganada España” (*Persiles*, 459). Anticipa (o alimenta) una lectura alegórica (referida al *Éxodo* bíblico) del punto de inflexión geográfico, escamoteándose detrás de la mirada septentrional de la bárbara Ricla y su esposo español Antonio (dice de ellos que la vista de Lisboa arranca lágrimas “porque les pareció que ya habían llegado a la tierra de promisión”; *Persiles*, 431-432). La novela, no obstante, se regodea desde el relato de Antonio en el libro 1 en mostrar cómo esa “tierra firme” y “tierra de promisión,” que parece prometer “un cielo,” es tan propensa a los peligros (físicos y morales) como las ínsulas y mares septentrionales. Lo advierte la misma Auristela

⁷ A diferencia de Heliodoro, Cervantes se recrea mucho más en el mundo conocido de sus primeros lectores que en proyectar maravillas a una periferia exótica (inclusivo los relatos cortos de la primera mitad se sitúan primordialmente en tierras meridionales). Lope también actualiza la novela griega en el aquí y ahora pero el punto de vista narrativo coincide fundamentalmente con el de los primeros lectores. A diferencia de Lope, Cervantes se sirve de personajes septentrionales (bárbaros y nórdicos), exóticos y ejemplares a la vez, cuya mirada forastera sobre los casos estraños del mundo conocido distancia lo aparentemente familiar. Pelorson (2003, 26-28) coincide en que el punto de vista de los extranjeros nórdicos en *Persiles* facilita una “inversión satírica” no posible con las elecciones geográficas de Heliodoro. Lo ve como anticipo de un relativismo ilustrado. Propongo en Armstrong-Roche 2009 y (sobre todo) 2011 situar el uso cervantino del “falso ingenuo” —la inversión de perspectiva como estrategia literaria— históricamente en diversas tradiciones paradoxográficas, sobre todo la del diálogo lucianesco, que vivió una eclosión en el siglo XVI. Blanco (2004, 35-36) reconoce en Luciano un modelo para una dimensión afín del *Persiles*: según ella, un punto medio entre la epopeya (cuya verdad consiste en hacer revivir acciones heroicas pasadas) y la rapsodia novelística (cuya verdad reside en los juegos del ingenio, en la crítica mordaz o irónica y en la reelaboración lúdica y reflexiva de los estereotipos).

⁸ Esta percepción pertenece ya a un consenso en una parte importante de la crítica del *Persiles* desde hace 30 años. Remito a la bibliografía pertinente en Armstrong-Roche 2011.

precisamente a raíz del testimonio de Feliciana: “Paréceme, hermano mío [...] que los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra” (*Persiles*, 457). En efecto, el camino de perfección que lleva a los protagonistas forasteros del Septentrión a Roma se muestra una y otra vez reversible.

Ningún caso se presenta más redondo de este juego de reversibilidad que el cuento de Feliciana. En el medio del camino narrativo entre la isla bárbara y Roma (justo donde Lope concluye su novela griega), Extremadura amaga con recapitular la guerra intestina entre los bárbaros que asola la isla septentrional en el libro 1. En el Septentrión, el arrogante desacato de “las leyes del vaticinio” (*Persiles*, 150) por parte de Bradamiro provoca la guerra cainita entre sus partidarios y los del capitán de los bárbaros, que a su vez desata el incendio de la isla. El detonante paralelo en Extremadura es el matrimonio clandestino de Feliciana y Rosanio. Feliciana es perseguida por su padre y hermanos porque escoge su esposo sin la bendición paternal y concibe un hijo en secreto. La irrupción de la isla bárbara en Extremadura se manifiesta en (1) la retórica de la maravilla (la “extraña novedad” [*Persiles*, 156] septentrional con su réplica extremeña, el “extraño suceso” o “extraño acontecimiento” [*Persiles*, 449]); (2) la puesta en escena (la noche oscura y tenebrosa [*Persiles*, 156 y 447-448]; las pieles de cabras y ovejas para adornar tanto la cueva de Antonio y Ricla como la encina del boyero [*Persiles*, 159 y 450]; y el uso de puñales o dagas para herir [*Persiles*, 156 y 474]); y (3) los motivos compartidos del rescate milagroso (*Persiles*, 156 y 467, 471) y los ángeles encarnados (*Persiles*, 158 y 474). Más llamativo aún, ambos conflictos se caracterizan moralmente en términos idénticos, como una situación fratricida impulsada por “la cólera” y “la venganza,” que vuelve a los padres contra los hijos y los hermanos contra los hermanos (*Persiles*, 156 y *Persiles* 476). El extrañamiento retórico de lo familiar constante a lo largo de la novela es de ahí particularmente apto para encuadrar un episodio que trata de la nobleza vuelta contra sí misma. De hecho, la inversión de perspectiva se perfila ya en el subtexto de la Huida a Egipto (*Persiles*, 448-450), como también ha reconocido William Childers: si el padre persecutor y el hermano de Feliciana son para Rosanio, Feliciana y su hijo recién nacido lo que fue Herodes para la Sagrada Familia, entonces España no es el hospitalario Egipto sino la Palestina hostil de Herodes.

Un ejemplo clave de la ironía moral en el *Persiles* es el juego correspondiente con la geografía del vicio y la virtud. Antonio padre (y español) se encarga de lanzar el guante retórico en la entrada al puerto de Lisboa, declarando a su esposa la bárbara Ricla: “Agora sabrás, bárbara mía, del modo que has de servir a Dios [...]; agora verás los ricos templos en que es adorado; verás juntamente las católicas ceremonias con que se sirve y notarás cómo la caridad cristiana está en su punto [...] Aquí [...] la cortesía no deja que se le llegue la arrogancia” (*Persiles*, 432). Esta visión idealizada de Antonio (que al parecer olvida la historia trágica de Sosa y Leonor acaecida en la misma ciudad, además del propio ejemplo de Ricla; *Persiles*, 158, 195-206, 436-437) quedará casi de inmediato puesta en entredicho para la España novelística por la misma Feliciana. Huyendo de su padre y hermanos, Feliciana busca precisamente la caridad y la cortesía en los septentrionales: “Y, así, llegué como me vistes y, así, me hallo como me veo, merced a vuestra caridad y cortesía” (*Persiles*, 456). Rosanio también se hace eco irónico de Antonio cuando se cruza con los héroes nórdicos y bárbaros y les pide urgentemente auxilio. Dado a la fuga y ansioso por amparar a la criatura, Rosanio vacila: si hay caridad y cortesía en tierras extranjeras, tiene que haber almas compasivas en todas partes (*Persiles*, 448). La duda implícita que plantea

el cuento es, ¿dónde se encuentran los ideales de caridad y cortesía enunciados por Antonio y Rosanio en las tierras de la Virgen de Guadalupe?

La compenetración de la isla bárbara en tierras meridionales ocurre no sólo para mal sino para bien. Si la cólera, la venganza, la arrogancia, el menosprecio de la ley y la guerra fratricida de la isla bárbara tienen algunos de sus principales avatares en el mundo católico de la novela, sus ovejas negras septentrionales (especialmente los bárbaros Ricla, Antonio hijo y Constanza y los príncipes nórdicos Periandro y Auristela) figuran entre los más destacados adalides de la caridad y la cortesía. Ricla repite su papel salvífico del libro 1, mostrando su reiterada caridad y compasión (*Persiles*, 158, 177) primero con el náufrago español Antonio;⁹ luego con los príncipes septentrionales en la isla bárbara; y ahora con los náufragos en tierra firme extremeña, Feliciano, Rosanio y el niño abandonado. Rosanio confía el recién-nacido y una cadena de oro a Ricla, “mujer compasiva” (*Persiles*, 448) según la voz narrativa. El pastor extremeño claramente recoge el testigo de Ricla: “Ricla [...] se llegó al pastor caritativo, diciéndole: ‘No pongáis, buen señor, término a vuestra caridad y usalda con esta criatura que tengo en los brazos, antes que perezca de hambre’” (*Persiles*, 450). El boyero ya le había anticipado, ofreciéndose a amparar a Feliciano: “‘Nuestra diligencia’ [...] mostrará que tenemos caridad” (*Persiles*, 450; se insiste en la caridad y compasión del pastor como antes en las de Ricla, *Persiles*, 451 y 463). Por lo tanto, la no sagrada familia extremeña encuentra santuario entre peregrinos extranjeros y boyeros, libres de escrúpulos respecto al matrimonio secreto o al niño sin bautizar (*Persiles*, 449). Si el camino a Roma es moralmente reversible, no sorprende que a veces (como en la isla bárbara y en el episodio de Feliciano) ese destino se encarne novelísticamente en el ejercicio del Amor.

Periandro a su vez ya se había declarado espejo de la cortesía que Antonio asocia a Lisboa, siendo capitán del barco de corsarios en busca de Auristela. Su liberalidad para con Sulpicia, luego de un intento fallido de violación y robo por los criados, le granjea este juicio: “‘Este mancebo es un sujeto donde tiene su asiento la suma cortesía’” (*Persiles*, 402). Feliciano no tarda en confirmarlo, “aficionada” según afirma el narrador a “la cortesía de Periandro” (*Persiles*, 461). Ella, Rosanio y el niño así hallan la caridad y cortesía donde, de acuerdo al comentario de Antonio, menos se esperaría. En una Extremadura campestre que recuerda simultáneamente el salvajismo y el idealismo bucólico del Septentrión bárbaro novelístico, el ideal bucólico se sitúa entre los héroes septentrionales y boyeros extremeños y el salvajismo entre la nobleza local (el patrón se repite con el hidalgo español Antonio antes de conocer a la bárbara Ricla; con los pretendientes caballeros cristianos de Taurisa; con los nobles franceses Libsomi y Rubertino –una especie de corsario en tierra del libro 3– y con el príncipe danés Arnaldo y el duque de Nemurs francés en Roma; *Persiles*, 161-168, 257-260, 408-412, 575-582 y 637-644). La gracia suele ser efecto menos de lugares o instituciones en esta novela que de personajes eximios. Y la sugerencia de un trasvase de virtudes del norte al sur podría ayudar a explicar el tono relativamente cómico, festivo e indulgente del libro 3:¹⁰ según lo ya visto, se debería tanto a la *presencia* de estos ejemplares testigos septentrionales como a la creciente cercanía de la Roma novelística, a su aura amorosa en una segunda parte actual de la novela que contrasta con las más duras historias *pretéritas* (tendiendo a trágicas) contadas en la primera mitad.

⁹ Sobre Ricla como redentora de los bárbaros y de Antonio, véase Hutchinson 1992, 170. Véase también Armstrong-Roche 2004 y, para su posible inspiración paulina, Armstrong-Roche 2009, 111-166.

¹⁰ Véase Hutchinson 2001, 148.

No sorprende por lo tanto que Feliciano se vista de peregrina y pida unirse al escuadrón “por volver las espaldas a la tierra donde quedaba enterrada su honra” (*Persiles*, 461). Es una especie de *imitatio christi* meridional de los héroes septentrionales paralela a la conversión que vive el español Antonio gracias al ejemplo caritativo de la bárbara Ricla, a cambio de lecciones de doctrina.¹¹ Demuestra asimismo cómo el tropo regidor de la *peregrinatio vitae* [Hahn 1973], la vida como exilio en la tierra, funciona en el *Persiles* en un plano no sólo metafísico, existencial o amoroso sino social o político.¹² La contrapartida del peregrinaje de los septentrionales a Roma es el exilio en dirección contraria del español Antonio, el portugués Sosa, el italiano Rutilio y el francés Renato, entre otros— y por razones parecidas a las citadas de Feliciano. El texto así hace dudar a cada paso sobre el sentido del camino a Roma, si es un paso hacia delante o hacia atrás, un paso hacia la luz, la liberación y el amor o una reincidencia en acciones, paisajes y personajes ya vistos para bien y para mal en el Septentrión. Relativiza así la tierra firme y la España pacífica de Auristela, así como la tierra de promisión idealizada por la familia bárbara en la entrada a Lisboa.

El cuento de Feliciano nunca hila más fino moralmente que en el acrisolado retrato de la doncella. Como ocurre en los casos de Antonio y Ricla en la isla bárbara, Sosa y Leonor en Lisboa y Renato y Eusebia en la corte francesa, se infunde a una situación de aparente claridad moral unas sombras desconcertantes. Feliciano, al igual que el cruelmente repudiado Sosa o el injustamente exiliado Renato, no se presenta del todo libre de culpa— y no sólo por su matrimonio clandestino. A primera vista la voz narrativa fomenta descaradamente la complicidad con la mujer aparentemente caída. De hecho silencia el testimonio directo de sus familiares, así como en la historia de Sosa se silencia el de Leonor. Feliciano queda retratada como una fuerza natural y divina, una especie de Eva (lo sugiere el viejo pastor, *Persiles*, 462) impregnada de símbolos telúricos precristianos de fertilidad y de leyendas marianas que se recreaban con imágenes descubiertas en el hueco de un árbol (*Persiles*, 450-452).¹³ El narrador insinúa una secreta complicidad entre Feliciano y la naturaleza: la encina e inclusive las nubes quedan “preñadas” en simpatía (*Persiles*, 451). Es una sintonía anunciada ya por su nombre (onomásticamente, Feliciano lleva dentro una encina). Algo parecido ocurre en el templo de Guadalupe con la Virgen: puesta de hinojos, Feliciano suelta la voz a los vientos y levanta el corazón al cielo “sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura” (*Persiles*, 473)— mimetizando como si en arrebató místico la imagen misma de la Virgen mientras pasa por ella la voz divina del himno mariano.¹⁴

¹¹ Ricla sintoniza con Feliciano en más de un registro: en la manera de encargarse cada una de contar su historia, en los elegantes rodeos que emplean para afirmar sus iniciáticos encuentros amorosos y en haberse desposado sin ceremonias (Ricla *Persiles*, 175-178; Feliciano *Persiles*, 453-454).

¹² Baquero Escudero (2003) propone como principio unificador de la trama principal con los personajes secundarios la huida del lugar por una amenaza, un principio (búsqueda-reencuentro-huida) derivado de la novela griega.

¹³ Aurora Egido (1998, 23-26) y William Childers (2006, 90-105) exploran los paralelos entre el episodio de Feliciano y la leyenda mariana de Guadalupe. Sobre Feliciano como fuerza cósmica, natural y divina, véase Nerlich 2005, 592-632.

¹⁴ Según Moner (2011, 123-125), en su canto Feliciano se singulariza por venerar a la virgen con un sentimiento religioso libre y desenfadado, frente a la oración silenciosa y respetuosa de los peregrinos septentrionales. Entiende el cantar sin mover los labios como una alusión a la devoción interior que procede del corazón y no de los labios. Aunque no lo desarrolla Moner, el canto mudo podría aludir al vivo debate entre la oración mental y la oración vocal (meramente mecánica y sin espíritu).

El narrador no lo deja ahí: aprovecha la suspensión característica de la novela griega para distanciarles moralmente al padre y al hermano antes de nombrarlos. Gana así de antemano la simpatía del lector hacia Feliciano y su elección. Mientras Feliciano “admira” cuantos la escuchan en el templo, el padre y hermano se presentan como “unos forasteros a quien la devoción y la costumbre puso luego de rodillas” (*Persiles*, 473). Más adelante quedan reducidos a innominados “ellos” y “otros” (itálicas mías): “*uno de ellos*, que de anciana edad parecía, volviéndose a *otro* que estaba a su lado [...] ‘¿Quién lo duda?’—respondió el *otro*” (*Persiles*, 473-474). No se digna de nombrarlos, ni siquiera de identificarlos como padre y hermano. Cuando Pizarro y Orellana preguntan por la causa de los gritos en el templo, la voz narrativa se permite otra muestra de sesgo extrañador de padre y hermano: “no se sabía otra cosa sino que la justicia quería defender aquella peregrina [Feliciano], a quien querían matar dos hombres, que decían ser su hermano y padre” (*Persiles*, 475). Nótese el detalle asesino de don Pedro y don Sancho convertidos en “dos hombres, que *decían ser su hermano y padre*” (itálicas mías) (*Persiles*, 475). La sintonía ritual del padre y hermano, puestos de rodillas como Feliciano (“por devoción y costumbre”), sólo subraya la distancia moral.¹⁵ Si en el espectáculo de religiosidad Feliciano imita a la Virgen y su padre y hermano a Feliciano, las intenciones no podían ser más contrarias: la una levanta el corazón, los otros aún la quieren matar (quizá les mueva más la “costumbre” que la “devoción”). Según constata el narrador, “parecían más verdugos que hermano y padre” (*Persiles*, 474). Por ello no sorprende que, cuando Auristela le pida aclarar el misterio de su nombre, Feliciano —huérfana de madre, perseguida por padre y hermanos— se declare “hija” de su “voz” y de su “excelencia” (*Persiles*, 462) antes que de su familia.

Si bien la voz narrativa se decanta decididamente por Feliciano, no es maniquea. Silencia el testimonio directo de la familia pero riza el rizo dejando que ella se delate. Las razones paternas las deja entrever Feliciano. Facilita así a los lectores elementos para armar una visión más compleja del carácter de la doncella, e inclusive de las razones de su familia vengativa. Feliciano no es ajena a dramatizarse (“Considerad, señores, el apretado peligro en que me vi anoche”; *Persiles*, 455); da a entender que su testimonio es selectivo (“Esto es, señores míos, lo que os puedo contar de mi historia”; *Persiles*, 456), mimetizando así a la misma novela (que se presenta como traducida y editada; *Persiles*, 279); su retórica es voluntaria (“yo [...] *me di* por esposo” [*Persiles*, 453]; “yo *quise escoger* por esposo” [*Persiles*, 456], itálicas mías— no “yo quise por esposo”); y su versión de la historia trasluce posibles motivos sospechosos. Empieza contando su historia como si fuera una conseja sobre un innominado “hidalgo rico” (su escogido, Rosanio) y otro innominado “mancebo noble” rival (el preferido de su padre, Luis Antonio). Al margen de otras consideraciones, Feliciano desde luego demuestra que entiende cómo funciona el tipo de novela que habita (la novela griega gusta de retrasar la identificación). Pero Cervantes aprovecha el rasgo para dejar entrever o bien posibles motivos sospechosos, o bien el parecer del padre, o bien ambas cosas a la vez (por ejemplo, Feliciano declara “me di por esposo al rico” no “me di por esposo al amado” o “al bueno”; *Persiles*, 453). La familia

¹⁵ Moner también reconoce una antinomia entre la devoción y la costumbre, en su caso entre la religiosidad personal, interiorizada y espontánea de Feliciano, inspirada por el amor a la Madre de Cristo, y la más ritual y dogmática de su padre y hermanos. Me interesa incidir además (con Zimic) en el contraste *ético* entre Feliciano (y los peregrinos septentrionales) y sus familiares, entre las virtudes (enunciadas en el himno mariano) y las ceremonias (palabra de Antonio y Orellana).

quiere un igual para Feliciano, de hecho una especie de doble dentro de “la honrada medianía, que ni los humillaba ni los ensoberbecía” (se dice de ambas familias que son más nobles que ricas; *Persiles*, 453). Rosanio es noble, pero hijo de un hidalgo no de un caballero; sin embargo, se le caracteriza como infinitamente más rico que Luis Antonio, entre otras virtudes.¹⁶ Una posible ironía es que la doncella y no el padre sea la parte más *interesada*.

Con todo, Feliciano se permite malabarismos retóricos todavía más reveladores: sin duda, gana o pierde lectores precisamente por su atrevimiento, tanto en su retórica como en sus hechos. Por ejemplo, parece que o bien se delata o bien presta su voz a la (aparentemente) silenciada de su padre cuando se refiere a sus “hurtos” (“yo me le entregué por suya a hurto de mi padre y de mis hermanos” o “destos hurtos amorosos”; *Persiles*, 453 y 454). O cuando llama al rival Luis Antonio “el desposado” y a su escogido Rosanio “el adúltero” (*Persiles*, 455). Confiesa a la hora de pedir acompañar a los peregrinos que ya que “había sido peregrina en culpas, quería procurar serlo en gracias” (*Persiles*, 461). No obstante, si bien ella misma parece condenarse, también disputa la valencia moral de los hechos. Su principal estrategia retórica es anticipar lo peor que se podría decir de ella, lo que fácilmente nos imaginamos pensarían su padre y hermanos— para entonces rebatirlo. De los hurtos amorosos, cavila: “si es que se puede llamar infamia la conversación de los desposados amantes” (*Persiles*, 454). De su amado “adúltero,” matiza “si así se puede decir” (*Persiles*, 455). Se arriesga proponiendo la interpretación más nociva de sus “culpas” para entonces darle un giro, hilando delgado para imponer una lectura más favorable. A esta luz, el texto apuesta manifiestamente por el entretenimiento y la edificación mediante conflictos morales no sólo en los hechos sino en su interpretación, lo que podríamos llamar su casuística narrativa implícita.

Si Feliciano suscita admiración y lástima en los oyentes como dice el narrador (*Persiles*, 456), también suscita dudas. El uso que hace Cervantes del relato corto engastado (tan lejos de la experiencia lectora de Heliodoro o Lope) no siempre se celebra pero una indudable ventaja es la ocasión que ofrece para contrapuntar perspectivas contrarias respecto a vidas paralelas. Luego del testimonio ambiguo de Feliciano se entreteje un ejemplo clave, la glosa de Auristela en conversación con Periandro. Complica aún más la tentación del juicio fácil, entre otras razones porque su fuente parece irreprochable. Auristela nos propina una lectura alternativa —decididamente menos idealizada— de Feliciano. Por una parte, al igual que Ricla Auristela se presenta como una especie de alter ego de Feliciano. Lo vemos ya en su comentario sobre la persistencia de los “trabajos” tanto en la tierra como en el mar, con un guiño al mismo título de la novela (*Persiles*, 457) y a la correspondencia entre “los trabajos” de la vida de Feliciano y los trabajos de los protagonistas. Se subraya el paralelismo cuando Auristela le ofrece a la doncella el segundo traje de peregrina que se había hecho para sí misma (*Persiles*, 462). De modo parejo a la voluntariosa Feliciano, se hace reiterado hincapié en el protagonismo de Auristela desde Lisboa al inicio del libro 3, cuando efectivamente toma el relevo de Periandro en los dos primeros libros (“quiso Auristela” *Persiles*, 447; “Hízose lo que Auristela quiso” *Persiles*, 449; “aconsejó Auristela” *Persiles*, 451; “fue parecer de Auristela” *Persiles*, 451).

¹⁶ Christina Lee me recuerda que el hidalgo rico a veces se entendía como eufemismo de orígenes sospechosos. Ni Orellana ni Pizarro, amigos de Rosanio, dan muestras más adelante de confirmarlo en su intervención pero podría ayudar a explicar la reacción extrema de la familia. Y daría un sesgo todavía más irónico al desenlace “milagroso”.

Mirándose en el espejo de Feliciano (“es un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas”; *Persiles*, 458), Auristela nos invita a plantearnos: visto lo visto, ¿qué lecciones podemos extraer del caso?

Aunque la buena voluntad de Auristela ya había quedado demostrada (“compasiva y deseosa de sacar a Feliciano de entre los sobresaltos y miedos que la perseguían”; *Persiles*, 461-462), a diferencia de Ricla se cuida de marcar no sólo simpatías sino distancias. Aguda pero también algo recelosa, Auristela no se deja seducir fácilmente por la dramatización de la doncella extremeña: “[N]o es mucho que nos admire ver a esta señora que dice que se llama Feliciano de la Voz” (*Persiles*, 457). Manifiesta, con la admiración, cierta suspicacia: Feliciano “dice” llamarse de la Voz aunque “apenas la tiene para contar sus desgracias” (*Persiles*, 457-458). ¿Malicia, humor, ternura o simple ignorancia del prodigio aún por manifestarse? Auristela quizá se reconozca en una imaginada disimulación prudente (rasgo a la vez genérico y cortesano), como ella misma *dice* llamarse Auristela y no Sigismunda. Si es así, se retrata al retratar a Feliciano, tal como lo había hecho la misma doncella en su testimonio. Se permite, para rematar, un asomo de censura con la calificación de “sus arrojados deseos”: “Contemplóla [...] esperando poner con sagacidad remedio a sus arrojados deseos” (*Persiles*, 458). Por ello no sorprende que Auristela no se reconozca en Feliciano, al menos de momento y a pesar de las analogías evidentes. Afirma de un modo un tanto altanero “[b]ien es verdad que la suya no es caída de príncipes” (*Persiles*, 458), remachando el abismo entre sus casos (Auristela no es ni recogida doncella ni caída) a la vez que nos recuerda su condición real ya descubierta por Taurisa (*Persiles*, 136). Puede que sea un espejo como da a entender, pero no para Auristela. La necesidad de distanciarse explicaría su advertencia a Periandro que, como ella misma reconoce, carece de motivo: “‘‘Todo esto me mueve a suplicarte, ¡oh hermano!, mires por mi honra’’” (*Persiles*, 458). La duda aparentemente gratuita cobra sentido pragmático: es una manera de dejarle saber a Periandro (y a los lectores) que ella, a pesar de las simpatías, no es Feliciano, que no se haga ideas, que no se entregará fácilmente. Su historia será distinta. Con todo, se perfilan dos ironías notables: (1) un personaje septentrional se cree moralmente superior a un personaje meridional (española además), con una censura que de momento ensombrece el retrato de Feliciano; (2) por otra parte, el juicio de Auristela se revelará prematuro ya que el desenlace le dará la razón a la extremeña, ilustrando más bien el peligro de una sentenciosidad demasiado rotunda a pesar de los “arrojados deseos”. El papel que en este momento Auristela (y probablemente más de un lector)¹⁷ le adjudica a Feliciano, de mujer caída atropellada por la rueda de la fortuna, quedará desmentido por las razones de Pizarro y Orellana en la resolución del cuento.

La inversión de perspectiva es particularmente notable en la descripción del templo de Guadalupe. Visto a través de los protagonistas, el asombroso despliegue de exvotos que se imaginan volando por el monasterio no desdice de las maravillas más exóticas del Septentrión. A los lectores se les descubre el espectáculo impactante de ex-votos desde el punto de vista asombrado de los protagonistas, dramáticamente evocado por el narrador. La evocación del interior de Guadalupe, que recuerda otra de la basílica de Loreto en *El*

¹⁷ La crítica sobre Feliciano refleja fielmente su ambivalente presentación narrativa, resaltando o bien su condición de mujer caída milagrosamente redimida o bien su condición mítica identificada con la creación divina o la naturaleza misma mediante diversos subtextos (los arquetipos de Mirra, Eva, Venus o la Madre de Dios). Repaso su recepción en Armstrong-Roche 2009, 230-231.

licenciado vidriera de Cervantes,¹⁸ ha suscitado lecturas encontradas como suele pasar con Cervantes. Para algunos estudiosos, es una evocación piadosa y sublime. Para otros, con menos frecuencia, trasluce una crítica velada, una especie de pesadilla erasmista de prácticas religiosas populares a veces manipuladas por la Iglesia postridentina [Blanco 1995, 632–633]. En lugar de decantarme por una u otra percepción, me interesa recalcar el léxico de la maravilla utilizado para describir el punto de vista de los protagonistas del norte novelístico. Así arranca la descripción de la iglesia:

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. De tal manera hizo aprehensión estos milagrosos adornos en los 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 acro templo no cabían: tan grande es la suma que las paredes ocupan. (*Persiles*, 471-472)

La retórica de la sorpresa (donde los protagonistas podrían esperar púrpuras, damascos y brocados, se topan con un cúmulo de exvotos) y la perspectiva ingenua subrayan el aspecto extraño, exótico y maravilloso del Catolicismo meridional para los peregrinos nórdicos o bárbaros del Septentrión. El comentario inmediato del mismo narrador recalca este efecto, ya que hace referencia a “(e)sta novedad, no vista hasta entonces” (*Persiles*, 472), debido a que se trata de una experiencia nueva y sorprendente para los peregrinos. “[L]os tenía como asombrados y no se hartaban de mirar lo que veían ni de admirar lo que imaginaban”. La formulación cuasiredundante —“no se hartaban de mirar lo que veían”— capta una posible función de la maravilla en el *Persiles* como experiencia lectora, ya que la perspectiva distanciadora vale también para que los lectores miren y no sólo vean lo familiar filtrado por ojos foráneos. La instantánea del interior de la iglesia es aguda, sutil y —nunca mejor dicho— admirable en cuanto al poder de las imágenes y los espacios sagrados. Los términos usados por el narrador autorizan a atribuir el aspecto prodigioso de este espacio y estas imágenes al poder sobrenatural de la fe, a un milagro cristiano o a la maravilla de la imaginación humana. No obstante, ni la descripción ni la historia proponen solución unívoca al lector. Dejándose llevar por las maravillas ante sus ojos asombrados, la reacción de los peregrinos a la avalancha sensorial del monasterio es imaginarse narraciones de milagros sobre cautivos, cojos y muertos. Los testigos incluso se imaginan esos mismos cautivos volando por el aire para depositar sus cadenas en el monasterio, un presunto milagro católico meridional que podría recordar la historia maravillosa (y quizá mentira) del italiano Rutilio, según el cual la alfombra mágica de una hechicera romana le había

¹⁸ Es observación de Castro según Carlos Romero, quien además sugiere que Cervantes puede haberse autoplagiado. Véase Cervantes 2004, 472 n.4.

depositado en Noruega (*Persiles*, 187). El milagro de la liberación del cautiverio en la Berbería histórica se contrapone por simetría a las maravillas asociadas con el cautiverio en el Septentrión (bárbaro y nórdico) de la novela.

Pensemos lo que pensemos sobre la eficacia del icono y de la intercesión de la Virgen en las vidas de quienes (cautivos o tullidos) depositaron sus exvotos en el monasterio, la imagen y el templo se revelan incapaces de liberar a Feliciano de su propio cautiverio— su sujeción a la voluntad de su padre y su hermano. Muchos primeros lectores sin duda se recrearían en el placer de reconocer las convenciones de la narración de milagros (los atributos marianos de Feliciano, el subtexto legendario, el trasfondo guadalupano y la conversión abrupta) calcadas por este entretenimiento profano, convenciones que ha señalado Forcione [Forcione 1982, 331-397]. Esas convenciones y la misma descripción del templo podrían haber recordado a algunos lectores los debates seculares acerca de la eficacia material y espiritual de la oración, los templos, las imágenes, la ceremonia y los sacramentos, y aportado algún estímulo a la reflexión [Thomas, 39]. Nadie menos que el padre Sigüenza, sabroso historiador de la Orden de San Jerónimo (1595-1605), reconoce la existencia de incrédulos en su recuento de la leyenda milagrosa del pastor guadalupano:

No lean esto los que tienen más gusto de saber quién fue el pastor Argos y la vaca Io, lo que pasó con la cabra Amaltea en el monte Ida o de Rea la loba en las riberas del Tíber y otras vanidades [...]; ni los que estiman en poco y dan menos fe a las maravillas que Dios hace por los hombres [...] No lo escribo para ellos, que ha mucho sé bien cuánto burlan de esto llamándolas fábulas, hablillas y sueños de viejas, sino para los humildes y píos, pobres de la ciencia que hincha [...] Estos oirán la historia [...] de aquel tan celebrado santuario de Nuestra Señora de Guadalupe fundado en los originales que hemos dicho, de mayor crédito que los autores que ellos adoran, confirmado con la tradición de gentes religiosas y santas, y sellado con la virtud del Cielo, con infinitos milagros hechos en toda Europa. (Sigüenza, 134)

En este sentido es interesante recordar el momento en que los peregrinos vislumbran por primera vez al “grande y suntuoso monasterio” (*Persiles*, 471) a través de un paisaje de entradas, valles y montes. El narrador, como en arrebatado, acumula (¿reverente o hiperbólicamente?) hasta tres referencias a la “santísima imagen” de la Virgen encerrada en sus “murallas,” llamando a la Virgen “madre de los huérfanos,” “libertad de los cautivos,” y “consuelo de los afligidos”— atributos significativos que reformulan alegóricamente aspectos clave del episodio como Feliciano huérfano de madre y madre de un niño abandonado a la vez; el cautiverio de la doncella en su encina (“la prisionera del árbol”; *Persiles*, 451) y a manos de su familia (“le sobraría como ella se viese libre de los que la buscaban, que era su padre y hermanos”; *Persiles*, 452); el cautiverio de los mismos protagonistas en la isla bárbara y en manos de la Santa Hermandad; y la misión de la Orden de los Jerónimos. Las tres referencias apretadas a la misericordia de la madre ante las miserias de cautivos que citamos arriba nos podrían llevar a pensar que la imagen cumplirá el papel de la madre liberadora que no tiene Feliciano. Pero la historia casi de inmediato pone en entredicho cualquier esperanza en la eficacia material de los templos y las imágenes milagrosas, los himnos a la Virgen o incluso la belleza sublime de la voz de

Feliciana. A pesar de la impresionante presencia del monasterio, el hermano de Feliciana casi la mata ante la mirada de la misma Virgen. El contraste entre el efecto de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en el padre y el hermano de Feliciana y el efecto (contrario) en la versión del padre Sigüenza, que cito a continuación, no podría ser más llamativo:

Y así diremos que esta preciosísima imagen, entre otras muchas que participan este favor, es la piedra imán que atrae a sí el hierro y las cadenas, no sólo de los cautivos en el cuerpo, sino en el alma y de los aherrojados en la cárcel de sus culpas, porque debe de ser sin número los que entrando en aquel santuario y viendo la santa imagen conciben en su pecho espíritu de contrición y arrepentimiento de sus pecados, llorando y confesando sus yerros. Es la piedra gagate que expele los demonios [...] y en poniendo los ojos en ella, les roba las almas y las alza a pretensiones más nobles, pegándose con devoción a las cosas divinas que antes aborrecían. (Sigüenza, 146)

Probablemente más determinante aún para Cervantes sea el contraste con *El peregrino de su patria* de Lope.¹⁹ Lope multiplica la presencia de los templos marianos en España respecto a Cervantes (el protagonista “Peregrino” Pánfilo pasa por Monserrat [*Peregrino*, 158-159], El Pilar [*Peregrino*, 440-441] y Guadalupe [*Peregrino*, 447-449] y hace referencia a otros santuarios menores marianos y al Camino de Santiago). Cervantes olvida Monserrat y El Pilar, pone las referencias a santuarios menores en boca de una ociosa peregrina (*Persiles*, 486-487) y silencia el Camino de Santiago. En Lope, Guadalupe es el lugar donde (en las gradas del templo) recibe Pánfilo la carta de Flérida que iniciará la resolución definitiva de la trama de amor profano (la peregrinación desatada por una confusión de los amantes Pánfilo y Nise, que han creído que sus padres querían concertarles matrimonios con otros). Cervantes sitúa la visita al monasterio en el centro de la novela, donde termina Lope la suya, y recapitula como hemos visto motivos del inicio en la isla bárbara. Sobre todo, Lope pone en boca de un peregrino alemán un encendido elogio, refrendado por Pánfilo, del Camino de Santiago (*Peregrino*, 147), de la Inquisición (*Peregrino*, 148) y de la eficacia de las imágenes marianas (*Peregrino*, 151-159), y por ende de una España pacífica, humilde y quieta (*Peregrino*, 148-150).²⁰ Por todo ello, precisamente una de las ironías más notables del episodio de Feliciana es que la voz sobrehumana, celestial de la doncella y el mismo himno a la Virgen, en lugar de salvarla, la delatan. Lejos de suscitar una intercesión divina, la imagen de la Virgen, su templo y el himno están a punto de sellar el destino fatídico de la doncella.

Más desconcertante aún, las dudas sobre la eficacia de la imagen podrían plantearse respecto al mismo monasterio como santuario. Desde sus inicios el monasterio de Guadalupe estuvo íntimamente vinculado a la corona de Castilla y luego con el Nuevo Mundo a través del culto de la Virgen de Guadalupe en México.²¹ La Orden de los

¹⁹ A continuación cito las páginas en el texto con el título abreviado de *Peregrino*.

²⁰ Si Cervantes trata la religiosidad como problema y no como mero trasfondo de una historia de amor, Lope reserva sus ironías para la castidad de los personajes. La voz narrativa expresa más de una duda sobre la misma (*Peregrino*, 103, 258, 423), afirmando que “pocos hombres son castos”.

²¹ William Christian califica a Guadalupe como el templo más importante de la España del siglo XVI. Véase Christian 1981, 121.

Jerónimos observaba la regla de San Agustín y respondía a las necesidades espirituales de peregrinos y marineros. Se le había encomendado asimismo el celebrado Mosteiro dos Jerónimos en Lisboa y varios sitios reales destacados en España (los Jerónimos en Madrid, El Escorial y Yuste en Extremadura), lo cual evidencia su tradicional asociación a la realeza ibérica y la hospitalidad. A pesar de ello, es aquí donde se oye al padre de Feliciano “dando voces por su hija” (*Persiles*, 474), cuyo eco de la primera oración de la novela (*Persiles*, 127) –una referencia a los gritos de los bárbaros septentrionales– ha reconocido agudamente Diana de Armas Wilson [Wilson 1991, 208]. Aunque el hermano de Feliciano está dispuesto a matarla en el acto, el padre hace una mínima concesión a su santidad declarando “No es [...] teatro de miserias ni lugar de castigos” (*Persiles*, 474). El templo de Guadalupe, como también el de la Madre de Dios en la Lisboa de Sosa y Leonor (*Persiles*, 203), se llama por lo tanto un “teatro” y casi se convierte en escenario una vez más de otra cruel profanación. Sin embargo esta concesión al decoro sólo tiene el poder suficiente como para desplazar el sacrificio inminente fuera del escenario. Con todo, ni antes ni después del alboroto hacen acto de presencia los religiosos del monasterio, quienes permanecen extrañamente invisibles durante todo el episodio.²² La orden más íntimamente asociada con la itinerancia de la corona española es incapaz de garantizarle a Feliciano un santuario.

Por si no quedara claro, justo antes de los desencuentros en el templo de la Virgen se nos recuerda la ineficacia de las instituciones reales en el mismo momento que Feliciano decide ponerse a salvo de su familia vengativa y unirse a los peregrinos. Irrumpe en el *locus amoenus* del episodio de Feliciano el “extraño espectáculo” y “extraño suceso” del homicidio de Diego de Parraces, el *et in Arcadia ego* cuento cautelar (*Persiles*, 464-469) que delata la precariedad de la justicia en la España santa y pacífica que imagina Auristela. Diego cae de ojos con una espada hincada en las espaldas “cuya punta le salía al pecho” (*Persiles*, 464), otro eco de las leyes bárbaras del vaticinio septentrional que mandan arrancar el corazón de varones (*Persiles*, 137-138). Ocurre en “el pradecillo delicioso” donde están recogidos los peregrinos, cuyo luctuoso final como ha señalado Aurora Egido recuerda otros de *La Galatea* cuyos contrarios, amor y muerte, tiñen de tragedia el Valle de los Cipreses [Egido 1998, 19]. Le hallan, en una caja de ébano, un hermoso retrato de mujer (que prefigura el duelo entre Arnaldo y Nemurs en Roma por el retrato de Auristela; *Persiles*, 637-638)²³ con estos versos: “Yela, enciende, mira y habla. / ¡Milagros de la hermosura, / que tenga vuestra figura, / tanta fuerza en una tabla!” Una glosa de los milagros de la hermosura, anticipa en clave profana la imagen de la Virgen en el templo de Guadalupe, sobre todo quizá en su impotencia ante el impulso homicida (o provocación del mismo en este caso). Más adelante descubrimos que un pariente llamado don Sebastián de Soranzo le había llevado a matar en pleno campo. Por los versos, una “causa amorosa” (*Persiles*, 465) es la única explicación del asunto que se ofrece, lo suficiente para dejarnos notar el paralelo con las historias tanto de Feliciano como de Periandro y Auristela. Cuatro cuadrilleros de La Santa Hermandad, perfectamente ausentes cuando le asesinan a Diego, aparecen “como si fueran llovidos” (*Persiles*, 465-466) y arremeten contra los peregrinos inocentes.

²² Salvo, como señala Moner mordazmente, en la comida abundantísima ofrecida por el prior a los protagonistas cuando se despiden de Guadalupe (*Persiles*, 476).

²³ Sobre los retratos en Cervantes, véase Alcalá Galán 2009, 73-112.

En lugar de protegerles contra salteadores como era su cometido, los cuadrilleros de este cuerpo real les toman *por* ladrones, salteadores y homicidas de Diego, por falsos peregrinos disfrazados. Se trata sólo de la primera mala lectura literal de apariencias (el hombre muerto, sus despojos en su poder y la sangre en sus manos) en una serie que amenaza con un atropello rotundo de la justicia. Prendidos y llevados a ver el corregidor de Cáceres, los peregrinos descubren que el corregidor también lee mal los signos (se equivoca al ver la mancha de sangre que lleva Periandro, confía en el parecer de su teniente sin averiguaciones) y está a punto de ponerles a cuestión de tormento. Ante el juicio perentorio, de nada le sirve a Periandro defenderse con la verdad (*Persiles* 467), como tampoco le sirvió a Renato para impedir 10 años de exilio y la infamia de una penitencia por pecados que no cometió en la corte francesa (*Persiles*, 409-412 y 420). Mediante la inocente tesorera bárbara, Ricla (“que sabía muy poco o nada” de escribanos; *Persiles*, 467), Cervantes quizá esté saludando al amigo Quevedo y la sátira de escribanos en boga. Ricla le ofrece dineros a uno de ellos para tomar a cargo el negocio y lo echa a perder todo porque, “en oliendo los sátrapas de la pluma que tenían lana los peregrinos, quisieron trasquilarlos como es uso y costumbre hasta los huesos” (*Persiles*, 467). El narrador adopta así, de nuevo, una mirada ajena respecto a lo familiar, potencialmente renovando el escándalo de un tema mostrenco en la materia picaresca: ni siquiera entre bárbaros el cohecho es uso y costumbre.

Como si hiciera falta más ironía, se nos cuenta que el corregidor es un caballero del hábito de Santiago, la orden militar a la que está tradicionalmente encomendada la protección de peregrinos en el camino de Compostela. Ya que sabemos los lectores que se equivocan, el efecto de la ironía dramática es ponernos de parte de los peregrinos septentrionales y contra las fuerzas oficiales del bien en la España santa y segura de Auristela. Se convierten así en una amenaza para los protagonistas del norte sin necesidad de comentario polémico. Se anuncia también el tema de los falsos peregrinos, que se encarnará justo en el siguiente episodio camino de Talavera: a diferencia de los protagonistas, disfrazados de peregrinos pero no falsos y aun así perseguidos, la ociosa peregrina que se nos presenta a continuación se mueve por España con impunidad entre fiestas devotas, como también según ella los “malos peregrinos” que “saltean la limosna de los verdaderos pobres” (*Persiles*, 484-488). El narrador se permite dos bromas significativas a expensas de la Santa Hermandad: “Y *mostróse ser santa la Hermandad* [...] porque en un instante, *como por milagro*, se juntaron más de veinte cuadrilleros, los cuales [...] los prendieron” (*Persiles*, 467). Las dos bromas (señaladas por mis itálicas) son a la vez tropos regidores de todo el episodio: como por milagro la Hermandad se muestra santa no para impedir el homicidio de Diego de Parraces sino para llevarles cautivos a estos inocentes. Todo esto a pesar de la presunta fuerza protectora de la Virgen de Guadalupe y “sin respetar la belleza de Auristela” (*Persiles* 467), que al menos en la isla bárbara propició la intervención salvífica de Bradamiro, el bárbaro arrogante y menospreciador de la ley (*Persiles* 149, 153-157).

Nuestros peregrinos se salvan sólo por un golpe de suerte o, para ceñirnos más exactamente al tropo del narrador, de milagro. Reviste la forma de un papel que nombra al homicida (*Persiles* 468), un papel que había dejado Diego en manos del mesonero del lugar porque sospechaba que su pariente Sebastián le quería matar. En su último testimonio escrito, Diego dice haber salido de la corte en compañía de Sebastián “en cierto viaje donde le iba la honra y la vida”. Por no confirmar ciertas sospechas falsas que tenía Sebastián de

Diego y “fiándome en mi inocencia” (como hace Renato en el duelo, otro ejemplo de ingenuidad castigada en el Meridión novelístico; *Persiles*, 409-410), da “lugar a su malicia”. La situación es escalofriante: dudando, escribe lo que será su último testamento creyendo que está a punto de ser asesinado por un familiar y da fatídicamente en el clavo. Es un papel que a su vez el mesonero hace llegar al corregidor. De esta manera Diego y el mesonero anónimo se ganan un lugar (con doña Guiomar de Lisboa y el conde de Quintanar de la Orden; *Persiles*, 490-494 y 517-519) en ese minúsculo panteón de héroes del *Persiles* cuyo sentido de justicia (en el caso de Diego, desde el más allá) se presenta como la excepción milagrosa en el mundo (especialmente nobiliario) de la novela hasta Roma. Si no fuera por este doble golpe de suerte, los peregrinos acabarían encarcelados por un delito que no cometieron, así como Renato y Eusebia sufren una penitencia por un delito que tampoco cometen en la corte francesa. La justicia en Guadalupe al igual que en Francia se perfila como una especie de milagro— la aparición de la nota de Diego cumpliendo el papel de la última confesión de Libsomiros en su lecho de muerte en la corte gala (*Persiles*, 421). Aún así, lo peor está por llegar, ya que descarrila la justicia inclusive en Madrid. Despacha el corregidor el papel a la corte y se hacen las diligencias para encontrar al asesino— pero logra fugarse. El pariente homicida desaparece, el delito queda sin castigo y el muerto — según la seca expresión del narrador— se queda por muerto (*Persiles*, 469).

El retrato empañado de la justicia en este refugio de paz y santidad que es España (según Auristela) se completa con “los gastos de justicia” (*Persiles*, 469). La cadena que Rosanio había dado como dádiva a Ricla para proteger al niño se habrá de deseslabonar para librar a los peregrinos, encadenando así una injusticia con otra. El corregidor decide quedarse con el retrato de la amada de Diego, “para gustos de los ojos,” una recompensa digna para un juez apegado a las apariencias (una tendencia que le asocia a otros magnates cristianos de la novela como Arnaldo, Nemurs y el gobernador romano en su apego al retrato de Auristela; *Persiles*, 637-641, 659-663, 675-676). Esto es lo que se puede esperar de personajes representativos del mundo meridional en *Persiles* cuando se cruzan con “corderos mansos”: en lugar de imitarlos, los (como dice el mismo texto) trasquilan. La historia de Diego de Parraces nos revela la arbitrariedad, ineptitud y corrupción de la justicia real en la Extremadura novelística— pero de paso nos da también la medida del desamparo de Feliciano cuando su padre y hermano por fin logran alcanzarla, puesto que ya sabemos que no podrá contar con los representantes ni de la Iglesia ni de la Corona.²⁴

Con todo, sí sucede una especie de milagro: la aparente conversión abrupta del padre y del hermano, que pasan súbitamente de verdugos en potencia a parientes amorosos. Una manera de explicarlo lo aporta el mismo texto del himno de Feliciano, que había empezado a cantar en el templo y que ofrece una especie de glosa alegórica de su propia historia. Dice que la Virgen era el brazo de Dios que detuvo la cuchilla rigurosa de Abrahán, dando un mansísimo cordero en lugar de Isaac para el verdadero sacrificio (*Persiles*, 482). La prefiguración narrativa de la cuchilla rigurosa de Abrahán del himno la refiere Feliciano, hablando de su padre amenazador cuando la delata “la voz” (el llanto) de la criatura y alborota al padre: “El resplandor del cuchillo me dio en la turbada vista” (*Persiles*, 456). A esta luz, la desgracia de Feliciano nos podría hacer pensar que el gesto abrahámico sacrificador del hijo no se agota con el ofrecimiento del patriarca: los propios

²⁴ William Childers también reconoce los paralelos entre las historias de Parraces y Feliciano y el correspondiente retrato de la corrupción y violencia en una España presentada como refugio para los peregrinos. Véase Childers, 90 y 96.

deudos de la doncella están dispuestos a sacrificarla, y no a Dios en prueba de su fe, sino en aras del ídolo del honor. De hecho, desde la isla bárbara hasta Roma, el *Persiles* se configura en parte como el rastreo novelístico de esa tentación de sacrificar a otros (o la libertad propia) en nombre de la fe, el amor, el honor o la pobreza. El momento paradigmático de ese impulso en la isla bárbara hace referencia precisamente a los motivos del manso cordero, el cuchillo sacrificial y la voz y sus razones:

El gobernador [...] mandó que al momento se sacrificase aquel mancebo [Auristela disfrazada de varón] [...] El cual, sin hablar palabra, como un manso cordero, esperaba el golpe que le había de quitar la vida. Visto lo cual por la antigua Cloelia, alzó la voz: ‘Habla, hermosísima Auristela, y no permitas [...] que te quiten la vida [...]’ A estas razones, los crueles bárbaros detuvieron el golpe, que ya ya la sombra del cuchillo se señalaba en la garganta del arrodillado. (*Persiles* 152-153)

En un juego de resonancias tipológicas, estos motivos como hemos visto cobran protagonismo de nuevo en el relato de Feliciano. Aunque el subtexto de la Huida a Egipto en la historia de Feliciano la convierte en un avatar de la Virgen María, traspuesta al himno Feliciano es más bien Isaac o Cristo. Por lo tanto, si la Virgen detiene el cuchillo del patriarca en el himno y la voz alzada de Cloelia detiene el cuchillo de los bárbaros a punto de sacrificarle a Auristela, ¿quién detiene el cuchillo del padre y del hermano en la historia de Feliciano? En el mundo sublunar de Feliciano el papel mediador de la Virgen lo encarnan los justicias fuera del templo, la gente del pueblo convocada por las voces coléricas del padre y los ruegos de Rosanio (*Persiles*, 474-475). A diferencia de Diego de Parraces, asesinado en pleno campo por un pariente, Feliciano dispone de testigos en la plaza del pueblo. Con todo, sólo logran aplazar el sacrificio vengativo. El milagro de la reconciliación es obra en última instancia de las “razones” (*Persiles*, 476) de dos caballeros extremeños (Francisco Pizarro y Juan de Orellana), como en la isla bárbara lo fueron las “razones” de Cloelia.

La crítica nos informa que al prestar estos apellidos a los héroes del caso, Cervantes podría estar homenajeando a parientes y amigos suyos en Trujillo ya que ambos linajes tenían vínculos con los Cervantes de Extremadura [Cervantes 2004, 729n.]. O bien nuestro autor podría estar empapando el cuento de color local mediante apellidos ligados notoriamente a las tierras extremeñas [Lozano Renieblas 1998, 176-182]. Haciéndose eco de Rafael Osuna y Diana de Armas Wilson, Aurora Egido nos recuerda sin embargo que la Virgen de Guadalupe representaba no sólo el triunfo sobre el Islam (en Granada o Lepanto) sino un capítulo fundamental de la historia americana con una notable advocación mariana vinculada a la conquista de México [Egido 1998, 27-28]. De ahí que los apellidos también recalquen la prosapia familiar y local de la empresa americana, puesta de relieve al coincidir aspectos conocidos de la historia del conquistador Francisco Pizarro con la historia de Feliciano: sus oscuros orígenes, su madre soltera, su oficio de pastor y su leyenda, que contaba que de niño fue amamantado por una cerda como el de Feliciano es alimentado por una cabra. El texto se permite una especie de guiño a esta dimensión universal de los nombres, cuando Rosanio entrega la cadena y la criatura “a uno de dos caballeros [Francisco Pizarro y Juan de Orellana] que en [Trujillo] y en todo el mundo son bien conocidos” (*Persiles*, 448).

Conviene no obstante subrayar las inversiones irónicas respecto a estas asociaciones. La madre del conquistador era soltera y pobre a diferencia de la noble, rica (y a su manera, desposada) Feliciano. La historia parece repetirse pero en otra clave: Feliciano da a luz a una especie de Pizarro redivivo y es rescatada por otro Pizarro. Impone recordar sobre todo que el Pizarro y Orellana de la gesta americana protagonizaron –en lugar de la paz y la justicia que obran sus tocayos cervantinos– no sólo una serie de conquistas sino una notoria y cruenta guerra fratricida entre encomendadores españoles por el control del Perú (Pizarro fue un “tirano” para sus enemigos los Almagro).²⁵ Se cierra así un círculo, aunque sea en el espacio utópico de una ficción: los homónimos cervantinos del conquistador de los Incas y su aliado el presunto descubridor del Amazonas reescriben las guerras civiles entre conquistadores españoles (ahora de forma desplazada entre los familiares en Extremadura), poniendo las paces con razones en lugar de armas. Si bien como señala Egido el caso de Feliciano une al cañamazo novelesco la historia del monasterio guadalupano y su Virgen con las historias de la Reconquista y la Conquista americana (entendidas a veces como peregrinaciones), no deja de ser llamativo que la mediación de Pizarro y Orellana en la historia de Feliciano redima en clave de paz no sólo la guerra intestina que asola la isla bárbara del Septentrión de la novela (y que el padre y el hermano de Feliciano hacen amago de repetir en Extremadura) sino esa historia de luchas encarnadas entre los mismos pobladores españoles de las Américas.

Este juego de reescrituras internas e históricas nos podría explicar por qué los héroes se llaman Pizarro y Orellana pero no cómo logran hacer las paces. Cito la breve escena para que veamos mejor cómo se presenta tanto la fuente del conflicto como los términos de su desenlace. A punto de estallar la violencia, don Francisco y don Juan –arrojándose de sus caballos– realizan así el rescate providencial:

[P]ero, antes que su padre y hermano respondiesen palabra, don Francisco Pizarro se abrazó con su padre, y don Juan de Orellana con su hermano, que eran sus grandes amigos. Don Francisco dijo al padre:

– ‘¿Dónde está vuestra discreción, señor don Pedro Tenorio? ¡Cómo! ¿Y es posible que vos mismo queráis fabricar vuestra ofensa? ¿No veis que estos agravios, antes que la pena, traen las disculpas consigo? ¿Qué tiene Rosanio que no merezca a Feliciano? O ¿qué le quedará a Feliciano de aquí adelante, si pierde a Rosanio?’ Casi estas mismas o semejantes razones decía don Juan de Orellana a su hermano, añadiendo más, porque le dijo:

– ‘Señor don Sancho, nunca *la cólera* prometió buen fin de sus ímpetus: ella es pasión del ánimo, y el ánimo apasionado pocas veces acierta en lo que emprende. Vuestra hermana supo escoger buen marido; *tomar venganza* de que no se guardaron *las debidas ceremonias* y respetos no será bien hecho, porque os pondréis a peligro de derribar y echar por tierra todo el edificio de vuestro sosiego. Mirad, señor don Sancho, que tengo una prenda vuestra en mi casa: un sobrino os tengo, que no le podréis negar si no os negáis a vos mismo, tanto es lo que os parece.’ (*Persiles*, 475-476)

²⁵ La historia, bien conocida en la época, la retoma el Inca Garcilaso en *Historia general del Perú*, acabada ya en 1613 y publicada en 1617.

Notemos en primer lugar las peculiaridades de esta escena climáctica de un episodio que –de cabo a rabo– hace alarde de sus maravillas: resulta que Pizarro y Orellana son amigos tanto de Rosanio como del padre y hermano de Feliciano, y sin embargo en otro momento se dice que Feliciano no los recuerda (*Persiles*, 460). La nobleza local está tan unida que el conflicto entre ellos es casi familiar, y sin embargo se comportan como extraños. Hay variaciones sobre este tema en otros momentos del episodio: Feliciano parece no reconocer a su hijo en un momento clave²⁶ (*Persiles*, 460) y para los justicias don Pedro y don Sancho parecen más verdugos que hermano y padre de Feliciano (*Persiles*, 474). Como ya anticipamos, el léxico de la venganza y la cólera en una situación fratricida hacen eco en la cita de arriba (ver palabras en negrita) de la guerra desatada en la isla bárbara entre los partidarios del capitán y Bradamiro: “incitados de la venganza y cólera [...] arremetieron los unos a los otros, sin respetar el hijo al padre, ni el hermano al hermano: antes, como si de muchos tiempos atrás fueran enemigos mortales por muchas injurias recibidas [...], sin haber quien los pusiese en paz” (*Persiles*, 156). La intervención de Pizarro y Orellana deja patente hasta qué punto la paz milagrosa en el caso análogo de Feliciano se debe a las exigencias del honor, en particular cómo puede hacer extraños de deudos e incluso cegarles respecto a los intereses materiales del clan que creen defender en nombre del honor. Pizarro y Orellana apelan a los temores e intereses de don Pedro y don Sancho con la única retórica que entienden, haciéndoles ver –más allá del orgullo herido– lo sensato del gusto de Feliciano. Las razones que esgrimen Pizarro y Orellana no sólo reconocen el sentimiento de agravio sirviéndose de la casuística familiar del honor, según la cual la venganza agravaría la ofensa por darla a conocer. También asoma la conciencia incipiente de que a la familia le favorece esta aparente ofensa aparente más de lo que a primera vista podría parecer. Orellana achaca la inminente tragedia a la excesiva preocupación por guardar las debidas “ceremonias,” lo cual nos podría recordar la referencia tanto a “las ceremonias” con que se sirve la Lisboa de Antonio (*Persiles*, 432) como las “torcidas ceremonias de su tierra” que Auristela cree haber dejado atrás al entrar en otro monasterio Jerónimo, el de Belén también en Lisboa (*Persiles*, 434).

Un poco antes en la misma escena, Rosanio da una lección preliminar de persuasión desde el interés propio y con la voz de la razón. Lo hace invocando tácitamente el no siempre respetado principio eclesiástico del mutuo consentimiento como base primordial del matrimonio legítimo, planteando si merece “muerte el casarse una doncella contra la voluntad de sus padres” (*Persiles* 475). El, como el astuto pretendiente burlador Basilio en *Don Quijote* (II.21), justifica su derecho a su amada señalando su “industria” y “calidad,” además de su propia nobleza y riqueza acreditadas. El contraste entre “industria” y “milagro,” explícito en el episodio de Basilio,²⁷ permanece implícito en el discurso de Rosanio pero subyace a todo el episodio. Para explicar esta conversión aparentemente milagrosa de tragedia inminente en final feliz, Alban Forcione ha subrayado la referencia que hace Pizarro a la “discreción” del padre, interpretándola como expresión de la fe en el poder de una concepción humanista de la razón [Forcione 1982, 333]. El papel redentor de la retórica en esta historia ciertamente contrasta con el silencio letal que había hecho sus

²⁶ Zimic propone que Feliciano calla la verdad para proteger al niño. Otra posibilidad, sugerida por la presencia no explicada de la recién nacida de la hermana del pastor, es que el pastor le ha enseñado el hijo de la pastora. Feliciano entonces *sí* habría superado la prueba de maternidad.

²⁷ Véanse las lúcidas y documentadas reflexiones sobre Basilio y su “industria” en Layna 2005. Para la relación del relato de Feliciano con el resto de la obra cervantina, véase Muñoz Sánchez 2015.

estragos fatídicos en la debacle de Leonor y Sosa en Lisboa [Armstrong-Roche 2011]. De forma parecida, en la isla bárbara, Cloelia heroicamente rompe el silencio pasivo de Auristela y la salva descubriendo el disfraz varonil que viola “las leyes” sacrificiales de la isla bárbara (*Persiles*, 152-154).

Sin embargo don Pedro y don Sancho sólo están dispuestos a perdonarle a Feliciano porque Pizarro y Orellana saben apelar al sentido familiar de honor y por lo tanto a sus intereses. Resulta que Rosanio es uno de ellos, de hecho noble (aunque hijo de hidalgo y no caballero) y en riqueza notablemente superior (de hacienda “infinita”; *Persiles*, 453). El rival que había escogido el padre para Feliciano (Luis Antonio) es según Feliciano más noble (hijo de caballero en lugar de hidalgo), pero de riqueza mediana. Según la elección de Feliciano, los desposados se complementarían mejor, la categoría social mayor de ella compensando la mayor riqueza de él, sin dejar de ser nobles y ricos los dos. Paradójicamente la pasión aparentemente imprudente e impetuosa de Feliciano le ha llevado, como el discurso de Rosanio da a entender, a una alianza más provechosa que la arreglada por el padre, ya que Rosanio es noble, colmado de virtudes que ennoblecen (“heredero de las virtudes de su padre,” “hidalgo [...] cuyas muchas virtudes le hacían ser caballero en la opinión de las gentes”; *Persiles*, 453) y más rico con diferencia. El gusto de la joven y su libre elección desmienten el lugar común según el cual el deseo caprichoso, el matrimonio clandestino y el protagonismo femenino conducen inevitablemente a una pesadilla familiar de consecuencias sociales desastrosas (esposo y padre irresponsable, hijo ilegítimo, abandono y deshonor, y la amenaza siempre presente de ciclos interminables de venganza) [Perry 1990, 53-74 y Barahona 2003]. Rosanio supera la prueba de la fidelidad conyugal brillantemente como hemos visto, demostrando ser un marido fiel para Feliciano y un padre protector para el recién nacido. Una ironía aún más potente es que Feliciano sostiene heroicamente (y potencialmente renueva, en virtudes y caudal) la sustancia de la ortodoxia social de su padre. Y sin embargo casi pierde la vida por no guardar “las ceremonias,” relegando lo que para Orellana es la cuestión menor de la decorosa aprobación previa del padre. Incluso de acuerdo a su propio criterio estrecho, la preocupación arrolladora con el honor casi logra, perversamente, minarse a sí misma.

El milagro putativo que reconcilia amor, interés y honor familiar por lo tanto sólo parece realizable porque la pasión juvenil supuestamente imprudente de Feliciano ha servido mejor los intereses de su familia que los cálculos racionales paternos o que la defensa vengativa del nombre familiar. La glosa de Periandro al palio de barcas alegóricas en la isla de pescadores (*Persiles*, 348-349) podría valer para el caso de Feliciano: “Al Amor, al Interés y a la Diligencia dejó atrás la Buena Fortuna, que, sin ella, vale poco la diligencia, no es de provecho el interés ni el amor puede usar de sus fuerzas” (*Persiles*, 357). Mediante algo parecido a la misma buena fortuna Feliciano aúna el amor y el interés del concurso en la isla, plasmando además el imposible que el poeta-comediante en Badajoz le enuncia a Auristela: “si en alguna cosa se verificaba la verdad de un antiguo refrán castellano, era en las hermosas farsantas, donde la honra y provecho cabían en un saco” (*Persiles*, 445). Como señala Carlos Romero, el poeta trastoca el proverbio *honra y provecho no caben en un saco*. A esa luz, Feliciano hace posible lo imposible, negando el refrán (y la tragedia) y uniendo la honra, el provecho y el amor— aunque sólo de milagro.

Don Pedro y don Sancho por lo tanto casi de inmediato se dan por vencidos ante este hecho, granjeándose el siguiente juicio narrativo: “[G]anó fama de prudente el padre, de prudente el hijo y, los amigos, de discretos y bien hablados” (*Persiles*, 476). En efecto

ganan fama por la virtud clásica de la prudencia. Pero como hemos visto, su prudencia no se presenta en su dimensión ideal, como virtud que sabe escoger el bien, de acuerdo al espíritu del discurso ampliamente humanista que Forcione asocia con “la discreción”. Su prudencia es más bien una precaución contra la mancha de deshonor familiar, condicionada por los términos de un código nobiliario profundamente arraigado, con su lógica (contra publicar ofensas) y sus intereses materiales y sentimentalismo (la condición y riqueza de Rosanio, la garantía de paternidad sellada por el parecido del niño). Más inquietante aún, si Feliciano se libra de la muerte y del matrimonio arreglado, no escapa necesariamente del cautiverio que supone la preocupación por “las ceremonias” del honor paternal. Si los discursos de Pizarro y Orellana consiguen apaciguar ánimos, no es porque acaten la virtud cristiana (la caridad) o la justicia real (la prohibición del homicidio) sino porque logran hacer ver al padre y hermano la buena elección de Feliciano. Dejan intocado y, en realidad, dependen del poder de los intereses de casta. De modo que el final feliz del episodio ilustra hasta qué punto la razón humanista y lo que en el episodio de Renato y Eusebia se llama la “ley católica” (*Persiles*, 409) están subordinadas a costumbres nobiliarias.

Si el padre y hermano de Feliciano parecen a primera vista más preocupados por las ceremonias que por el interés del matrimonio según el concepto nobiliario, ni antes ni después del desenlace muestran el más mínimo interés ni por las ceremonias (amonestaciones públicas, mediación clerical, presencia de testigos) ni por la doctrina (el principio del consentimiento mutuo) del concepto eclesiástico del matrimonio. Feliciano nos cuenta que los varones mostraron unas brutales prisas poco decorosas: “sin hacerme sabidora, concertaron mi padre y hermanos de casarme con el mozo noble, con tanto deseo de efetuarlo que anoche le trajeron a casa [...] con propósito de que luego luego nos diésemos las manos” (*Persiles*, 454). El episodio llama la atención sobre una nobleza cuyas costumbres a veces iban a contrapelo de la doctrina eclesiástica— notablemente, según se manifiesta también en el episodio de Leonor y Sosa, respecto al tema medular del consentimiento mutuo en el matrimonio. Feliciano lo constata: “Con este segundo mancebo noble ordenaron mi padre y dos hermanos que tengo de casarme, echando a las espaldas los ruegos con que me pedía por esposa el rico hidalgo” (*Persiles*, 453). De manera parecida al episodio de Sosa y Leonor en Lisboa, hay paralelismos cautelares con la historia de los protagonistas, que alimentan la esperanza de reconciliar una vez en Roma el “gusto” matrimonial propio con los derechos de su hermano Maximino. A *Persiles*, como se sabe, también le persigue el hermano y por razones parejas a Feliciano y Diego de Parraces (“una causa amorosa”). La ausencia llamativa de religiosos en la disputa —que recuerda la abdicación de responsabilidad por el rey francés en el episodio de Renato (*Persiles*, 409-413)— pone en evidencia una Iglesia, al menos novelística y en este episodio, indispueta a hacer valer su compromiso institucional con la prioridad del consentimiento mutuo como base principal (aunque no única) del matrimonio legítimo— un principio consagrado ya por el Cuarto Concilio Laterano en 1215, presente anteriormente en el derecho romano y visigodo y reiterado con insistencia por el Concilio de Trento.²⁸

²⁸ Cervantes reconoce materia novelable en la tensión entre una ortodoxia social (el matrimonio arreglado nobiliario) y una ortodoxia religiosa (el principio del libre consentimiento y las virtudes enunciadas en el himno mariano), ante la ineptitud o ausencia de instituciones —reales y eclesiásticas— que podrían ofrecer un contrapeso a la tiranía de la autoridad paternal. El conflicto histórico era real: aunque los clérigos a menudo aconsejaban obediencia a los padres, los tribunales eclesiásticos en España solían respaldar la libre elección. Véanse Barahona 2003, Espinosa 2007, Seed 1998 y Usunáriz 2005.

Dos enigmas planteados por el texto a los lectores en la conclusión del cuento ilustran cómo la complejidad moral del episodio y de la novela se plasma en sus formas. Una vez hechas las paces se explica que Feliciano había estado cantando un himno de 12 estancias en el templo (*Persiles*, 477),²⁹ troncado por el alboroto del hermano. Como hemos visto, la novela insiste de varias maneras en los paralelismos (salvando y marcando distancias) entre Auristela y Feliciano. Un vínculo es este himno, cuyo traslado por escrito le pide Auristela a Feliciano antes de la salida de Guadalupe y a cuya letra se le concede la última palabra del episodio. Llama la atención que el narrador señale la versión escrita (“y cantó unos versos que ella sabía de memoria [los cuales dio después por escrito]”; *Persiles*, 473), indique en qué momento exacto entraron padre y hermano (“Cuatro estancias había cantado cuando entraron por la puerta del templo unos forasteros”; *Persiles*, 473) e insista en su condición troncada y posteriormente escrita (“Estos fueron los versos que comenzó a cantar Feliciano, y los que dio por escrito después”; *Persiles*, 483). Todo invita a que los lectores presten especial atención no sólo a las 12 octavas a modo de cierre alegórico, sino al posible sentido narrativo de tanta insistencia en la letra diferida.

Si las estrofas intermedias del himno celebran la Creación y las últimas la Virgen, las cuatro primeras exaltan la casa celestial de Dios. La creación de esta casa se dice que precede la creación del mundo, con sus cimientos en la humildad y sus pilares y muros edificados con la fe, la esperanza, la caridad, la templanza, la prudencia, la justicia y la fortaleza. Se perfila así un contrapunto potente entre la visión inicial de las masivas “murallas” (*Persiles*, 471) del monasterio, que se levantan imponentes sobre un paisaje de valles y altísimas sierras de montes poblados cuando los peregrinos ponen los pies por primera vez en la entrada que lleva a Guadalupe, y los “muros” (*Persiles*, 478) invisibles de la casa de Dios, ceñida por las virtudes teologales y cardinales y evocada justo cuando los peregrinos se preparan para reanudar el viaje. Si bien el templo que contiene la imagen sagrada, a pesar de su recio aspecto de fortaleza, resulta incapaz de ofrecerle santuario a Feliciano, en cambio la casa de Dios encarnada por la discreción y el valor de Pizarro y Orellana en última instancia la salvan. El himno más adelante nos recuerda el papel intercesor y pacificador de la Virgen, declarando que “[l]a justicia y la paz hoy se han juntado / en vos, Virgen santísima” (*Persiles*, 481). En lugar de una repudiación del ideal mariano, lo que se nos muestra es la materialización narrativa de la casa de Dios y de la Virgen, no en la imagen, sino en el ejercicio de la virtud. Si la paz y la justicia se han unido hoy en la Virgen, como reza el himno, la Virgen hoy ha obrado en efecto mediante las razones de Pizarro y Orellana. Desde un punto de vista moral, se podría decir que la justicia y la paz en el episodio de Feliciano *son* la Virgen. Quizá sea menos entretenido —o edificante— decidir si la mayor eficacia ética de la Iglesia interior respecto a la exterior ha de considerarse tridentina, erasmista o protestante que reconocer el hecho mismo de situarse en un himno mariano, como si se quisiera decir *esta* es la ortodoxia de María.

Quizá ahora comprendamos mejor por qué entrarían el padre y hermano al final de la cuarta estrofa (cuando se ha evocado la casa de Dios) y por qué el himno se haría visible (o audible) a Auristela y los lectores sólo al final del episodio. El mismo texto nos ofrece una posible clave de lectura entre un sentido literal y otro metafórico, el contrapunto entre los muros visibles de un santuario que no lo es para Feliciano y la casa de Dios cuyas murallas se corresponden con las virtudes teologales. Ya que en la historia esa iglesia ideal

²⁹ Sobre las posibles fuentes mariológicas del himno, véanse Micozzi 1995 y Egido 1998, 30-33.

del himno se manifiesta por el ejercicio de las virtudes, es comprensible que el himno que celebra la casa de Dios no se materialice –se haga visible o audible– plenamente para los lectores hasta verse coronadas la justicia y la paz *narrativamente*. No obstante, es un final feliz todo menos que triunfante, condicionado como está por el hecho de que las virtudes de la Virgen se imponen –al menos por ahora y en este caso (el himno insiste reiteradamente en el “hoy”– evidentemente no hubo justicia ni de milagro que le salvara a Diego de Parraces en el ayer de la historia) –porque sirven intereses patrimoniales bien arraigados. Antes de reanudar su peregrinación, los peregrinos visitan reliquias, confiesan pecados y reciben sacramentos (*Persiles*, 476-477). La prioridad relativa de la virtud y la ceremonia católica se sugiere perfectamente: el conflicto se resuelve primero por el milagro humano de la persuasión y los sacramentos sirven para confirmar y unir la comunidad en celebración. De ahí que, al menos dentro de la economía estructural del episodio, las ceremonias tengan su lugar pero claramente subordinadas a las virtudes cristianas.

Quizá ahora también dispongamos de otra pista para comprender mejor por qué se dice que Auristela estima más que entiende los versos que le escribe Feliciano al final (*Persiles*, 483). Es enigmático no sólo porque no se explica sino porque en el episodio de la isla de pescadores (*Persiles*, 343-347) Auristela había hecho de mediatrix virginal. Como cruce de protosoberana y sacerdotisa, había logrado reconciliar la unión matrimonial con el gusto de las voluntades trocadas de los amantes pescadores, abocados por querer obedecer a los padres a casarse “no por el [gusto] suyo, sino por el gusto ajeno” (*Persiles*, 345). Por lo tanto, como encarnación de la paz y justicia en la tierra novelística, Auristela ejerce plenamente el espíritu de lo que quizá (según el narrador) no entienda del todo en cuanto a la letra. Sin embargo, los lectores sabemos que Auristela entre los amantes pescadores ya se había mostrado perfectamente capaz de entender lo que estaba en juego. El contraste con don Pedro y don Sancho no podría ser más señalado. A diferencia de Auristela, no practican –hasta el último momento– lo que como nobles de la católica “tierra de promisión” es razonable esperar que entiendan sobre “la caridad” y “la cortesía” enunciadas por Rosanio. No nos puede suponer ya ningún misterio tampoco que los peregrinos septentrionales respondan a las murallas, imágenes y exvotos del monasterio de Guadalupe como si fueran una maravilla ajena a ellos, impertinentes como son para los ideales morales y políticos que practican ejemplarmente (a pesar de sus fallos menores) estos protagonistas nórdicos y bárbaros de tierras “adonde la verdadera fe católica no está en el punto tan perfecto como se requiere” (*Persiles*, 651).

Cerrando el círculo del episodio, ¿entendemos el extrañamiento de lo familiar y la casuística narrativa en el *Persiles* principalmente como lección ejemplar o fuente de gusto y placer? ¿Como afán de novedad del autor o de los lectores? ¿Como expresión del pensamiento del autor o reflejo de lectores que evidentemente le fascinaban, lectores heterogéneos con ideas también heterogéneas, quizá incluso de una sociedad más propensa al debate de lo que solemos pensar (lo confirma el mismo padre Sigüenza reconociendo la existencia de lectores escépticos de historias milagreras)? Aunque haya culpa y redención para todos los gustos en el “extraño suceso” de Feliciano, no deja de ser llamativo el contraste entre los protagonistas septentrionales, dechados de valores cristianos y humanistas, y una sociedad meridional que, como en el caso de Feliciano, encarna los ideales de caridad, paz y justicia enunciados en el himno a la Virgen sólo de milagro. Como hemos visto, la mirada con ojos forasteros del mundo propio se presta a relativizar ideas triunfalistas de tierras de promisión y pueblos escogidos, un efecto puesto de relieve

precisamente por contraste con el *Peregrino* de Lope y el historiador de Guadalupe, el padre Sigüenza.³⁰ En otro lugar he señalado una posible inspiración de esa mirada crítica hacia lo propio en el diálogo lucianesco [Armstrong-Roche 2011]. Sin embargo, a diferencia del diálogo satírico *Persiles* convierte todo en problema. ¿Qué lecciones fidedignas se pueden extraer de un caso como el de Feliciano cuando, en mayor o menor medida, todos los implicados son culpables y el desenlace final depende de una especie de milagro? A esta luz es evidente que el concepto de entretenimiento que Cervantes practica en su novela griega dista mucho de los peligros externos de Heliodoro o la comedia de enredo novelizada de Lope. *Persiles* transforma los motivos y temas de la novela griega en problemas vitales. Apuesta por el valor lúdico (y edificante) de la complejidad moral, por lectores que no buscan la solución fácil, por el placer de verse obligado a revisar las conclusiones sobre la marcha y aplazar en cada tramo del caso los juicios prematuros. Es una manera de entender, como poética de la ejemplaridad, lo que Cervantes formula en el prólogo a las *Novelas ejemplares* en los mismos años que revisaba el *Persiles*: “Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar” [Cervantes 2010, 79-80]. Ni enuncia un ejemplo provechoso ni niega que se pueda hacer, pero prefiere dejarlo en manos de los lectores. El *Persiles* demuestra no sólo que la ficción es capaz de resaltar la complejidad moral sin menoscabo del entretenimiento sino lo entretenido precisamente de esa complejidad.

³⁰ Sigüenza (144) dice creer que España goza de tantas imágenes porque “[el Señor...] quiere que España dure muchos años como pueblo escogido suyo”.

Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Armstrong-Roche, Michael. "Europa como bárbaro Nuevo Mundo en la novela épica de Cervantes." En Alicia Villar Lecumberi ed. *Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004. II: 1123-1138.
- . *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- . "Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes: El mito gótico y el episodio de Sosa y Leonor en el *Persiles*." En Carmen Rivero Iglesias ed. *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 15-32.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. "Personaje y relato en el *Persiles*." En Jean-Pierre Sánchez ed. *Lectures d'une oeuvre: "Los trabajos de Persiles y Sigismunda" de Cervantes*. Nantes: Editions du Temps, 2003. 219-247.
- Barahona, Renato. *Sex Crimes, Honour, and the Law in Early Modern Spain: Vizcaya, 1528-1735*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Blanco, Mercedes. "Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*." En Giuseppe Grilli ed. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1995. 623-633.
- . "*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética." *Criticón* 91 (2004): 5-39.
- Cervantes, Miguel de. Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . Jorge García López ed. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Christian, William. *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Egido, Aurora. "Poesía y peregrinación en el *Persiles*." En Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998. 13-41.
- Espinosa, Aurelio. "Early Modern State Formation, Patriarchal Families, and Marriage in Absolutist Spain: the Elopement of Manrique de Lara and Luisa de Acuña y Portugal." *Journal of Family History* 32.1 (2007): 3-20.
- Forcione, Alban. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four "Exemplary Novels"*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Hahn, Jürgen. *The Origins of the Baroque Concept of 'Peregrinatio'*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973.
- Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- . *Economía ética en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Kallendorf, Hilaire. *Conscience on Stage: The 'Comedia' as Casuistry in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

- Layna, Francisco. *La eficacia del fracaso: Representaciones culturales en la Segunda Parte del "Quijote"*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2005.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del "Persiles."* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Micozzi, Patricia. "Imágenes metafóricas en la Canción a la Virgen de Guadalupe." En Giuseppe Grilli ed. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles: 1995. 711-723.
- Moner, Michel. "El tema religioso en la narrativa cervantina: posturas ideológicas y estrategias discursivas." En Carmen Rivero Iglesias ed. *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 119-129.
- Muñoz Sánchez, José Ramón. "El episodio de Feliciano de la Voz (Persiles, III, 2-5) en el conjunto de la obra de Cervantes." *Artifara* 15 (2015): 157-183.
- Nerlich, Michael. *El "Persiles" descodificado, o la Divina Comedia' de Cervantes*, Jesús Munárriz tr. Madrid: Libros Hiperión, 2005.
- Oleza, Joan. "Trazas, funciones, motivos y casos: elementos para un análisis del teatro barroco español." En Alberto Blecuá, Ignacio Arellano y Guillermo Serés eds. *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Pamplona/Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Verwuert, 2009. 321-342.
- Pelorson, Jean-Marc. "Le *Persilès* et *Les Ethiopiques*: esquisse d'une comparaison dynamique." En Christian Andrès ed. *Autour de 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda': Historia septentrional' de Miguel de Cervantes. Etudes sur un roman expérimental du Siècle d'Or*. Paris: Indigo, 2003. 15-32.
- Perry, Mary Elizabeth. *Gender and Disorder in Early Modern Seville*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Redondo, Augustin. "El *Persiles*, 'libro de entretenimiento' peregrino." En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004. I: 67-102.
- Sacchetti, Maria Alberta. *Cervantes' "Los trabajos de Persiles y Sigismunda": A Study of Genre*. London: Tamesis, 2001.
- Seed, Patricia. *To Love, Honor, and Obey in Colonial Mexico: Conflicts over Marriage Choice, 1574-1821*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Sigüenza, José. Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla estudio preliminar, Angel Weruaga Prieto ed. *Historia de la Orden de San Jerónimo I*. Salamanca: Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura, 2000.
- Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Usunáriz, Jesús María. "El matrimonio como ejercicio de libertad en la España del Siglo de Oro." En Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz eds. *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor Libros, 2005. 167-185.
- Vega, Lope de. Juan Bautista Avallé-Arce ed. *El peregrino en su patria*. Madrid: Editorial Castalia, 1973.
- Williamsen, Amy. *Co(s)mic Chaos: Exploring "Los trabajos de Persiles y Sigismunda."* Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1994.
- Wilson, Diana Armas de. *Allegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda."* Princeton: Princeton University Press, 1991.

Zimic, Stanislav. *Cuentos y episodios del “Persiles”*: de la Isla Bárbara a una apoteosis del amor humano. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2005.

Piratas justicieros: una paradoja cervantina en el Persiles y Sigismunda

Luis F. Avilés
(University of California, Irvine)

Gran parte del segundo libro de la novela *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes está dedicada a las dificultades que experimentan los personajes al intentar evaluar tanto las experiencias que viven como las narraciones que escuchan. Estas dificultades aparecen casi inmediatamente en el segundo capítulo de ese libro, cuando a los personajes que acuden desde el palacio del rey Policarpo se les hace difícil comprender que puedan existir sobrevivientes en la nave naufragada y vuelta al revés que encuentran a orillas del mar. Ante las voces de los sobrevivientes que se escuchan dentro del buque, un anciano de palacio comenta una experiencia semejante que él tuvo en la ribera de Génova y concluye que “si aquí sucediese lo mismo, no se ha de tener a milagro, sino a misterio; que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces” (II, 2, 163-64).¹ Covarrubias define misterio como “cualquier cosa que está encerrada debajo de velo, o de hecho o de palabras, o otras señales” (1288). Mientras que el anciano se vale de una categoría temporal para definir lo misterioso (lo que acontece con irregularidad y muy pocas veces), el *Tesoro de la lengua* enfatiza el obstáculo visual que encubre y pone un velo sobre las cosas, dificultando su comprensión. En variadas ocasiones los personajes en el palacio de Policarpo tratan de lidiar con la realidad velada que confrontan, como es el caso del murmurador Clodio, quien ve un misterio escondido en Auristela: “algún gran misterio encierra desechar una mujer un reino y un príncipe que merece ser amado. Misterio también encierra ver una doncella vagamunda” (II, 2, 168). La realidad aparece extraña, incierta y velada, colocando a los personajes en el ámbito inseguro de la opinión (*doxa*). En este sentido se entiende mejor el inicio del capítulo 5 de este segundo libro: “Efetos vemos en la naturaleza de quien ignoramos las causas [...]” (177).

Lo milagroso debe entonces ser considerado como un problema epistemológico, pero en el sentido de que las causas permanecen ocultas y los eventos suceden fuera de un orden natural y del contexto necesario que lleve al conocimiento. Aunque el misterio participa también de la inaccesibilidad de lo milagroso, en la medida en que dificulta la identificación de las causas, sí es cierto que lo misterioso podría ser desvelado, permitiendo un nivel de contextualización suficiente que permita que lo inusual pueda ser comprendido dentro del marco natural de las ocurrencias poco comunes. La posibilidad de distinguir el misterio del milagro estriba en la capacidad disponible a los sujetos para formular un contexto inteligible a pesar de su precariedad para así poder identificar las posibles causas. En un mundo misterioso como el del *Persiles*, las causas, como Auristela, son “vagamundas” y difíciles de aprehender. Todo esto tiene mucho que ver con los postulados miméticos que ya había establecido Aristóteles en su *Poética*, cuando proponía su famosa distinción entre lo posible y lo probable, o entre un imposible verosímil preferible a un

¹ Todas las citas de la edición de Avalle-Arce, indicando la parte, el capítulo y el número de página entre paréntesis. El carácter casi milagroso de la llegada de Auristela en el barco naufragado vuelve a aparecer en boca de Sinforosa: “los cielos te han traído por tan extraño rodeo, que parece milagro, a esta tierra” (II, 3, 170). La llegada en el barco naufragado permanece en la zona dudosa entre extrañeza y milagro.

posible inverosímil (1460a, 31).² Digamos que el misterio se puede concebir en el espacio entre lo imposible y lo posible, entre lo que sería inverosímil (puesto que no encontramos la manera ni de narrarlo ni de entenderlo como parte de la ley natural) y lo posible pero dudoso (cuando encontramos la manera de narrar lo inusual porque podemos proponer unas causas probables que permitan otorgarle algún sentido a los eventos). Sin embargo, el inconveniente epistemológico del misterio es que muchas veces permanece en el ámbito de la *doxa* como opinión no fundamentada en un conocimiento seguro.

Estos problemas relacionados a lo milagroso y misterioso forman parte también de las narraciones que los personajes se comunican entre sí en el *Persiles*.³ Cuando Sinforosa le pide a Periandro que narre los hechos inmediatamente antes de su llegada al reino de Policarpo, su historia forma parte de este contexto general del misterio. Son siete los capítulos que Cervantes dedica a esta historia (del 10 al 16 de la segunda parte), donde el joven cuenta lo ocurrido durante su estadía con una tribu de pescadores. En este ensayo quisiera explorar específicamente una frase paradójica y singular que inventa Periandro como solución a un problema que intenta resolver. Me refiero a la frase “piratas justicieros” que aparece en el capítulo 12 del segundo libro. Me atrajo inicialmente de esta frase su carácter inusual, puesto que une, como expondré extensamente en este trabajo, dos incompatibilidades: la asociación entre pirata y justicia. ¿En qué consiste esta relación entre pirata y justicia? ¿Cuáles son sus implicaciones en cuanto a la representación de subjetividades en la obra? ¿Existe un contexto específico que pueda dar cuenta de la unión de dos actividades tan opuestas? ¿Qué tipo de aventura propone la unión entre pirata y justicia? Intentaré demostrar cómo esta frase forma parte del misterio de la representación y cómo permite a Cervantes explorar nuevas e inusuales experiencias de los personajes, las cuales van a expandir significativamente la experimentación narrativa asociada a la novela de aventuras. Por último, expongo una reflexión sobre lo que significa una aventura barroca siguiendo los términos propuestos por la narración de estos capítulos del *Persiles*.

El espíritu de la aventura

La historia que cuenta Periandro en el palacio de Policarpo comienza con la huída de un barco pirata. Advertidos por uno de los marineros que el corsario y capitán del navío quería deshonorar a Auristela y asesinar a Periandro, ambos protagonistas huyen en una barca y llegan a una isla donde vive una tribu de pescadores hospitalarios en vías de celebrar las bodas de Carino y Solercio.⁴ Luego de una muy oportuna intervención en las bodas de parte de Auristela y de disfrutar de las fiestas, las carreras alegóricas de las barcas

² Estos temas referentes a lo posible, lo probable y lo maravilloso han sido extensamente estudiados tanto por Riley como por Forcione, quien le dedica un capítulo entero a la narración de Periandro en el palacio de Policarpo. Alcalá Galán matiza estas categorías desde una perspectiva geográfica de distancia que caracteriza las aventuras en la novela (227).

³ Tal es la naturaleza misma de la peregrinación y su consistente asociación con el adjetivo “peregrino” (raro, extraño, extraordinario) en el *Persiles*. Véase Hutchinson (1992, 199). Comenta Aurora Egido: “la palabra *peregrino* acarrea siempre cierta connotación de extrañeza, de diferencia, de rareza y hasta de desconocimiento, por no hablar de otras acepciones negativas que aluden a la impropiedad y hasta al rechazo que se deriva de lo ignoto” (19).

⁴ Cervantes no distingue entre corsario y pirata. Ferrer Mallol comenta esta distinción en la Baja Edad Media y encuentra documentos donde el pirata se define como alguien que “roba a todo el mundo,” mientras que el corsario posee una licencia de corso y es “selectivo en sus presas” (256-57). En este episodio del *Persiles* en el que trabajo los piratas no poseen documentación alguna ni discriminan en cuanto a sus víctimas.

y la comodidad del lugar, la tribu sufre el ataque de “cincuenta salteadores armados a la ligera” que “como hambrientos lobos” se llevan a “las simples ovejas” Auristela, Cloelia, su ama, y a las dos recientes desposadas Selviana y Leoncia (II, 12, 222). Periandro reconoce la posibilidad de que los salteadores hayan provenido de una nave oculta, lo cual se confirma al aparecer el mismo barco del que habían escapado. Periandro decide entonces negociar el rescate de las mujeres, con el agravante de que otro barco pirata aparece en el horizonte y decide atacar, matando a todos los salteadores y quedándose con el botín (incluidas las mujeres). Al intentar nuevamente acercarse al barco vencedor de repente sopla un viento de tierra que hace que la nave pirata se aleje, imposibilitando el rescate.

Este argumento esquemático resume la peripecia que sufren tanto Periandro como los pescadores luego de la celebración de las bodas. El evento va a repercutir con mucha fuerza en el ánimo de todos. En el momento en que Periandro desea continuar con su narración expresa una dificultad al intentar dar cuenta de los efectos que tuvo este evento en su propio ser y la manera en que decide resolver el problema: “No sé si os diga, señores, lo que es forzoso deciros: un cierto espíritu entró entonces en mi pecho, que sin mudarme el ser, me pareció que le tenía más que de hombre, y así levantándome en pie sobre la barca, hice que la rodeasen todas las demás y estuviesen atentos a estas o otras semejantes razones que les dije [...]” (II, 12, 224). La cita da cuenta de una transformación de Periandro que para él mismo resulta difícil de narrar y extraña (“no sé si os diga”). Marca el momento en que, gracias al efecto de emociones profundas, interviene un espíritu que contribuye a una transformación del yo pero sin cambiar su ser entendido como esencia. Espíritu se define como “vivacidad, prontitud y viveza en concebir, discurrir y obrar: y así del que es ingenioso y descubre viveza en sus dichos y acciones, se dice que tiene o descubre espíritu” (*Autoridades* II, 608).⁵ En este sentido, los efectos inmediatos de este *espíritu* que surge en el momento de confrontar una peripecia van a determinar no tan sólo una nueva manera de hablar, sino también una pronta y determinada voluntad de actuar. Más aún, en la cita leemos que Periandro describe este espíritu como un suplemento del yo que se concibe como “más que de hombre,” implicando que lo lleva a un escalón más alto de la masculinidad que poseía anteriormente. Esta expresión solamente puede entenderse como variante de “ser muy hombre” con el significado de “esforzado, valeroso, y que tiene bizarría para ejecutar cualquiera acción animosa” (*Autoridades* II, 168). La frase opuesta sería “no seréis hombre para ello” cuyo sentido es la cobardía o el que no hace lo que dice u ofrece (*Autoridades* II, 168).

La emoción sufrida por la pérdida de las mujeres, junto con la transformación compleja del personaje mediante un suplemento espiritual y fisiológico que añade diferencia a su propio yo responde a la importancia que tienen las emociones en la narrativa de Cervantes.⁶ Es probable que la intensidad de las emociones que sufre Periandro pueda

⁵ En Covarrubias, tener espíritu significa “ser brioso y pronto” (838). Aparte de ligero y rápido, “pronto” también significa “dispuesto y aparejado para la ejecución de alguna cosa” (*Autoridades* III, 402).

⁶ Steven Hutchinson (2004) ha demostrado de forma convincente la importancia de las emociones en Cervantes. Erich Auerbach, en su libro *Mimesis*, describe un aspecto muy peculiar de la escritura cervantina que corrobora los argumentos de Hutchinson: “una vigorosa capacidad para representarse vivamente a diferentes seres en las más diferentes situaciones; para imaginarse y expresar qué pensamientos tienen que afluir en cada caso a su mente, qué sentimientos a su corazón, qué palabras a sus labios. Cervantes posee esta capacidad en tal grado, de un modo tan directo y tan vigoroso, tan independiente, al mismo tiempo, de cualquier otro designio, que a su lado nos parece ilimitado, convencional o vinculado a un fin cualquiera otra literatura realista de tiempos anteriores” (335).

ser considerada dentro de la categoría de las pasiones, o perturbaciones fuertes del ánimo debido a la magnitud de los eventos. Sin embargo, Periandro no sufrirá los embates emocionales que obstaculizan la resolución efectiva del problema que confronta. Todo lo contrario, su alteración implica una pronta voluntad para lidiar con su nueva situación desafortunada. A pesar de sentir dudas con respecto a revelar este cambio en su personalidad a los oyentes de palacio, al decidir narrarlo procede a las causas que han llevado a su transformación, manejando efectivamente la extrañeza que siente con respecto a su yo. Hutchinson afirma que no podemos separar las emociones de la capacidad intelectual y cognoscitiva de los personajes (2004, 75-76) y, en el caso del espíritu que afecta a Periandro, estoy de acuerdo con él. De lo que se trata en la descripción es de su cambio emocional que, a pesar de que contiene un elemento de misterio, es posible dar cuenta de las causas que la han motivado. De hecho, esta reacción es quizás un modo efectivo con el cual enfrentar la inseguridad de un misterio. Por eso se pueden encontrar las soluciones rápidas, efectivas y valerosas ante este evento inesperado. En el recuento que hace Periandro ante los oyentes de palacio, también puede decirse que el personaje reconoce su propia capacidad de transformarse generada por la experiencia de una peripecia. Se ha dado cuenta de que el evento lo ha cambiado en la medida en que su cuerpo y su espíritu han sido capaces de generar con viveza y prontitud una solución.

Con este preámbulo emocional y fisiológico que representa algo extraño y difícil de describir se pasa a la arenga de Periandro dirigida a los pescadores y cuya misión será despertar el ánimo en ellos. Comienza diciendo que “en los ánimos encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha,” que “nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura” y que “no hay alma que no sea capaz de levantarse de su asiento” (II, 12, 224). Menciona también a los cobardes, que siempre serán pobres (224-225) y reivindica el “generoso trabajo” que él define como “el que se ocupa en cosas grandes” (225). La arenga posee dos funciones fundamentales para Periandro. Primero, intenta mover la voluntad y el ánimo encogido para acrecentarlo y convertirlo en “más que de hombre.” El reto al que se enfrenta Periandro en su nuevo papel como futuro capitán y comandante es el de transformar a sus pescadores “desmayados y tristes” para que puedan acometer cosas grandes, y lo tiene que hacer con la ayuda de su discurso (no con la entrada de un espíritu en sus cuerpos). Segundo, en su vehemencia y en su poder elocutivo, la arenga debe insistir en el control del futuro aunque no pueda hacerlo de forma tan efectiva como el juramento.⁷ Propone un control del porvenir a nivel discursivo a pesar de que en la guerra y la violencia van siempre a dominar los casos de fortuna. Transformar a pescadores humildes en soldados para llevarlos a la guerra, “madre de los valientes” (225), es alejarlos de la seguridad de sus hogares hacia la incertidumbre del mar y de la violencia. En la vehemencia de su discurso Periandro concibe la posibilidad de que todos puedan convertirse en piratas justicieros: “Vamos tras él [el barco pirata] y hagámonos piratas, no codiciosos como son los demás, sino justicieros, como lo seremos nosotros” (225).

La transformación de Periandro, su arenga y también la improvisación creativa de la frase “piratas justicieros” ameritan una reflexión sobre el concepto de aventura y lo que Bakhtin denominó el “adventure-time.”⁸ Me interesa recalcar la relación entre la aventura

⁷ En *El sacramento del lenguaje* Agamben estudia el juramento y enfatiza la estabilidad, control y confianza que genera con respecto a las acciones futuras.

⁸ Véase *The Dialogic Imagination* y la sección sobre la novela griega en su capítulo sobre el cronotopo (86-110). Sobre la aventura en Cervantes son importantes las ideas de Hutchinson (1992, 143-152).

y sus efectos en los personajes afectados por ella en el *Persiles*. Como es sabido, Bakhtin concibió la aventura en la novela bizantina como un evento que no tenía repercusión alguna en los héroes, quienes permanecían incólumes ante las peripecias sufridas. De hecho, Bakhtin concibe la aventura como un desvío temporal, una digresión del tiempo biográfico que él define como “empty time” (90-91). La entrada en esta especie de hiato temporal está determinada por la fortuna, una fuerza que domina por completo a los personajes, quienes carecen de iniciativa para enfrentarla (94-95). El héroe de la novela bizantina es, según Bakhtin, pasivo e incambiable a pesar de que le suceden incontables peripecias, siendo la aventura una prueba de la inalterabilidad de un yo (105-06). Cervantes, desde mi perspectiva, explora la aventura desde otra vertiente distinta que amplifica la versión temporal de la novela bizantina descrita por Bakhtin. En el momento en que el personaje de Periandro se ve afectado por el rapto de Auristela y las otras mujeres, Cervantes describe un evento en el cual el personaje deberá *prepararse* para la aventura, implicando que su subjetividad no podría entenderse como completamente inalterable si, como en la escena que estudio, el personaje mismo describe un suplemento necesario para su propio yo que también supone la transformación de la subjetividad de los pescadores. En efecto, de lo que se trata es de representar el momento en que una subjetividad adquiere la iniciativa necesaria para entrar en la aventura, incorporando ciertas cualidades que el personaje mismo intuye como una diferencia con respecto a sí mismo.

En su análisis sobre la aventura en Cervantes Steven Hutchinson (1992) se ha percatado perfectamente de esto por medio de su enfoque en la etimología de la palabra “aventura.” Él lo llama una “anticipation of an imminent occurrence” (144), y comenta que la aventura “engages all of one’s attention and wits, and requires one not only to keep with the flow of events but also to anticipate what’s about to happen, to think at least a few moments ahead so as to know what to do when those moments arrive” (147). En el pasaje donde Periandro se transforma, no obstante, sucede algo mucho más intenso. El joven que confronta la peripecia se da cuenta de que debe transformarse a sí mismo (sin dejar de ser quien es) admitiendo en su yo un aspecto impuesto por lo que acaba de sucederle. Si ya Periandro había demostrado su virtud y sentido de justicia, nunca había demostrado su capacidad para ejecutar lo que está a punto de hacer. El evento no solamente impone su transformación sino que también exige una nueva forma de hablar, un nuevo lenguaje en el que se puede concebir la unión inusual y misteriosa entre justicia y piratería como parte del aspecto emotivo de su arenga. La capacidad para actuar de Periandro se constituye, por un lado, desde la pasividad puesto que el héroe ha sido afectado fuertemente por el evento y, por otro, desde lo activo en la medida en que se acepta el reto impuesto por la fortuna y posee la voluntad de admitir un cambio inesperado que surge de la conjunción entre el yo, la peripecia y el lenguaje. Se concibe así una aventura (la transformación del yo) para dar paso a la materialización de ese descubrimiento que ha hecho del lenguaje (convertirse en pirata justiciero). Ante estas circunstancias no podríamos decir, como lo haría Bakhtin, que esta aventura queda fuera del tiempo biográfico. El aspecto biográfico se revela precisamente cuando el personaje demuestra que, en ciertas circunstancias inusuales o, si se quiere, misteriosas, como aquellas determinadas fuertemente por la fortuna, tiene la capacidad de enfrentar dichas circunstancias con una voluntad de acción efectiva. El misterio estriba en que, para hacerlo, tendrá que adoptar algunas de las características de su enemigo.

Communis hostis omnium

Para entender la singularidad y extrañeza de la resolución concebida en la arenga (convertirse en piratas justicieros), debo aclarar qué significa un pirata en la temprana edad moderna y por qué resulta paradójica la asociación del mismo con la justicia. Desde la época clásica los piratas habían sido clasificados legalmente como un tipo específico de enemigo que quedaba fuera de las normas que gobernaban la guerra y la relación entre vencedores y vencidos. Cicerón definió al pirata como *communis hostis omnium* o el enemigo común de todos (III, 107; véase también Agamben, 41). Para Cicerón el pirata quedaba fuera de las leyes que regían la guerra justa y la *fides*, o sea, la *constancia et veritas*, la confianza y los fundamentos de la justicia (cumplir las promesas y darle el valor adecuado a las palabras contractuales). De acuerdo a esto no pueden sostenerse con el pirata ni la estabilidad ni la garantía, funciones que se le asignan al juramento. Tampoco se sostienen deudas y obligaciones con él (Heller-Roazen 16). En su análisis genealógico de los juramentos y promesas Agamben define la *fides* como “la correspondencia entre el lenguaje y las acciones” (41). Cervantes mismo representa esta falta de *fides* e incluso la imposibilidad de compartir códigos sociales con los piratas en la escena en que la cólera hace actuar a Periandro y lo lleva a perseguir a los salteadores: “Yo, a quien el extraño caso más colérico que suspenso me puso, me arrojé tras los salteadores, los seguí con los ojos y con las voces, *afrentándolos como si ellos fueran capaces de sentir afrentas*, solamente para irritarlos a que mis injurias les moviesen a volver a tomar venganza de ellas; pero ellos, atentos a salir con su intento, o no oyeron o no quisieron vengarse, y así, se desaparecieron” (II, 12, 222).⁹ El lenguaje del insulto, el cual funcionaría dentro del código del honor, no puede tener ningún efecto en los salteadores. No lo tendría aún en el caso de que oyeran a Periandro puesto que serían incapaces de ofenderse con afrentas.

La piratería se define como un “violent maritime predation” en un contexto donde no hay guerra declarada, y un “*indiscriminate taking of property (or persons) with violence, on or by descent from the sea*” (Anderson, 82-83; énfasis en el texto). En la época de Cervantes y durante toda la temprana edad moderna la piratería en el Mediterráneo y el Atlántico tuvo un apogeo extraordinario, tal y como lo señala Braudel, quien entiende este fenómeno como un nuevo modo de hacer la guerra (2, 865-91). Pérotin-Dumon sigue las pautas de Braudel y concibe la piratería como una unión entre la guerra y el comercio que se combina “in a predatory and aggressive trade” (29). Pero lo que distingue estas formas violentas de apropiación de una guerra declarada es que el pirata podía adueñarse de barcos y atacar puertos sin importar la nacionalidad ni ninguna otra consideración. Por ello se les concebía como el enemigo de todos. Incluso los llamados “privateers” con sus documentos y patentes de corso se habían convertido básicamente en “sea-robbers” en los siglos XVI y XVII (Braudel, 2, 867-68).¹⁰ Tal y como lo resume Heller-Roazen, el pirata es un antagonista difícilmente clasificable desde un punto de vista legal puesto que sus crímenes usualmente ocurren en regiones sin jurisdicción nacional (el océano), donde es difícil

⁹ Nótese en la cita cómo Periandro le asigna extrañeza al suceso al referirse al “extraño caso,” extendiendo la temática del misterio en los capítulos de la segunda parte que ya he mencionado. Se corrobora también que en este suceso Periandro no es afectado por los eventos de forma tal que quede “suspenso” o perplejo, sin poder actuar (“más colérico que suspenso me puso”). En la narración se dan indicios claros de no querer abandonarse a la inacción, ya sea por medio de la cólera o por los efectos del espíritu. Esta es la marca biográfica del personaje y que permanece aún en la aventura, como ya expuse antes.

¹⁰ Aunque véase Starkey, quien estudia las regulaciones y limitaciones legales impuestas a los “privateers” para evitar excesos de violencia (en especial 74-75).

separar lo criminal de categorías políticas y, además, cambia la manera de hacer la guerra (10-11).

Teniendo en cuenta estos significados, los cuales consistentemente definen al pirata como un sujeto fuera de la ley, habría que preguntarse entonces cuál sería la posible interrelación que establece Periandro entre pirata y justicia. Si es cierto que una impresión muy negativa del pirata como “sujeto cruel y despiadado, que no se compadece de los trabajos y miserias de otro” (*Autoridades* III, 282) se había consolidado en la temprana edad moderna, ¿entonces en qué medida el *communis hostis omnium* podría convertirse en un agente de justicia? ¿Cuál sería la manifestación de la justicia ejecutada por un agente que tomara por nombre el de pirata? El mismo Cervantes, en ocasiones, se vale de esta imagen muy negativa del corsario o pirata, tal y como ocurre en la novela *El amante liberal*, cuando Ricardo y Mahamut divisan un bajel que perseguía al buque del Cadí: “Temieron fuese de corsarios cristianos, de los cuales ni los unos ni los otros podían esperar buen suceso; porque, de serlo, se temía ser los moros cautivos, y los cristianos, aunque quedasen con libertad, quedarían desnudos y robados” (150). Incluso la posibilidad de que estos corsarios fuesen cristianos no consuela para nada los ánimos de los personajes en la novela: “con todo esto que se imaginaban, temían la insolencia de la gente cosaria, pues jamás la que se da a tales ejercicios, de cualquiera ley o nación que sea deja de tener un ánimo cruel, y una condición insolente” (150).¹¹ Así fuesen cristianos europeos, turcos, árabes o renegados, las características definitorias del pirata eran su insolencia y su crueldad.

Entonces, ¿cómo sería posible justificar que un pescador hospitalario se pudiese convertir en un pirata y de qué manera este pirata podría ser justiciero? La respuesta a esta pregunta tiene un fundamento histórico muy claro. Por ejemplo, en el enfoque legal de Harding el pirata es un criminal muy peligroso y excepcional, puesto que comete una seria injuria en contra de la ley de las naciones (*delicta iuris gentium*; 22). Por ello, el pirata puede ser ajusticiado en cualquier lugar (Harding, 21). El estudio de Heller-Roazen amplía mucho más el marco legal que afecta a la piratería e incluye varias fuentes que corroboran el derecho a ejecutar la justicia en contra de los piratas. Por ejemplo, cita de *De Iure et Officiis bellicis et disciplina militari* de Baltasar de Ayala (1582) acerca del castigo que merecen los piratas: “they may nonetheless rightfully be crushed by all the lawful means of battle and this, if necessary, with greater intensity than that to be shown to public antagonists” (105). Para Ayala, “all the modes of stress known to the laws of war may be employed against them, even more than in the case of enemies, for the rebel and the robber merit severer reprobation than any enemy who is carrying on a regular and just war, and their condition ought not to be better than his” (105). La excepcionalidad del pirata amerita un castigo también excepcional que puede exceder aquellos que se ejecutan en los enemigos en una guerra legítima. Más importante aún, cualquier nación tiene el derecho a perseguirlos y castigarlos (incluso se pueden abrogar el derecho a exterminarlos).¹²

¹¹ Covarrubias define “insolente cosa” como “la que raras veces se ve” (1103), mientras que en *Autoridades*, aparte de definir la palabra como arrogancia, desvergüenza o descaró, también se incluye el significado de “Acción mala y fuera de lo común, y desacostumbrada, o sumamente extraña” (II, 281). Se confirma así que las actividades violentas de salteadores, corsarios o piratas, cuando suceden, se interpretan como eventos extraños e inusuales, características que comparte con el misterio.

¹² Heller-Roazen ofrece ejemplos de varias otras justificaciones legales del castigo extremo que se puede aplicar al pirata (103-118).

La densidad histórica de este *excursus*, la cual va en contra de cualquier modelo unilateral que proponga una falta de historia en las dos primeras partes de la novela, provee de un contexto legal muy importante que parecería desentrañar el misterio de la frase por medio de mi propio descubrimiento de las causas. Y sin embargo, como argumentaré en su momento, estas causas no resuelven del todo las paradojas que siguen imbricadas en el relato del joven capitán y su aventura en el mar. Este uso cervantino de un contexto histórico bastante denso y que él conocía muy bien no significa que hayamos encontrado soluciones fáciles a la creatividad narrativa desplegada en estos episodios. De hecho, forma parte integral de lo que Alcalá Galán ha propuesto como “escritura desatada” de tipo experimental.¹³

De pescadores a piratas: la difícil ética en el mar

La transformación que sufre Periandro con su nuevo espíritu da pie a la segunda aventura: la persecución del barco pirata. El inicio de esta segunda aventura se caracteriza por la prisa. La “improvisa resolución” de los casi cuarenta pescadores dispuestos a participar en la empresa hace que el joven capitán se mueva con rápida diligencia “por temer que la dilación de poner en obra mi buen pensamiento no les diese ocasión de madurar su discurso” (II, 12, 225). Es aquí donde se da inicio a una serie de dudas que va a caracterizar la relación entre Periandro y los pescadores. En un principio la duda recae sobre la posibilidad de que se arrepientan de su decisión, lo que lleva al consejo que les ofrece Periandro de que “ninguno volviese a tierra, por quitar la ocasión de que el llanto de las mujeres y el de los queridos hijos no fuese parte para dejar de poner en efeto resolución tan gallarda” (II, 12, 226). Los pescadores aceptan el dictamen y “se despidieron con la imaginación de sus padres, hijos y mujeres,” lo cual sorprende sobremanera a Periandro, quien ofrece su perspectiva a los oyentes en el palacio de Policarpo: “¡Caso extraño, y que ha menester que la cortesía ayude a darle crédito!” (II, 12, 226). Como veremos, la despedida por medio de la imaginación pronto ofrecerá un testimonio de su insuficiencia. A su vez resulta también curioso que el causante de la rapidez de las decisiones que caracteriza la entrada a esta segunda aventura se sorprenda del efecto tan poderoso que tiene su voluntad sobre los pescadores. Como protagonista de la historia contempla los sucesos que narra desde la perspectiva de lo extraño (y seguramente inverosímil). Por ello invoca la cortesía para que le crean lo que dice. Cuando el príncipe Arnaldo suspende la narración de Periandro ese día, la siempre atenta e interesada Transila reacciona suspensa, haciendo eco del misterio del relato: “suspensa me tiene el veros capitán de salteadores; juzgué merecer este nombre vuestros pescadores valientes, y estaré esperando, también suspensa, cuál fue la primera hazaña que hicistes, y la aventura primera con que encontrastes” (II, 12, 227). La extrañeza del relato hace que Transila le asigne el nombre de “salteadores” a los pescadores de la historia, otorgándoles el mismo apelativo que tenían los salteadores piratas que raptaron a las mujeres.¹⁴

¹³ Sobre el *Persiles*, véase el capítulo 6 de su libro, donde defiende la experimentación artística de Cervantes por sobre el rescate de formas literarias conservadoras como la novela bizantina.

¹⁴ De los personajes que escuchan a Periandro en el palacio, es Policarpo el que menos presta atención, especialmente al contenido moral de las aventuras. En su artículo sobre el lenguaje en la segunda parte del *Persiles*, Checa hace referencia a una “ética verbal” e identifica una degradación moral del lenguaje en esta parte del libro. Yo añadiría que hay también una ética de la recepción de la historia de Periandro. En este sentido Policarpo no responde adecuadamente al relato verbal, sucumbiendo así a su pasión desenfrenada por Auristela a pesar de que va a escuchar un ejemplo muy parecido a su propio error (el ejemplo del rey

Las decisiones aceleradas que ha tomado Periandro al inicio del viaje van a tener repercusiones muy fuertes y negativas en uno de los pescadores que, desesperado, se trata de colgar lanzándose de lo alto de una gavia. Periandro logra salvarlo y, luego de dos horas que toma para recuperarse, el desesperado marinero explica el por qué de su intento en uno de los pasajes más emotivos de la novela:

–Dos hijos tengo, el uno de tres y el otro de cuatro años, cuya madre no pasa de los veinte y dos y cuya pobreza pasa de lo posible, pues sólo se sustentaba del trabajo destas manos; y estando yo agora encima de aquella gavia, volví los ojos al lugar donde los dejaba, y casi como si alcanzara a verlos, los vi hincados de rodillas, las manos levantadas al cielo, rogando a Dios por la vida de su padre, y llamándome con palabras tiernas; vi asimismo llorar a su madre, dándome nombre de cruel sobre todos los hombres. Esto imaginé con tan gran vehemencia, que me fuerza a decir que lo vi, para no poner duda en ello. Y el ver que esta nave vuela y me aparta dellos, y que no sé dónde vamos, y la poca o ninguna obligación que me obligó a entrar en ella, me trastornó el sentido, y la desesperación me puso este cordel en las manos, y yo le di a mi garganta, por acabar en un punto los siglos de pena que me amenazaba. (II, 13, 229)

La imaginación que aparentaba ser suficiente para despedirse de las esposas e hijos sin tener que estar cara a cara frente a ellos se ha tornado en el mar en una imaginación poderosa que coloca a este pescador convertido en pirata en el lugar mismo donde no pudo decir adiós. El poder de la representación muestra su doble carácter paradójico. Por un lado, permite alejar de la presencia todo aquello que, de forma emotiva y sentimental, vaya en contra de poner en efecto resoluciones gallardas, tal y como lo dice Periandro. Por otro, se muestra tan poderosa que logra convertir en presencia lo emocional lejano, socavando la decisión original de tal manera que se pone en peligro hasta la vida misma. En su doble manifestación la imaginación asume su condición paradójica en la medida en que puede y a la vez no logra manejar la despedida y la distancia. A este contenido sentimental y emotivo de la imaginación se añade además una impugnación a la decisión tomada precipitadamente, haciendo que el pescador “madure” su pensamiento y contraponga dos obligaciones: la mucha que tiene por su familia joven y pobre frente a la poca que tiene por el rescate de personas que no pertenecen a su entorno familiar inmediato. Convertirse en pirata y dejar a la familia y el hogar se muestra tan difícil como sería el caso de un soldado que va a la guerra y literalmente abandona a su familia en la penuria. De hecho, la escena puede entenderse como una crítica a la precipitación que pide un sacrificio personal muy grande, como es la separación de los seres queridos. El mismo Periandro, reflexionando desde su perspectiva de narrador de su propia historia, reconoce la extrañeza de la decisión de los pescadores de no despedirse de sus familias, pero lo tiene que hacer después de experimentar el poder y las limitaciones de la imaginación en su función de crear representaciones. En este sentido, la imaginación, aún por medio de su poder, muestra sus limitaciones y también sus peligros emocionales con respecto a su capacidad suplementaria del sujeto, en especial cuando se trata del manejo de lo cercano y lo lejano, del lugar de la acción frente a un hogar demasiado distante. Por ello, luego del conato de suicidio,

Leopoldio y su decisión de enamorarse en su vejez). Sobre el relato de Periandro como dilación e interrupción de la salida del palacio de Policarpo, véase Forcione (187-211) y Lozano Renieblas (72-76).

Periandro deberá controlar la imaginación y el impulso imitativo de sus marineros: “y yo, porque este suceso no despertase en la imaginación de alguno de los demás el querer imitarle, les dije que ‘la mayor cobardía del mundo era el matarse, porque el homicida de sí mismo, es señal que le falta el ánimo para sufrir los males que teme’[...]” (II, 13, 230).

La preocupación que expresa Periandro por sus marineros le da un mayor peso al peligro de que los piratas justicieros olviden la justicia y se conviertan en codiciosos. Quizás sea por eso que el joven capitán escoge narrar más extensamente dos relatos del mar que van a subrayar el control ético como defensa ante la atracción por la piratería. El primer caso es el encuentro con el barco de Leopoldio, rey de los danaos, un “venerable anciano” que lleva presos a su joven esposa y a su pretendiente. La extrañeza de encontrar a un rey solo y con “el poco aparato con que navegaba” genera dudas en Periandro y el rey decide contarle su historia (II, 13, 231-33). La intención de Leopoldio es de volver a su reino para poder castigar debidamente a sus prisioneros. Como se piensa ser cautivo de verdaderos piratas, hace la promesa de darles una recompensa de “cien mil monedas de oro” como rescate. Ante este ofrecimiento Periandro se muestra discreto, consultando con Carino y Solercio “porque no entendiesen que me quería alzar de hecho con el mando que de su voluntad ellos me tenían dado” (II, 13, 233). Periandro entonces clarifica su misión en el mar y la piratería, definiendo de paso lo que significa ser un pirata justiciero: “—Señor, a los que aquí venimos no nos puso la necesidad las armas en las manos, ni ninguno otro deseo que de ambiciosos tenga semejanza; buscando vamos ladrones, a castigar vamos salteadores y a destruir piratas; y pues tú estás tan lejos de ser persona deste género, segura está tu vida de nuestras armas” (II, 13, 233). El joven capitán muestra su virtud al liberar al rey de su promesa y al mismo tiempo darle un consejo: “te suplicamos perdones a tus ofensores; que la grandeza del rey algún tanto resplandece más en ser misericordioso que justiciero” (233). Resulta interesante de la cita que si la frase “piratas justicieros” dependía de la justicia como balance ético que prometía controlar la violencia de la piratería y, de hecho, aparece como la tendencia preferible en el sintagma paradójico creado por Periandro, en el caso de Leopoldio la justicia no contribuye tanto a la grandeza del rey como la misericordia. Esto se debe a que el comportamiento precipitado del rey “justiciero,” ese que sale al mar sin reflexionar y con una voluntad absoluta de castigar, recupera para la justicia su violencia inherente. Por ejemplo, Covarrubias define justiciero como “el que guarda el rigor de la justicia; este tal ha de picar un poquito en cruel” y es el agente que castiga (ajusticiar es ejecutar la pena del juez; 1149). El consejo que se le da al rey es que muestre magnanimidad como medio de evadir convertirse en justiciero. Resulta muy curioso (y paradójico) que esta “crueldad” en grado menor del justiciero debe atemperarse en el caso del rey a pesar de que los acusados sean engañadores e incluso posibles conspiradores en contra de la vida del rey Leopoldio. Estas consideraciones no ocurren en la frase “pirata justiciero” según la expresa Periandro, puesto que la violencia en contra de los piratas sigue siendo justificada e intensa. El pirata merece sufrir esa violencia e incluso puede ser destruido, mientras que unos amantes que han engañado al rey ameritan ser perdonados. Aquí son evidentes las consecuencias de la perspectiva legal aplicada a los piratas como enemigos de la ley, la fe y la humanidad.

Pese a las consultas y buen trato que mantiene Periandro con sus marineros, persisten las dudas con respecto a ellos, en este caso por ser excesivamente liberal y no aceptar el dinero ofrecido por Leopoldio: “con algunas sospechas de que no les hubiese parecido bien mi liberalidad; [...] como no son todas unas las condiciones de los hombres,

bien podía yo temer no estuviesen todos contentos” (II, 14, 235). Periandro intenta controlar la posibilidad de una “ambición pirata” en sus marineros, la cual, aunque no se ha manifestado, podría llevar a reacciones tan intensas como el conato de suicidio del primer pescador. De ahí que recurre a una rectificación del verdadero valor del dinero perdido en comparación con la fama ganada a través de la liberalidad:

Una onza de buena fama vale más que una libra de perlas; y esto no lo puede saber sino el que comienza a gustar de la gloria que da el tener buen nombre. El pobre, a quien la virtud enriquece, suele llegar a ser famoso, como el rico, si es vicioso, puede venir y viene a ser infame: la liberalidad es una de las más agradables virtudes, de quien se engendra la buena fama; y es tan de verdad esto, que no hay liberal mal puesto, como no hay avaro que no lo sea. (II, 14, 235)¹⁵

La buena fama basada en la virtud de la liberalidad funciona como un antídoto contra la codicia de la piratería. A la fama se le otorga la misma materialidad de las perlas (se va a pesar una onza de ella), pero su valor es incomparable. Tal es el preámbulo a la segunda hazaña, como la llamaría Transila, la de una nave que presenta en palabras de Periandro “uno de los más estraños espectáculos del mundo” (II, 14, 236). Llegando cerca de un navío, luego de disparar un cañón sin bala para que se detuviera, pudieron distinguir que “pendientes de las entenas y de las jarcias, venían más de cuarenta hombres ahorcados” (II, 14, 236). Al abordar el buque “Hallaron la cubierta llena de sangre y de cuerpos de hombres semivivos, unos con las cabezas partidas, y otros con las manos cortadas; tal vomitando sangre, y tal vomitando el alma; éste gimiendo dolorosamente, y aquél gritando sin paciencia alguna” (II, 14, 236). La capitana de la nave, Sulpicia, se ha vengado de casi toda su tripulación ante el asesinato de su esposo Lampidio y el intento de gozar sexualmente tanto de ella como de su “escuadrón de mujeres.” Los cuerpos colgados ilustran la venganza y la cólera de Sulpicia y las mujeres que la acompañan, presentando un caso parecido al de Leopoldio pero desde la perspectiva del *fait accompli*. Como el rey de Danea, Sulpicia cree que los que asaltan su buque son piratas y por eso les ofrece riquezas en un elocuente discurso. Aunque Periandro comente que el discurso de Sulpicia lo ablandaría aún si él fuera un “verdadero cosario,” es justo uno de los pescadores el que toma la iniciativa e ilustra la adopción de las pautas éticas que se han inculcado en la aventura:

—¡Que me maten si no se nos ofrece aquí hoy otro rey Leopoldio, con quien nuestro valeroso capitán muestre su general condición! ¡Ea, señor Periandro; vaya libre Sulpicia, que nosotros no queremos más de la gloria de haber vencido nuestros naturales apetitos! (II, 14, 237).

Esta iniciativa del pescador innostrado (presumiblemente portavoz de una opinión general) es importante por dos razones fundamentales. Primero, porque muestra el efecto acumulativo en términos éticos, tanto de las experiencias en la aventura como también de los consejos del capitán. En la manera en que se equipara la experiencia de Sulpicia con la del rey de los danaos se recoge la capacidad comparativa en la aventura, la cual consiste

¹⁵ Para Cervantes el tema de la liberalidad era sumamente importante. Véase mi artículo sobre el “Amante liberal” (2015).

en identificar correctamente al enemigo y quien no merece el castigo de los justicieros y, en adición, saber refrenar los excesos de codicia característicos del pirata. Pero las expresiones del pescador también son significativas porque dicen algo importante sobre el capitán. Mientras Periandro sufre la constante aprensión sobre lo que harán sus marineros puesto que, como él mismo había dicho, “no son todas unas las condiciones de los hombres,” el pescador elocuente sí menciona que el encuentro con Sulpicia hará que su “valeroso capitán muestre su general condición.” En otras palabras, la subjetividad de Periandro parecería mucho más consistente que la que el mismo capitán percibe en su tripulación. Recuérdese que los cambios de personalidad que sufre Periandro no implicaban una transformación profunda de su yo (su nuevo espíritu lo suplementa pero no le muda el ser). El cambio que le lleva a decir su arenga y a crear la frase “piratas justicieros” es contextual y contingente. Una vez en el mar, Periandro parece mostrar la misma consistencia moral que presentó a todos en la aldea (aquí el verbo “mostrar” es importante, puesto que la virtud pertenece a todo aquello reflejado en la acción visible que ilumina el carácter y lo proyecta a los demás).

Ante la extrema generosidad de los que ella piensa son salteadores del mar, Sulpicia experimenta ahora esa extrañeza que no encuentra con facilidad las causas de lo que ve ante sus ojos (“como persona que no acertaba a saber lo que le había sucedido, tampoco acertaba a responderme;” II, 14, 238). Los que parecían piratas se muestran bondadosos y respetan su virtud. Su única respuesta es traer a la vista de los pescadores cuatro cofres llenos de dinero y de joyas, despertando nuevamente en Periandro el recelo por la condición de sus marineros: “hizo muestras de aquel tesoro a los ojos de mis pescadores, cuyo resplandor quizá, y aun sin quizá, cegó en algunos la intención que de ser liberales tenían, porque hay mucha diferencia en dar lo que se posee y se tiene en las manos, a dar lo que está en esperanzas de poseerse” (II, 14, 238). El contraste entre el ofrecimiento del rey Leopoldio, el cual fue una promesa de pago por la libertad del cautiverio, y la presencia de la riqueza que ofrece Sulpicia, representa un grado más en la constitución liberal de los pescadores. En este caso, la capacidad de rechazar la riqueza que se tiene ante los ojos es más difícil que el rechazo de lo prometido y lejano. Tal y como sucedió con el marinero que intentó suicidarse, lo cercano y lo lejano se muestra difícil de manejar en el contexto de la imaginación y la representación. Incluso Periandro muestra esta dificultad al aceptar, de manera sorprendente, un collar de oro que Sulpicia le otorga personalmente. Periandro le promete a todos repartir su valor con el dinero que se obtenga de su venta. Es en este momento cuando los pescadores se muestran más liberales que su capitán:

–Quisiéramos, ¡oh buen capitán!, que no nos hubieras prevenido con el consejo que nos has dado, porque vieras que de nuestra voluntad correspondíamos a la tuya. Vuelve el collar a Sulpicia; la fama que nos prometes, no hay collar que la ciña ni límite que la contenga. (II, 14, 238-39)

Los pescadores querían *mostrar* a su capitán, sin necesidad ya de sus consejos, que las voluntades se corresponden. Van más allá que Periandro en la demostración de la liberalidad al pedir que se le devuelva el collar a Sulpicia y negarse a aceptar ningún tipo de recompensa material. Los pescadores alcanzaron a ver más allá de las joyas y el dinero que tienen de frente y que sería muy fácil poseer, dan un paso hacia lo distante que aún no se posee, otorgándole más valor a “la fama que nos prometes.” El componente ético de este

acontecimiento implica también una temporalidad de cara al futuro, hacia el ámbito de las promesas que están por cumplirse, dejando a un lado la preferencia por la recompensa inmediata (y monetaria) en el *hic et nunc*.

Escombrar los mares: la violencia de la justicia

Luego de la aventura de Sulpicia y del relato de un sueño alegórico que tuvo Periandro, la narración se concentra en el encuentro final con la nave pirata que persiguen. Cuenta además cómo anduvieron por el mar dos meses “sin que nos sucediese cosa de consideración alguna.” Esta aseveración de Periandro sorprende porque inmediatamente dice que aunque no les sucedió nada de consideración sí destruyeron a muchos navíos piratas: “le escombramos [al mar] de más de sesenta navíos de cosarios, que, por serlo verdaderos, adjudicamos sus robos a nuestro navío y le llenamos de innumerables despojos, con que mis compañeros iban alegres, y no les pesaba de haber trocado el oficio de pescadores en el de piratas, porque ellos no eran ladrones sino de ladrones, ni robaban sino lo robado” (II, 16, 245). Escombrar significa “desembarazar, quitar de delante lo que impide y ocasiona estorbo, para dejarlo llano, descubierto, patente y despejado” (*Autoridades* II, 567). En este momento del relato, casi al final, es cuando encontramos el aspecto verdaderamente justiciero de la aventura. Aunque al mismo tiempo confrontamos su exclusión puesto que Periandro ha decidido no relatar ninguno de estos incidentes. Mientras que los ejemplos escogidos de Leopoldio y Sulpicia demostraban casos donde se refuerza la importancia de la liberalidad como control ético mediante el cual se mantiene a raya el deseo codicioso que caracteriza al pirata, en cambio la acción de *escombrar el mar* que no se narra nos lleva a la ejecución violenta de la justicia, la cual consiste en “limpiar el oceano” de piratas.¹⁶ Es el momento más cercano y, quizás, más peligroso de la aventura, cuando los pescadores están felices con su nueva profesión de piratas y su violencia se justifica porque atacan a los culpables y roban solamente a los que han robado. La justicia que se ejerce en el mar y la que castiga al *communis hostis omnium* toma de la piratería su *modus operandi*, pero el personaje que narra la historia decide excluir los detalles.

No cabe duda de que la justicia comparte algo con la piratería puesto que ambas, de alguna manera, implican la ejecución de una violencia. Por un lado, la violencia desmesurada, indiscriminada y alejada de cualquier jurisdicción territorial y legal que se aplica al pirata. Por otro, una violencia anclada en una legitimidad, ejercida en contra de los culpables, a quienes se les va a tratar de la misma manera en que ellos tratan a sus víctimas. El peligro de esta cercanía entre pirata y justicia estriba en que un término tiene necesariamente que depender del otro. Heller-Roazen discute el abandono de la *fides* en relación al pirata y llega a la conclusión de que, en la incapacidad que Cicerón le asigna al pirata de cumplir promesas, existe el peligro de que el instrumento de justicia se convierta él mismo en pirata: “In dealing with the enemy of all, one must act exactly as he does: faithlessly” (20). Al rechazar la *fides* y los juramentos con el pirata, existe el peligro, según Heller-Roazen, de convertirse uno mismo en pirata (“one becomes a pirate oneself;” 21). Ante esta posibilidad, no cabe duda de que la suplementariedad que provee el término justicia para controlar la violencia se vuelve muy precaria en el sentido de que la balanza comienza a inclinarse del otro lado (del lado donde está todo aquello que define al pirata). Esta inclinación peligrosa hacia el otro lado la representa Cervantes por medio de la

¹⁶ La frase “limpiar el océano” era común en documentos legales que hacían referencia a los piratas. Véase el artículo de López Lázaro (11).

felicidad que, como confirma Periandro, sienten los pescadores al verse transformados en su nuevo oficio.

De las sesenta naves removidas del mar por la acción justiciera del escombrar, Periandro solamente ofrece el ejemplo del encuentro con el barco pirata que atacó la villa de pescadores y raptó a Auristela y las otras mujeres (II, 16, 246-48). El barco de Periandro, impulsado irremediamente por el viento hacia el mar Glacial de Noruega, queda encallado en el hielo. A distancia ven “un bulto negro” que luego resulta ser el barco enemigo que persiguieron por meses en el mar y que también ha quedado atrapado por el hielo. Ante la posibilidad de morir de hambre, Periandro sigue demostrando su condición moral al ofrecer a los tripulantes de la embarcación enemiga amistad y el compartir los víveres disponibles entre ambos, oferta que es rechazada. Los compañeros de Periandro atacan el barco y triunfan debido a su acrecentada valentía y temeridad ante la necesidad en que se encuentran. En el momento de la victoria se escucha una voz de entre los pescadores: “y alzóse una voz entre nosotros, que a todos les quitásemos la vida, por ahorrar de balas y de estómagos por donde se fuese el bastimento que en el navío hallásemos” (II, 16, 248). Si anteriormente la riqueza y la codicia no habían podido transformar a los pescadores enteramente en piratas, ahora el exceso de brío y valentía, combinado con el peligro de la necesidad y la posibilidad de morir de hambre, representan un límite a la liberalidad y la virtud. La conclusión es que ya no se puede compartir nada y el castigo del justiciero amenaza convertirse en la eliminación de cualquier competidor por los recursos. O sea, lo que resta es actuar como pirata asesinando a piratas. Cervantes ya había explorado situaciones parecidas a estas en obras anteriores, aunque en contextos de guerra. Por ejemplo, en la novela ejemplar *La española inglesa*, Ricaredo rehúsa seguir los consejos de varios miembros de su tripulación de matar con la espada uno por uno a los cristianos capturados en la batalla en el mar, haciendo una distinción entre la crueldad y la valentía (“mezclado con el nombre de valientes, el renombre de crueles, porque nunca dijo bien la crueldad con la valentía;” 231). La necesidad extrema también la había explorado Cervantes en su drama *El cerco de Numancia*, donde el incremento en la valentía de los numantinos por satisfacer la necesidad de sus seres queridos no compromete a la fama.¹⁷ En todos estos casos la propuesta cervantina consistentemente aboga por impugnar los excesos de violencia y rescatar la magnanimidad y la liberalidad como resoluciones al conflicto. Por eso es que Periandro va a expresar un parecer opuesto al del marinero: “Yo fui de parecer contrario, y quizá por tenerle bueno, en esto nos socorrió el cielo, como después diré” (248). Tal y como lo había hecho antes el capitán propone un circuito de recompensas divinas cuando se sigue un camino moral en las acciones humanas. Aunque el relato termina aquí y no se explica cuál sería el socorro que recibió del cielo suponemos que fue la posibilidad de salir con vida del mar helado. La recompensa se mantiene aquí aunque quede fuera de la narración, como también queda fuera de ella el destino de los pescadores puesto que no se sabe si regresaron con sus esposas e hijos o siguieron siendo felices escombrando los mares, robando y saqueando a los ladrones de ladrones.

Conclusiones

Quisiera proponer una reflexión sobre lo que podríamos llamar una aventura barroca en Cervantes. En la misteriosa peripecia representada en el *Persiles* se perfila una

¹⁷ Sobre el tema del hambre en la *Numancia* véase mi artículo (2013).

subjetividad intervenida por varias fuerzas que se intentan negociar en la aventura. Por un lado encontramos el mar. Digamos que el adentrarse en el mar requiere de un cambio en los “ánimos encogidos” de los pescadores y que menciona Periandro en su arenga. Señala también que “los cobardes, aunque nazcan ricos, siempre son pobres,” pero además son pobres porque no están dispuestos a ensanchar y expandir su propio yo, dispuestos a aceptar la limitación que impone la dificultad característica de lo grande y expansivo (II, 12, 224-25). No se atreven a acceder a un mundo donde es el viento y no la acción humana lo que puede dominar al ser humano. De lo que se trata es de tomar las riendas del destino en el *locus* donde la fortuna alcanza su mayor injerencia e incertidumbre.¹⁸

En el instante en que se acepta que uno mismo es el que fabrica su propia fortuna, es en ese mismo momento cuando se debe aceptar la diferencia como suplemento del sujeto (II, 12, 224). Esta suplementariedad funciona de forma parecida a como la ha descrito Derrida en *Of Grammatology*, ya que el suplemento corrige una deficiencia percibida a nivel natural aunque no podamos decir que hay una suplantación o transformación completa de una entidad por otra (144-45). En el mar, el peligro del suplemento (un peligro que también contempla Derrida) es la co-existencia con la deficiencia. Periandro, por ejemplo, es suplementado por un espíritu vigoroso que lo hace ser más hombre sin cambiar su esencia moral (su ser), pero sí transforma su aptitud para enfrentar la peripecia y las empresas grandes. Al ser nombrado capitán se convierte también en el suplemento de los pescadores. A través de Periandro y su ímpetu verbal y espiritual los pescadores asumen la subjetividad paradójica del pirata justiciero. Si la justicia requiere de una jurisdicción clara, usualmente atada a la tierra y a países y naciones específicas, la figura del pirata es la que domina en el mar y la que, en su existencia oceánica, queda libre para atacar a cualquier navío o población moviéndose a voluntad gracias al capricho del viento y las corrientes. En el navío de los perseguidores será el capitán el que funcione como un suplemento de los pescadores por medio de recordatorios constantes de lo que Hutchinson ha llamado una economía ética cervantina (2001). En este sentido, la economía ética implicaría el distanciarse lo más posible de la asignación de valor cuantificable a los seres humanos. Es menospreciar el dinero que se promete o se presenta ante los ojos como recompensa para así apreciar una fama y renombre basados en la magnanimidad y la liberalidad. Es, como se dice en el *Abencerraje*, “hacer bien a quienes podrías destruir” (163).

Pese a esta estructura suplementaria que intenta mantener la distancia entre pirata y justicia, he demostrado que el mar, la subjetividad ampliada y el atractivo que significa el escombrar los mares asumiendo la identidad del pirata dominan toda la narración de Periandro. De hecho, yo diría que esa *fides* que el pirata ha roto en sus actos de latrocinio aparece cuestionada en la relación entre Periandro y sus pescadores. Es una *fides* que necesita rememorararse continuamente, como si se tuviese que firmar el mismo contrato en cada encuentro con una posible víctima, puesto que en el mar la presencia de riquezas y de caracteres como Leopoldio y Sulpicia representa una tentación muy fuerte. Esta inestabilidad de la *fides* afecta también a Periandro, en el momento en que uno de los pescadores lo interpela cuando acepta el collar valioso que le ha ofrecido Sulpicia. Si el ancla de la *fides* es ese yo estable e incambiable, esa esencia moral y ética que carga Periandro de isla en isla a través del vasto océano, entonces debemos concluir que a Cervantes lo que le interesa es representar la fragilidad de esa confianza en la inmovilidad

¹⁸ Para la relación del motivo del viaje en el mar y la tormenta con los emblemas, véase Arellano (579-80).

del héroe frente a la fuerza poderosa de la experiencia en el mar. Es algo que afecta no solamente a los pescadores felices al final en su nuevo oficio de piratas “justicieros,” sino también al comandante como una especie de entidad ética cuya misión es evitar que la justicia se convierta en violencia extrema y el escombrar en exterminio. ¿Logra Periandro construir subjetividades éticas en el mar y en medio de la acción violenta? A veces sí y otras no. Al final el texto se pliega en sí mismo y el relato no nos deja saber si estos pescadores siguieron felices viviendo en el mar o se contentaron con regresar a su lugar de origen. He mencionado la preocupación de Heller-Roazen por las implicaciones de un concepto como el *communis hostis omnium* y su potencial para desarticular toda noción ética de la *fides* en la manera en que ajusticiamos a los enemigos. Esto se debe a que el agente legal corre el riesgo de convertirse en el sujeto que quiere destruir. La aventura barroca de Cervantes prefiere representar esta profunda tensión paradójica para así ilustrar la dificultad de la acción humana en el marco de fuerzas impredecibles y complejas. Es algo que afecta incluso la funcionalidad de la representación y de la imaginación en su manejo de lo cercano y lo lejano, proponiendo resultados incongruentes de un evento a otro. La capacidad de hacer presente lo lejano puede llevar a conatos de suicidio, así como al rechazo de riquezas cercanas por promesas de ganancia moral futura. Es precisamente en ese intento de representar la mismidad en la diferencia, la justicia en la piratería y la liberalidad junto a la incapacidad de compartir recursos donde se consolida la versión barroca de la aventura.

Obras citadas

- Agamben, *El sacramento del lenguaje*. Antonio Gimeneo Cuspinera trad. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Anderson, John L. "Piracy and World History: An Economic Perspective on Maritime Predation." En C.R. Pennell ed. *Bandits at Sea: A Pirates Reader*. New York: New York University Press, 2001. 82-106.
- Arellano, Ignacio. "Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*." *Bulletin of Spanish Studies* 81, numbers 4-5 (2004): 571-583.
- Aristóteles. Angel J. Cappelletti trad. *Poética*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Auerbach, Erich. J. Villanueva y E. Imaz trad. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Avilés, Luis F. "Expanding the Self in a Mediterranean Context: Liberality and Deception in Cervantes's *El amante liberal*." En Michelle Hamilton and Núria Silleras-Fernández eds. *In and Of the Mediterranean: Medieval and Early Modern Iberian Studies*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2015. 233-257.
- . "War and the Material Conditions for Suffering in Cervantes's *Numancia*." En Mary Barnard and Frederick De Armas eds. *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2013. 253-276.
- Bakhtin, Mikhail M. Caryl Emerson and Michael Holquist trad. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Braudel, Fernand. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. New York: Harper Colophon Books, 1973. 2 vols.
- Cervantes, Miguel de. Juan Bautista Avalle-Arce ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1970.
- . Jorge García López ed. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001.
- . Robert Marrast ed. *El cerco de Numancia*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Checa, Jorge. "Lenguaje y ética verbal en el libro II del *Persiles*." *Anales Cervantinos* 23 (1985): 151-59.
- Cicero. M.T. Griffin and E.M. Atkins eds. *On Duties*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Covarrubias, Sebastián de. Ignacio Arellano y Rafael Zafra eds. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006.
- Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1990. 3 vols.
- Egido, Aurora. *El camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.
- Ferrer Mallol, María Teresa. "Curso y piratería entre Mediterráneo y Atlántico en la Baja Edad Media." *La Península ibérica entre Mediterráneo y Atlántico. Siglos XIII-XV*. Sevilla-Cádiz: Diputación de Cádiz-Sociedad Española de Estudios Medievales, 2006. 255-322.
- Forcione, Alban. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

- Harding, Christopher. "Hostis Humani Generis –The Pirate as Outlaw in the early Modern Law of the Sea." En Claire Jowitt ed. *Pirates? The Politics of Plunder, 1550-1650*. Hampshire & New York: Palgrave, 2007. 20-38.
- Heller-Roazen, Daniel. *The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations*. Brooklyn: Zone Books, 2009.
- Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- . *Economía ética en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- . "Affective Dimensions in *Don Quijote*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 24.2 (2004): 71-91.
- López Lázaro, Fabio. "Pirates of the Caribbean: Early Modern Spain and Latin America as Part of the Atlantic World." *SSPHS Bulletin XXXIII* (2008): 9-22.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del "Persiles"*. Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Pérotin-Dumon, Anne, "The Pirate and the Emperor: Power and the Law on the Seas, 1450-1850." En C.R. Pennell ed. *Bandits at Sea: A Pirates Reader*. New York: New York University Press, 2001. 25-54.
- Riley, E. C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Delaware: Juan de la Cuesta, 1992.
- Starkey, David J. "The Origins and Regulation of Eighteenth-Century British Privateering." En C.R. Pennell ed. *Bandits at Sea: A Pirates Reader*. New York: New York University Press, 2001.69-81.

**Monstrous Births and Crip Authority: Cervantes, the *Persiles*,
and the Representation of Disability**

Elizabeth Bearden
(University of Wisconsin-Madison)



[figure 1] King Richard III's skeleton, photograph. © Agence France Press/Getty Images

When we think about disability studies in premodern literary representations, the first figure that comes to mind is William Shakespeare's Richard III.¹ In what counts as current events for Renaissance scholars, in 2012 a team of forensic archeologists discovered the historical King Richard's remains in the ruins of a monastery buried under a parking lot in Leicester, England. King Richard's war wounds and scoliosis were key factors in his body's identification. Figure 1 presents a photograph of Richard's skeleton against a dark background. The curvature of the spine is visible. In the best disability studies analysis of this event I have read, Allison Hobgood remarks: "Long after his death and even now in his resurrection, King Richard's body — and the various processes used to diagnose that body — always take center stage" (24).

¹ In accordance with the American cultural model of disability, impairment connotes manifestations of physical and mental difference, and disability connotes the social transformations of impairment. The relation between the two is reciprocal.



[figure 2] Cervantes's wooden coffin fragments, photograph, Daily Mail. © Agence France Press/Getty Images

Miguel de Cervantes Saavedra, on the other hand, has not received much attention from disability studies scholars, despite his having prioritized his physical disability in his own self-representation, and despite the fact that his works are supremely interested in suffering, impaired, and otherwise atypical bodies. In one of those odd coincidences, though, Cervantes and Richard III now have something new in common: they have both been brought back to wide public attention through the unearthing of their bones. Cervantes's remains, the exact location of which was lost for hundreds of years, have also just been rediscovered this past year. As was the case for the archeological team who sought the bones of Richard, Cervantes's disability in the form of war wounds was a key identifying factor when a likely tomb was discovered in the Convento de las Trinitarias Descalzas in Madrid. Bones were found inside and strewn about the remnants of a splintered wooden coffin etched with the initials "M.C." Figure 2 presents an image of the fragments of this coffin with suitably gnarly, rusty nails and with the largest wooden fragment displaying the initials.

His bones had been interspersed with those of other people, but Cervantes's skeleton was marked by bullet wounds that damaged the ribs and left arm in particular, which helped the scientists piece together his remains. Quoting the AP, these wounds were referred to as "telltale signs, even before DNA testing, that the archaeologists had found their man" (Frayer). Again, a medicalized model takes precedence, in which the disability stands in for the person.

Cervantes left words as well as bones to help us trace his disability identity. In this essay, I focus on the manifestation of disability in Cervantes's art and life. Cervantes uses tropes of monstrosity to represent the ways in which his generic experimentation diverges

from kind in his imitation of Heliodorus's *Aethiopica*; he uses what I coin *crip authority* to transgressively reappropriate his impairments into empowerment in his self-representation.² He directly addresses physical impairment, both biographically and thematically, by reappropriating disability as authority and opportunity for grace. His art ultimately gives us insights into the lived experience of disability in the Siglo de Oro.

Cicero reminds us that the word monster derives from the Latin noun *monstrum*, meaning portent or omen, and the verb *monstrare*, meaning to show or teach (*De divinatione* 1:42). Monstrosity, as a precursor to modern concepts of disability, portends, shows, and teaches us much about our tendency to inscribe impairment with meaning. Some early modern scholars have evinced discomfort with the use of the term disability to refer to physical and mental impairments in the Renaissance; I disagree with this exclusionary impulse for two reasons. First, the onus lies with us to inform disability studies scholars and activists about the way that disability functioned in the past, the diversity of its historical and representational particulars. Demonstrating parallel and alternative phenomena in past and present can help to counteract the exceptionalism and whiggish teleologies that some disability studies scholars espouse, and we cannot do that if we claim disability *per se* did not exist in the past. Second, scholars working on premodern cultures would benefit from engaging more with the sophistication and nuance of many of the critical paradigms of today's disability studies, even if its terminology is infelicitous or thorny. Technical language is, after all, only alienating to the uninitiated, and I am certain that most people reading this journal probably know enough about early modern Spanish prosody to bewilder your average scholar of contemporary disability discourse. The term disability in its current usage by disability scholars, it should also be remembered, is copious; it does not simply conform to a simple static binary of able/disabled.

Keeping this in mind, I take up a more forgiving attitude to the mixing of terms from different periods and hope I will be forgiven for doing so. In the mold of Robert Garland, Kevin Stagg, and others interested in commonalities between disability and monstrosity, I trace the parallel, if not entirely coinciding, terms of monstrosity and disability to investigate pre-modern literary representations of disability, especially in the Renaissance.

The essay is organized into two parts. Part one considers the discourse of monstrous births and generic transformations in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia setentrional* (1617). Though the Greek romance model of Heliodorus's *Aethiopica* is proposed as an alternative to the monstrosity of the chivalric romance, this does not safeguard the *Persiles* from monstrosity. Moreover, given the association of Heliodorus's text, and Charicleia's birth in particular, with the Renaissance discourse of monstrosity, it is no wonder that Cervantes acknowledges the potential monstrosity of the *Persiles*'s birth, and that the metafictional commentary in the romance frequently transgressively approves

² Important scholars of monstrosity who have influenced my thinking on this topic are Miñana, Castillo, Rio Parra, and De Armas. Though they do not connect monstrosity with disability *per se*, they have considered the discourse of monstrosity in Cervantes's work. I coin the term *crip authority*, as I elaborate further in the second half of the essay, to reflect the reappropriation of a pejorative term, in this case *manco* or *cripple*, to express pride in disabled authorial identity. Sandahl's understanding of *crip identity*, McRuer's elaboration of *Crip Theory*, and Mitchell and Snyder's articulation of transgressive reappropriation influence the genesis of this term.

of this monstrosity. Part two traces how Cervantes embraces generic and physical monstrosity, not only into the art of his *Persiles*, but in his own self-identification as an author. Embracing his identity as a cripple, Cervantes leverages authority through military and religious discourse to show how his disabled status has value. Cervantes employs humor, lamentation, and consolation to craft complex depictions of disability with what we would now call social realism.

Monstrous Generic Births

Of central interest to Cervantes was the monstrous status of the chivalric romance, which he simultaneously reveres and reviles in his most illustrious work, *Don Quijote*. Scholars have noted what Diana de Armas Wilson has called the “body language” (34) of invective against chivalric romance and the invective’s roots in antiquity. One of the most troubling aspects of the chivalric romance was its disposition, in particular its lack of unity. I note that the “body language” employed to blame disunity is frequently evinced in teratological terms. The link between poorly disposed texts and monstrous bodies is most famously articulated by Horace in the opening of his *Ars Poetica*:³

Suppose a painter chose to couple a horse's neck with a human head, and to lay feathers of every hue on limbs gathered here and there, so that a woman, lovely above, foully ended in an ugly fish below; would you restrain your laughter, my friends, if admitted to a private view? Believe me, dear Pisos, a book will appear uncommonly like that picture, if impossible figures are wrought into it—like a sick man's dreams—with the result that neither head nor foot is ascribed to a single shape, and unity is lost. (128)

This passage, so important both to neoclassical standards of *dispositio* (organization of the text) and to the *paragone* or competition for supremacy between the visual and verbal arts that it evokes, was often referred to by theorists seeking to blame chivalric romance and praise its Greek alternative. It was also apparently familiar to Cervantes.

The famous discussion between the Don and the Canon of Toledo in part one of *Don Quijote* sums up debates over chivalric romance, reflecting many aspects of the quarrel between the Ancients and the Moderns.⁴ The Canon uses bodily deformity, alluding to Horace,⁵ to explain the drawbacks of the chivalric romance’s disposition, noting that it lacks

³ This monstrous characterization of disunity can also of course be traced to Aristotle’s use of corporal metaphors when discussing disposition and episodic plots in his *Poetics*.

⁴ These critical camps debated over Ariosto’s *Orlando Furioso*, a text that defied neoclassical standards, was wildly successful, and was one of *Don Quijote*’s strongest inspirations. For more on this debate, see Javitch.

⁵ Cervantistas have often made the connection between Horace and the Canon in this moment. See, for instance, Forcione *Cervantes, Aristotle, and the Persiles* 93; Riley 119; and de Armas Wilson 34-5. De Armas traces the discourse of monstrosity in this passage and in Cervantes’s advertisements of the *Persiles*, though she does not relate this to disability.

un cuerpo de fabula entero con todos sus miembros de manera que el medio corresponda con el principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que mas parece que llevan intencion a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada.

a sound body with all of its limbs for a plot, such that the middle corresponds with the beginning, and the end corresponds with the beginning and the middle; rather they are composed with so many limbs that they seem intended to form a chimera or monster instead of a shapely figure. (1, 47; translation mine)⁶

As I have argued elsewhere, the Greek romance was held up as a possible replacement for the chivalric model for moral, aesthetic, and cultural reasons.⁷ The aesthetic aspect of this argument focused on the Greek romance's, particularly Heliodorus's, supposedly well-disposed plot. Its starting *in medias res*, its appropriate use of suspense, and its management of plot twists were seen as especially favorable aesthetic qualities by Renaissance critics whom Cervantes read. Fadrique, one of Alonso López Pinciano's character-interlocutors in his fundamental treatise on poetics, states that "don del Sol es Heliodoro; y en del nudo y soltar, nadie le hizo ventaja" ("a gift from the sun is Heliodorus, and in tying and untying plots, no one can surpass him"; II, 86). For El Pinciano, whom Cervantes read, Heliodorus's management of complicated and interlaced plot elements is exemplary.

The Greek romance must be, in its more unified plot structure, a cure for the monstrosity of the chivalric romance. Or is it? Cervantes names the *Aethiopica* as his chief inspiration for the *Persiles*, hoping that his own work will in fact surpass its Greek model. He proclaims in the prologue to his *Novelas ejemplares* that the *Persiles* would be a "libro que se atreve a competir con Heliodoro" ("a book that dares to compete with Heliodorus"), but this proclamation is quickly followed by the caveat: "si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza" ("if it doesn't for its audacity emerge with hands on its head"; 770). This displacement of body parts should be read as a monstrous birth, an interpretation supported, as de Armas Wilson has observed, by the lead-in to the passage, where Cervantes explains that the *Novelas* are not a translation but his own invention, claiming: "Mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa" ("My mind conceived them, my pen gave them birth, and now they are growing up in the arms of the press"; 770). As de Armas Wilson proposes, Cervantes's "obstetrical discourse" supports a reading of the creation of "the *Persiles* in the teratological sense of a monstrous birth, with 'hands on the head'" (4 n.3). Even if we consider Cervantes's statement simply to refer to a gesture or pose, Covarrubias defines such a posture as indicating a person who is "descalabrado o maltratado" ("broken-headed or injured," qtd. de Armas Wilson 3 n.3; Covarrubias 786). In either reading, Cervantes indicates here that his travails may result in an impaired offspring. This speculation about the potential for monstrous birth is surely meant to be both humble and humorous, but it also, I suggest, points to anxieties about the romance (whether chivalric or Greek) as deviating from the

⁶ I cite from the Riquer edition of *Don Quijote* and adopt the standard of indicating part and chapter number for the reader's convenience. Translations from Spanish are mine, with the exception of the Weller and Colahan translation of the *Persiles*.

⁷ See Bearden ch. 1 19-46.

kind or type of the classical epic, and it underscores the romance's emphasis on the exceptionality and vulnerability of its protagonists.

Cervantes was most proud of his last work, even though the *Persiles* is no beacon of plot simplicity. In fact, its digressions, a plot element of the *Quijote* about which the trickster-translator figure Cide Hamete Benengeli has much to say,⁸ are still present in force and are also discussed metafictionally at length. For instance, when listening to Periandro/Persiles (a central character) tell a significant part of his back-story in part two, chapters ten through sixteen, the audience grows impatient, and starts making deprecating comments, such as Mauricio's aside to his daughter Transila:

Paréceme, Transila, que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida, porque no había para qué detenerse en decirnos tan por estenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de pescadores, porque los episodios, que para ornato de historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia. Pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras.

It seems to me, Transila, that Periandro could have related the details of his life with fewer words and more succinct narration; there wasn't any reason for him to waste time telling us in such detail about the festival of the boats or even about the fishermen's weddings, since episodes included to adorn the story shouldn't be as long as the story itself; still, I'm sure what Periandro wants to do is show us the keenness of his wit and the elegance of his words. (2, 14, 372; 159-60)

Here and in other places, Mauricio's comments reflect the neoclassical standards, mostly drawn from Aristotle and Horace, that were also used to criticize the disunity of chivalric romance.⁹

Yet instead of amending the perceived defects of chivalric romance, Cervantes's *Persiles* reappropriates them in terms of acceptance and pleasure, as is illustrated by Transila's response to her father's criticism of Periandro's story as follows:

—Así debe de ser, respondió Transila—, pero lo que sé decir es que, ora se dilate o se sucinte en lo que dice, todo es bueno y todo da gusto.

“That must be it,” replied Transila, “but all I can say is, whether he goes into detail or makes what he says brief, it's all fine and enjoyable.” (2, 14, 372; 160)

Transila acknowledges that her father is probably right about the story's waywardness, but transgressively, she does not care. For her, the pleasure of the story trumps neoclassical norms. Cervantes's apparent acceptance of the wayward structure of chivalric romance in his *Persiles*, insofar as the narrative exhibits digressive tendencies, begs the question: how averse was Cervantes to generic monstrosity after all? As de Armas Wilson avers: “For in

⁸ In part two of *Don Quijote*, Cide Hamete comments on the waywardness of part one, promising to limit the second part to a more unified structure. See Forcione *Cervantes's Christian Romance* 15.

⁹ Forcione observes Mauricio's role as spokesman for neoclassicism in this episode; *Cervantes, Aristotle, and the Persiles* 195-211.

his avowed competition with the Greek romancer Heliodorus, Cervantes did indeed produce a monster—at least in the sense of a being whose boundaries are unclear,” and she deems the *Persiles* “Cervantes's monstrous progeny,” emphasizing “the strange, hybridous, excrescent form of the *Persiles*” (4).

If held to the definitions of monstrosity propounded in antiquity and the Renaissance, moreover, Cervantes's imitation of Heliodorus, insofar as it diverges from the kind of text that it claims to imitate, certainly could be characterized as a monster. While Heliodorus's digressions seem always to have an important, though not immediately apparent, link to his protagonists, the *Persiles* engages in many seemingly unrelated, marvelous, or even false digressions. This divergence from kind, as genres were often called in the Renaissance, mirrors Aristotle's definition of human monstrosity in *De generatione animalium*:

(1) Some children resemble their parents, while others do not; some being like the father and others like the mother, both in the body as a whole and in each part, male and female offspring resembling father and mother respectively rather than the other way about. (2) They resemble their parents more than remoter ancestors, and resemble those ancestors more than any chance individual. (3) Some, though resembling none of their relations, yet do at any rate resemble a human being, but others are not even like a human being but a monstrosity. For even he who does not resemble his parents is already in a certain sense a monstrosity; for in these cases Nature has in a way departed from the type. (4:3, 766-767)

Aristotle's definition of monstrosity starts from the premise that likeness is the standard for successful creation. The further offspring veer from the exemplary male form of the father, the closer they become to monsters. Departures from resemblance occupy a large part of the rest of the treatise. Even if Cervantes did not read Aristotle's definition, it was echoed throughout the literature and natural histories of the Siglo de Oro. For instance, Antonio Torquemada paraphrases Aristotle's definition in his *Jardín de flores*, a text with which Cervantes was doubtless familiar.

At the center of the plot of the *Aethiopica*, moreover, is a character whose birth could be and was considered monstrous. The Princess of Ethiopia, Charicleia, is born white to her black royal parents.¹⁰ Queen Persinna gazes at a painting of the white Andromeda during Charicleia's conception, and this marks Charicleia with white skin, which the Queen fears will be interpreted as a sign of illegitimacy. Persinna, therefore, orders for the child to be exposed. The exposure of the child coupled with her physical difference from her parents evokes monstrosity — Aristotle might say she “who does not resemble [her] parents is already in a certain sense a monstrosity,” and the ancient practice of exposing children with congenital disabilities makes Charicleia's exposure take on a monstrous

¹⁰ A few classicists and even Cervantistas have considered Charicleia's birth as an example of albinism. See Hilton, and see Graf. While attributing this disability to Charicleia would be convincing for my purposes, and while it is certainly worth exploring, Heliodorus's text does not present her whiteness in these medicalized terms.

valence.¹¹ Nevertheless, the emphasis in the text on the mother's fear of the accusation of adultery takes precedence in Heliodorus's work over any monstrous connotations.

In wonder books and medical treatises of the Renaissance, however, the unusual circumstances of Charicleia's conception and her being born white to black parents were frequently cited as exemplifying a monstrous birth.¹² For instance, in his chapter dedicated to "monsters that are created through the imagination," the French physician Ambroise Paré explains:

The ancients, who sought out the secrets of Nature (i.e., Aristotle, Hippocrates, Empedocles), have taught of other causes for monstrous children and have referred them to the ardent and obstinate imagination [impression] that the mother might receive at the moment she conceived—through some object, or fantastic dream—of certain nocturnal visions that the man or woman have at the hour of conception. (38)

Paré then cites the *Aethiopica* as a primary example of this phenomenon as follows:

Whether true or not, Heliodorus (book 10, of his *History of Ethiopia*) writes that Persina, the Queen of Ethiopia, conceived by King Hidustes—both of them being Ethiopians—a daughter who was white and this [occurred] because of the appearance of the beautiful Andromeda that she summoned up in her imagination, for she had a painting of her before her eyes during the embraces from which she became pregnant. (38)

Most Renaissance allusions to this episode in Heliodorus's text dwell on the monstrous status of Charicleia, employing this theory of the monstrous imagination, which is usually attributed solely to the mother.¹³

Furthermore, in a culture that was becoming increasingly discriminatory against dark-skinned people, there is a growing and discernible discomfort evident in receptions of Heliodorus around blackness, which began to be characterized in the late Renaissance as a physical defect born by blood rather than a natural variation.¹⁴ This is especially true in later seventeenth-century translations and adaptations, as has been convincingly argued by Sujata Iyengar (19-43), who demonstrates how English translators and adapters of Heliodorus evince anxiety about the blackness of Charicleia's parents and the unusual circumstances of her birth. Though this theme exceeds the bounds of this essay, this tendency in later receptions of Heliodorus's protagonist's variation from kind opens the possibility of tracing the history of the intersectionality of race and disability through the

¹¹ See Winzer 82-84 and Stiker 3-64 for the history of exposing infants. Lycurgus, Plato, and Aristotle recommend the practice.

¹² Examples of authors who designate Charicleia's birth as monstrous include Browne, Burton 124, Porta 51. For more on Charicleia's birth as monstrous in its reception, see Williams.

¹³ For more on the theory of the mother's monstrous imagination in literature and culture, see Huet.

¹⁴The bibliography on the advent of racism based in skin color in the late Renaissance is huge, but see Hall, Floyd-Wilson, and Iyengar for good starting points for the relationship between blackness, racism, and literary representation in the period.

reception of the Greek romance.¹⁵ It also opens Heliodorus's text to readings of disability passing along with the modes of racial passing that have already interested scholars of the *Aethiopica*.¹⁶

Charicleia's mother's fearful rejection of her own physically different child evokes the ancient Greek practice of exposure of monstrous infants, and the Renaissance reception of the story emphasizes Charicleia's monstrosity in terms of a monstrous birth and in terms of the increasingly intersectional relation of race and disability in the period. Nevertheless, Heliodorus saves his character from exposure and sacrifice, and Cervantes's delightful imitation of the *Aethiopica* provides it with an afterlife that accepts and even celebrates generic and physical monstrosity.¹⁷

Crip Authority

Disability is, I suggest, an indelible part of Cervantes's work and authorial self-image, which I will trace in the remainder of this paper. Being a wounded warrior, which earned him the epithet "El manco de Lepanto" ("the cripple from Lepanto"), is vital to Cervantes's self-representation as an author in general and of the *Persiles* in particular.¹⁸ Cervantes lost the use of his left hand in the naval battle of Lepanto in 1571. His disability was publically derided by other authors, such as Alonso Fernández de Avellaneda, the author of the spurious continuation of *Don Quijote*. Avellaneda admits that the first part of *Don Quijote* sprang from the hand of Cervantes and goes on to mock Cervantes as follows: "Y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una; y [...] como soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos" ("And I say hand, since he must admit that he only has one; and [...] as a soldier as old in years as he is youthful in courage, he has more tongue than hands," 196). Cervantes's injuries were extensive enough to prohibit use of his hand, which is itself disabling, but Avellaneda's abuse further produces disability through social discrimination. Yet Cervantes reappropriates this disabling invective through his own self-representation in what I coin *crip authority*.

In the prologue to *Novelas ejemplares* in 1613 (the same text in which he advertises the forthcoming *Persiles*), Cervantes says that he would have liked for a friend to include his portrait, but since that did not come to pass, he relates an image of himself in a long and amusing prosopographia that, along with describing his aquiline features, chestnut hair, and sparkling eyes, highlights his disability in close connection with his accomplishments as an author:

Este, digo, que es el rostro del autor de La Galatea y de Don Quixote de la Mancha, y del que hizo el Viage del Parnaso, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas, y, quizá sin el nombre de su dueño,

¹⁵ For more on the ways in which race and disability have been conceived of together, or intersectionally, see Lukin and see Erevelles and Minear.

¹⁶ For racial passing in the *Aethiopica*, as it relates to Charicleia specifically, see Perkins. For disability passing, which it is important to remember can take place without the person's will or knowledge, see Samuels and Siebers.

¹⁷ Charicleia is fostered by a series of father figures, and she is recognized at the end of the story by her royal Ethiopian parents, preventing her from being sacrificed to the gods as a stranger.

¹⁸ Some scholars speculate that Cervantes, along with having a physical impairment in his hand, may also have stuttered. See Beusterien.

Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fué soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano yzquierda de un arcabuzazo; herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por aberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los passados siglos [...]

This, I say, is the face of the author of the *Galatea* and of *Don Quixote of La Mancha*, and of him who wrote the *Voyage to Parnassus*, in imitation of Cesar Caporal of Perugia, and other works that wander astray, and perchance without the name of their master, commonly called Miguel de Cervantes Saavedra. He was a soldier for many years, and for five and a half a captive, where he learned to be patient in adversity; he lost in the naval battle of Lepanto his left hand from an harquebus shot; a wound which, although it appears ugly, he accounts beautiful, because he received it on the most memorable and lofty occasion that centuries past have beheld [...] (769)

Here Cervantes closely relates his roles of author and soldier, a melding of the talents of arms and letters that embodies the Renaissance ideal. His war wound is an integral part of his identity, a disability that he flaunts proudly rather than trying to overcome or hide.¹⁹

Cervantes's reaction to discrimination can best be thought of as transgressive reappropriation, and his construction of an authorial persona that flaunts his disability might, I suggest, be called *crip authority*. As disability studies scholars David Mitchell and Sharon Snyder explain:

The ironic embrace of derogatory terminology has provided the leverage that belongs to openly transgressive displays. The power of transgression always originates at the moment when the derided object embraces its deviance as value. (35)

A contemporary example of transgressive reappropriation is the adoption of words like *queer* to signal pride in the LGBT and allied community.²⁰ “Crip,” short for cripple, has come into a similarly transgressive usage. As Victoria Lewis notes, “With the emergence of the disability civil rights movement in the 1970s, ‘crip’ gained wide usage as an informal, affectionately ironic, and provocative identification” (46). While this transgressive reappropriation of *crip* may at first seem removed from the Siglo de Oro, Cervantes's characterization of his own disability is transgressive both in his celebration of his impairment and in his use of it to establish authorial ethos. In other words, his status as *manco*, or cripple, according to Cervantes, only lends him more authority.

¹⁹ Cervantes brings up his disability, specifically his being *manco* or crippled, in close relation to his vocation as an author on several other occasions. It is discussed in the *Viaje a Parnaso* (Voyage to Parnassus) in the meeting with Mercury. In the Prologue to the second part of *Don Quijote*, he responds to the *ad hominem* attack launched against him by Avellaneda (author of the false second volume of *DQ*), who mocked him for his disability. Lope de Vega also attacks Cervantes in terms of his disability, for instance in his sonetada “Pues nunca de la Biblia digo lé.” Cervantes transgressively and consistently embraces his disability identity as a wounded veteran.

²⁰ The overlap of queer and crip identities and their utility in performance and politics is usefully explored by both Sandahl and McRuer.

Yet as is so typical of the Cervantine spirit, the author's attitude is never too strident or too far from gentle humor. His ability to make light of himself is still one of his most enduring qualities, and the transgressiveness of his disability identity likewise has a light touch, as is illustrated in his Prologue to the *Persiles*. Cervantes recounts traveling on the road with a group of friends and being overtaken by a young student who responds to Cervantes's name as follows:

Apenas hubo oído el estudiante el nombre de Cervantes cuando, apeándose de su cabalgadura, cayéndosele aquí el cojín y allí el portamanteo (que con toda esta autoridad caminaba), arremetió a mí, y, acudiendo asirme de mano izquierda, dijo: —¡Sí, sí, éste, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las musas!

Scarcely had the student heard the name Cervantes when he dismounted from his pack animal, sending his saddlebags flying in one direction and his valise in another — he traveled so completely outfitted — and rushed up to me, seizing my left hand and saying, 'Yes, yes, this is the complete cripple, the completely famous and comic writer, and lastly, the delight of the muses!' (120-21; 15)

Calling Cervantes the *manco sano* or as it can be translated, healthy or complete cripple, lends Cervantes's authority a disabled epithet that is not dissimilar from the more famous *manco de Lepanto*, that was also used to describe him. But this passage also lends a light-hearted tone to Cervantes's insistence on recognition of what we would now call his transgressive disabled status. Cervantes is both an author and proud wounded war veteran.

While military sacrifice is one source of cripp authority, Cervantes also leverages Christian belief to elevate the impaired body with spiritual value. Cervantes joined a Franciscan lay order later in life, and his belief in Christianity's ability to accept and heal the suffering or impaired body is evident in his description of the monastery of Guadalupe in book three of the *Persiles*. The *Persiles* recounts a group of foreigners' trials and pilgrimage from a northern barbarian isle, across northern Europe and the Mediterranean, to Rome. The episode that takes place in the monastery of the Virgin of Guadalupe, which Forcione has called "one of the most important visions of the work" (*Cervantes's Christian Romance* 86), illustrates how disability also makes an important journey in the narrative, in which disabled people, who leave votive offerings, have a place in Christian miracle and salvation.²¹ The pilgrims discover the votive offerings as follows:

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. De tal manera hizo aprehensión estos milagrosos adornos.

²¹ For the use of *ex voto* offerings for the cure of blindness in antiquity see Horn and Trentin.

They entered her church expecting to find on its walls purple cloth from Tyre, damask from Syria, and brocade from Milan hanging for adornment; they found instead crutches left by the lame, wax eyes left by the blind, arms hung there by the maimed, and shrouds cast aside by the dead, things from all these people who, after having been bowed down by misery, are now alive, healthy, free, and happy – thanks to the generous compassion of the Mother of Compassion, who in that little place has her blessed Son take the field armed with her countless mercies. (III, 5, 471; 217)

This description of the votive offerings to the Virgin demonstrates the power of Christian belief both to testify to suffering and to provide consolation. The subplot of Feliciano de la Voz that frames the visit to the monastery, moreover, emphasizes the power of the Virgin to protect and redeem the weak. Feliciano, an unwed mother who has just given birth, seeks refuge with the Virgin, and the hymn that she finishes at the end of the conflict (after she is reconciled with her male relatives) emphasizes the Virgin's miraculous powers.²²

The alternation between lamentation or grief and consolation or healing represents one of the major generic as well as biographical tendencies in romance and disability narrative; it also speaks to the variability of the lived experience of disability. The sight of the votives impels the pilgrims to a flight of fancy, in romance fashion, in which they imagine the suffering people who have left these relics of their impairments as follows:

De tal manera hizo aprehensión estos milagrosos adornos en los 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 cabían: tan grande es la suma que las paredes ocupan.

These decorations commemorating miracles made such an impression on the hearts of the devout pilgrims that they gazed all around the church and imagined they could see captives come flying through the air with their chains wrapped around them, then go hang them on the holy walls, and the sick dragging their crutches, and the dead their shrouds, looking for a place to put them because there is no more room in the holy church, so great is the number that already cover the walls. (III, 5, 471-72; 217)

Speaking of the pilgrims' reaction to this scene, Alban Forcione avers "they behold everywhere relics which speak of suffering and regeneration, death and resurrection, the pattern repeatedly actualized in the narration of the *Persiles*" (*Cervantes's Christian Romance* 86). In this moment generic monstrosity and the redemption of disability coincide; Cervantes's art and life valorize both literary and embodied diversity. Similarly,

²² Cervantes scholars have tended to evaluate the Guadalupe episode from Christian or feminist perspectives. Childers 89-105 considers it in a transnational and feminist light with an emphasis on the Virgin's reputation for protecting the weak (which relates to my argument here) and the valorization of cosmopolitan forms of pilgrimage.

the restoration of Charicleia is represented through a romance and as miraculous. Just as the *Aethiopica* poses Charicleia's monstrous variation from kind only to accept her bodily variation in the end with her return to her proper, royal status, the *Persiles* makes room for disability both in terms of monstrous births and crip authority.

Though the Greek romance model was held up as a healthy alternative to the chivalric romance, a debate about which Cervantes was well aware, his *Persiles* still accepts and enjoys the monstrous disposition of digression and discontinuity. Along with his willingness to indulge variations from kind in his generic models, Cervantes was physically impaired and made this impairment a part of his authorial identity. Noting how this impairment was disabling, and examining the way he represents his impairment contributes to disability studies in several ways. From a New Historical perspective, it helps add to our archive of disability representation. It contributes to our understanding of biographical criticism of disability and adds social realism to the depiction of disability in the past. Finally, and most importantly for my concept of crip authority, Cervantes provides us with a transgressive reappropriation of disability in a time period that most disability scholars have not recognized to be capable of such statements.

Works Cited

- Aristotle. J. A. Smith and W. D. Ross eds. A. Platt tr. [*De generatione animalium.*] *On the Generation of Animals. The Works of Aristotle Translated into English.* Vol V. Oxford: Clarendon Press, 1912. 714-89.
- Avellaneda, Alonso Fernandez de. L. Gómez Canseco ed. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Bearden, Elizabeth B. *The Emblematics of the Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance.* Toronto: U of Toronto P, 2012.
- Beusterien, John. "Did Cervantes Stutter?" *Cervantes* 29.1 (2009): 209-20.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy...* Oxford: J. Lichfield and J. Short for H. Cripps, 1621.
- Castillo, David R. *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities.* Ann Arbor: U of Michigan P, 2010.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. C. Richmond Weller and C. A. Colahan tr. *The Trials of Persiles and Sigismunda: A Northern Story.* Berkeley: U of California P, 1989.
- . Martín de Riquer ed. *Don Quijote de la Mancha.* 2 Vols. Barcelona: Juventud, 1995.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda.* Barcelona: Cátedra, 2004.
- . Ángel Valbuena Prat ed. *Novelas ejemplares. Obras Completas.* Madrid: Aguilar, 2004. 769-1026.
- Childers, William. *Transnational Cervantes.* Toronto: U of Toronto P, 2006.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o espanola seguin la impresion de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en . . . 1674.* M. de Riquer ed. Barcelona: Horta, 1943.
- Davis, Lennard J. ed. *The Disability Studies Reader.* 4th ed. New York: Routledge, 2013.
- De Armas Wilson, Diana. *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda.* Princeton: Princeton UP, 1991.
- Erevelles, Nirmala and Andrea Minear. "Unspeakable Offenses: Untangling Race and Disability in Discourses of Intersectionality." Lennard Davis ed. *The Disability Studies Reader.* 4th ed. New York: Routledge, 2013. 354-368.
- Floyd-Wilson, Mary. *English Ethnicity and Race in Early Modern Drama.* New York: Cambridge, 2003.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the Persiles.* Princeton: Princeton UP, 1970.
- . *Cervantes's Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda.* Princeton: Princeton UP, 1972.
- Frayser, Lauren. "The Reason Cervantes Asked to Be Buried under a Convent." *NPR.* 24 June 2015. Web. 9 March 2016.
- Garland, Robert. *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Greco-Roman World.* Ithica: Cornell UP, 1995.
- Goodey, C. F. and M. Lynn Rose. "Mental States, Bodily Dispositions and Table Manners: a Guide to Reading 'Intellectual' Disability from Homer to Late Antiquity." C. Laes, C. Goodey, and M. L. Rose eds. *Disabilities in Roman Antiquity: Disparate Bodies A Capite ad Calcem.* Boston: Brill, 2013. 17-44.

- Graf, Eric C. "Heliodorus, Cervantes, La Fayette: Ekphrasis and the Feminist Origins of the Novel." F. A. de Armas ed. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005. 175-201.
- Hall, Kim F. *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca: Cornell UP, 1995.
- Heliodorus. F. López Estrada ed. *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*. Madrid: Aldus, 1954.
- Hilton, John L. "An Ethiopian Paradox: Heliodorus, *Aithiopika* 4.8." R. Hunter ed. *Studies in Heliodorus*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1998. 79-92.
- Hobgood, Allison P. "Teeth Before Eyes: Illness and Invisibility in Shakespeare's *Richard III*." Sujata Iyengar ed. *Disability, Health, and Happiness in Shakespeare*. New York: Routledge, 2015. 23-40.
- Horace. A. H. Gilbert ed. E. H. Blakeney tr. [*Ars poetica*.] "*The Art of Poetry*." *Literary Criticism: Plato to Dryden*. Detroit: Wayne State UP, reprint 1962. 125-143.
- Horn, Cornelia B. "A Nexus of Disability in Ancient Greek Miracle Stories: A Comparison of Accounts of Blindness from the Asklepeion in Epidaurus." C. Laes, C. Goodey, and M. L. Rose eds. *Disabilities in Roman Antiquity: Disparate Bodies A Capite ad Calcem*. Boston: Brill, 2013. 115-143.
- Huet, Marie-Hélène. "Introduction." *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1993. 1-10.
- Iyengar, Sujata. *Shades of Difference: Mythologies of Skin Color in Early Modern England*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2005.
- Javitch, Daniel. *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Laes, Christian, C. F. Goodey, and M. Lynn Rose eds. *Disabilities in Roman Antiquity: Disparate Bodies A Capite ad Calcem*. Boston: Brill, 2013.
- Lewis, Victoria Ann. "Crip." R. Adams, B. Reiss, and D. Serlin eds. *Keywords for Disability Studies*. New York: NYU Press, 2015. 46.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. "Pues nunca de la Biblia digo lé—." A. Laskier Martín ed. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: U of California P, 1991. 232-233.
- López Pinciano, Alonso. [El Pinciano.] A. Carballo Picazo ed. *Philosophia antiqua poetica*. 3 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1953.
- Lukin, Josh. "Disability and Blackness." Lennard Davis ed. *The Disability Studies Reader*. 4th ed. New York: Routledge, 2013. 308-315.
- McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York UP, 2006.
- Miñana, Rogelio. *Monstruos que hablan: el discurso de la monstruosidad in Cervantes*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2007.
- Mitchell, David T. and Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2000.
- Paré, Ambroise. J. L. Pallister tr. *On Monsters and Marvels*. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Perkins, Judith. "An Ancient 'Passing' Novel: Heliodorus's *Aethiopika*," *Arethusa* 32 (1999): 197-214.

- Porta, Giambattista della. *Natural Magick...* London: T. Young and S. Speed, 1658. *Early English Books Online*.
- Riley, E. C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon, 1962.
- Río Parra, Elena Del. *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme in el Siglo de Oro español*. Pamplona: Iberoamericana-Vervuet, 2003.
- Samuels, Ellen J. "My Body, My Closet: Invisible Disability and the Limits of Coming Out." Lennard Davis ed. *The Disability Studies Reader*. 4th ed. New York: Routledge, 2013. 316-332.
- Sandahl, Carrey. "Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance." *GLQ* 9.1-2 (2003): 25-56.
- Siebers, Tobin. "Disability as Masquerade." *Literature and Medicine* 23.1 (2004): 1-22.
- Stagg, Kevin. "Representing Physical Difference: the Materiality of the Monstrous." Turner and Stagg eds. *Social Histories of Deformity and Disability*. New York: Routledge, 2006. 19-38.
- Stiker, Henri-Jacques. W. Sayers tr. *A History of Disability*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1999.
- Trentin, Lisa. "Exploring Visual Impairment in Ancient Rome." C. Laes, C. Goodey, and M. L. Rose eds. *Disabilities in Roman Antiquity: Disparate Bodies A Capite ad Calcem*. Boston: Brill, 2013. 89-114.
- Williams, Wes. *Monsters and Their Meanings in Early Modern Culture: Mighty Magic*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Winzer, Margaret A. "Disability and Society before the Eighteenth Century: Dread and Despair." Lennard Davis ed. *The Disability Studies Reader*. 1st ed. New York: Routledge, 1997. 75-109.

La paradoja de Epiménides, Cervantes, y de nuevo sus moriscos.

Luis F. Bernabé Pons
(Universidad de Alicante)

A Mercedes
A Steven

Epiménides de Cnosos fue un afamado filósofo cretense del siglo VI de nuestra era que destacó, aparte de en su labor de pensador, como especialmente hábil en funerales y sacrificios. De hecho las fuentes le señalan como una de las ayudas más valiosas de Solón en su empresa de purificar y pacificar Atenas. Diógenes Laercio, al abordar su biografía tres siglos después de su muerte, señaló que mientras cuidaba en el monte el rebaño de su padre, se quedó dormido durante cincuenta y siete años en una cueva consagrada al culto a Zeus. El efecto más notorio de tan prolongado descanso fue que, al despertar, Epiménides se encontró revestido del don de la profecía.

Una atribución apócrifa le hace autor de una famosa paradoja, antigua y bien conocida por los estudiosos de la Lógica y que también ha sido atribuida Eubúlides de Mileto, el maestro de la dialéctica. El propio San Pablo se hace eco de ella en su Epístola a Tito (1:12). Según la paradoja —una variante de la serie de paradojas del mentiroso— Epiménides habría pronunciado la frase: “Todos los cretenses son mentirosos”. Siendo él mismo de Creta, ¿decía la verdad? ¿O bien era otra mentira de un cretense?

La frase resulta, claro, una paradoja falsa toda vez que la primera proposición, con la que comienza el razonamiento, no es un *factum*, algo probado, como sí lo es el hecho de que Epiménides es cretense. El comienzo del razonamiento lógico no ha de basarse en la opinión de la mentira, sino en el hecho de origen geográfico, para concluir que el filósofo está lanzando una proposición falsa.

Aparte de su desarrollo dentro de los cauces del razonamiento lógico, la paradoja sirve para demostrar, entre otras cosas, cómo la manipulación del lenguaje a través de la expresión de asunciones o realidades aparentes puede guiar errónea o rectamente al espectador. Éste puede llegar a distintas conclusiones de una misma proposición dependiendo de si acepta el mensaje del emisor tal cual éste lo está emitiendo o de si asume que ha de analizar lo dicho como sujeto a un laboreo lingüístico. Una frase puede resultar verdadera o falsa no sólo dependiendo de la veracidad de lo que dice, esto es, de la cantidad de material probado que contiene, sino de la forma en que es expresada.

Igualmente una misma frase o un diálogo, expresado con la suficiente ambigüedad, esto es, sin marcas que delimiten su significado, puede dar lugar a dos juicios completamente distintos y aún divergentes. Ya el Arcipreste de Hita había dejado dicho, a propósito de griegos y romanos, que “non ha mala palabra si non es a mal tenida”. (*Libro de Buen Amor*, 26)

Las paradojas de las verdades o mentiras aparentes pueden servir como un buen pórtico de entrada para lo que Cervantes suele demandar de sus críticos. Por una parte, son un buen modelo de las trampas que el lenguaje puede tender al entendimiento y comprensión humanos. Una proposición perfectamente comprensible y consecuente en primera instancia puede encerrar dentro de sí una naturaleza aporética que aparenta ser irresoluble. El lector —o el receptor de esa proposición— debe usar sus herramientas

hermenéuticas tanto para intentar resolver su aparente contradicción autorreferencial como para intentar reconstruir el sentido que puede esconderse tras esa forma de presentar la realidad.

Y Cervantes, como es sabido, no era ni mucho menos ajeno a este tipo de paradojas. Incluye una variante de ellas en un periodo trascendental de la segunda parte del *Quijote*, aquél que nos muestra a Sancho Panza ejerciendo de gobernador de la ínsula Barataria (capítulo LI):

Señor, un caudaloso río dividía dos términos de un mismo señorío, y esté vuestra merced atento, porque el caso es de importancia y algo dificultoso. Digo, pues, que sobre este río estaba un puente, y al cabo de él una horca y una como casa de audiencia, en la cual de ordinario había cuatro jueces que aplicaban la ley que puso el dueño del río, del puente y del señorío, que era en esta forma: “Si alguno pasare por este puente de una parte a otra, ha de jurar primero adónde y a qué va; y si jurare verdad, déjenle pasar, y si dijere mentira, muera por ello ahorcado en la horca que allí se muestra, sin remisión alguna”. Sabida esta ley y la rigurosa condición de ella, pasaban muchos, y luego en lo que juraban se echaba de ver que decían verdad y los jueces los dejaban pasar libremente. Sucedió, pues, que tomando juramento a un hombre juró y dijo que por el juramento que hacía, que iba a morir en aquella horca que ahí estaba, y no a otra cosa. Repararon los jueces en el juramento y dijeron: “Si a este hombre le dejamos pasar libremente, mintió en su juramento, y conforme a la ley debe morir; y si le ahorcamos, él juró que iba a morir en aquella horca, y, habiendo jurado verdad, por la misma ley debe ser libre”. Pídese a vuestra merced, señor gobernador, qué harán los jueces de tal hombre, que aún hasta ahora están dudosos y suspensos, y, habiendo tenido noticia del agudo y elevado entendimiento de vuestra merced, me enviaron a mí a que suplicase a vuestra merced de su parte diese su parecer en tan intricado y dudoso caso.” (...)

Venid acá, señor buen hombre –respondió Sancho- este pasajero que decís, o yo soy un porro o él tiene la misma razón para morir que para vivir y pasar la puente ... y siendo esto así, como lo es, soy de parecer que digáis a esos señores que a mí os enviaron que, pues están en un fil las razones de condenarle o asolverle, que le dejen pasar libremente, pues siempre es alabado más el hace bien que mal. (*Don Quijote de la Mancha*, 1142-1143)

Los recovecos de las proposiciones aporéticas se le presentan al nuevo gobernador Sancho con este problema lógico de nuevo irresoluble por su naturaleza autorreferencial. El escudero se fía a la clemencia ante lo irremediable de la cuestión dejando libre al hombre. La verdad y la justicia, dos conceptos que en principio podrían parecer de sólidos agarres, se le presentan a Sancho inasibles y dificultosos en extremo. El arte de gobernar, comienza a darse cuenta el manchego, se ve abocado a problemas graves que requieren o extremada inteligencia o un sentido primígeno —esto es, cristiano— de la misericordia. Las normas, los reglamentos de la justicia, no siempre recogen las ambigüedades, contradicciones y sutilezas que puede acoger la existencia humana y, pese a ser legales, no siempre son humanas. Sancho no aborda lo absurdo, contradictorio o injusto de la paradoja, sino que la asume como tal (“hiciera lo que hiciera quebrantaría la ley”) y lo que propone es una solución ético-moral que supera por alzada la paradoja. Siguiendo el consejo que le

diera Don Quijote antes de que comenzara su desempeño de gobernador (“Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia”, capítulo XLII, *Don Quijote de la Mancha*, 1061), Sancho desliza en su intento de gobierno ante el lector las posibilidades de un gobierno, difícil pero posible, regido por el sentido común, la integridad y un sentido cristiano de la humanidad.

Toda la crítica ha señalado, como decía, lo trascendente y significativo que resulta toda la peripecia de Sancho Panza como gobernador en tanto reflejo y reflexión acerca de la responsabilidad, tentaciones y límites del poder. Y por supuesto muchos han relacionado todo ese episodio y lo que de él se infiere con la notable irrupción de realidad contemporánea que supone, unas páginas más adelante, el episodio del morisco Ricote (Márquez Villanueva 1975, 229-230). Con él emerge en el *Quijote* las medidas del gobierno real, las consecuencias de una decisión legal sobre una comunidad con la que el mismo exgobernador Sancho había tenido relación desde tiempo atrás y con la que ahora, personalizada en Ricote, se topa de forma semiclandestina sufriendo las penalidades del exilio. Es difícil no preguntarse qué hubiera hecho Sancho si aún siguiera siendo gobernador...

La realidad de la expulsión de los moriscos sin duda hubo de impactar a Miguel de Cervantes, que la hace presente en su ciclo final de escritura. Leyendo los pasajes dedicados a los moriscos en *El coloquio de los perros*, el *Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, con un lapso cronológico de autoría que iría entre 1604 (posible fecha de inicio de *El Coloquio de los perros*) y 1616, pronto el lector cae en la cuenta de sus semejanzas en forma y contenido. Los parlamentos del perro Berganza y del Jadraque Xarife proyectados hacia un deseo de exterminio futuro de los moriscos son de una semejanza evidente. Igualmente, las palabras de Ricote, expresadas ya desde ese futuro en el que la expulsión ha tenido lugar, comparten varios elementos de ese mismo universo referencial. Un universo en el que los moriscos aparecen como el centro de los odios generales y el objetivo de las medidas del prudentísimo rey Felipe. No parece exagerado presumir que las tres notables apariciones de los moriscos en estas obras de madurez de Cervantes han de ser juzgadas dentro de un mismo paradigma interpretativo. Cercanas entre sí en el tiempo y, pese a las enormes diferencias, con cercanías temáticas —el desfile de tipos sociales sería una de ellas—, en las tres obras el tema del islam en su variante turca, digamos, “exterior”, ha dejado paso a primera fila a la población morisca hispana.

En un trabajo anterior en esta misma revista (Bernabé 2013) intenté analizar cómo, a mi modo de ver, Cervantes a la hora de plasmar literariamente el hecho de la expulsión de los moriscos había acudido a casos completamente verosímiles. De hecho, la buena información de la que sobre los moriscos dispone el escritor le hace trasladar a sus páginas episodios de los que fácilmente se hallan paralelos históricos en los archivos. Así sucede con los moriscos que vuelven disfrazados a su tierra natal o los moriscos valencianos que ven cómo sus coterráneos se fugan a las costas de Argel a bordo de un barco corsario, realidad omnipresente en las costas españolas del siglo XVI.

Este planear sobre la realidad morisca de su tiempo —pasada, pero todavía reciente— hace que el lector se sitúe rápidamente en el contexto adecuado. Con unas pinceladas precisas Cervantes pone a sus personajes moriscos en situaciones que resultaban irremediabilmente conocidas —no necesariamente reales, pero sí familiares— para aquellos lectores de comienzos del siglo XVII: la recuperación clandestina de tesoros enterrados apresuradamente por los moriscos en su salida de España y asimismo la unión

de los exiliados con el principal enemigo mediterráneo de España: el imperio otomano, convirtiéndose así en un odiado enemigo doméstico (Garriga).

Pero al mismo tiempo que presenta estas situaciones verosímiles, Miguel de Cervantes insufla a sus moriscos protagonistas de un discurso paradójico. Ellos, que han sido o van a ser víctimas de la expulsión general, no traslucen apenas pesar por sus circunstancias. Al contrario, Ricote y el Jadraque Xarife —al igual que ya hiciera el perro Berganza— se erigen en portavoces entusiasmados de la tremenda medida final. Como ha sido señalado en varias ocasiones, los discursos de estos personajes recogen prácticamente *ad litteram* algunos de los principales tópicos que fueron lanzados de forma repetida contra los moriscos, en especial en la literatura apologética de la expulsión general llevada a cabo a partir de 1609 (Márquez Villanueva 2010, 236-241; Fernández Chaves – Pérez García).

Se trata, como anticipaba, de un discurso que puesto en boca de estos personajes resulta paradójico. Las propias víctimas (pasadas o futuras, según se mire) de la expulsión alaban y reivindican sin tapujos la medida real. Parecería que indicasen —y esa es la primera y obvia lectura— que su propio exterminio es no sólo justo, sino sobradamente merecido. Ellos, los moriscos, penados de traición a su país y enfermos de islam, son merecedores de todo lo que les pase.

Naturalmente la consideración que el lector otorgue a esos parlamentos de los moriscos resulta fundamental para la comprensión no solamente de su construcción como personajes, sino de los propios episodios que ellos protagonizan. Y pueden ser también importantes, si bien nunca decisivos, para poder especular acerca de cuál era la opinión de Cervantes acerca de los moriscos, que nos deja bien escondida tras varios pliegues narrativos (Layna).

Digo acerca de los moriscos y solo de los moriscos, no acerca de los turcos, del islam, de Argel o de los renegados o de cualesquiera otras cosas similares, porque es de ellos de quienes habla Cervantes aquí y no de otra cosa. Y hago esta puntualización a modo de obligado *caveat*. Varios de los títulos que la crítica ha consagrado para hablar de los moriscos y Miguel de Cervantes incluye a éstos, por activa o por pasiva, dentro de un análisis acerca de Cervantes y el islam, el mundo islámico en Cervantes o los personajes musulmanes en la obra del escritor. Sin embargo, señalando por delante que estas proposiciones no significan exactamente lo mismo, hay además que indicar que los moriscos, tal y como los presenta Cervantes, no quedan reflejados de forma completa en tales títulos. Son eso y también son más cosas.

Frente a la consideración, digamos, “abierta” que desde hace años otorga la crítica a la hermenéutica cervantina (por ejemplo, Alcalá Galán 2009), puede observarse de forma reiterada en lo referente al islam la presencia de una corriente de opinión que sustenta su juicio en dos premisas fundamentales: la primera es que el islam, ente monolítico, abarcador e inmutable, ha sido y es, desde el siglo VIII hasta el XXI, el enemigo natural y declarado del Occidente cristiano y en la época de Cervantes particularmente de España. Segunda: los musulmanes, quienes dominaron con mano de hierro la Península Ibérica, devinieron unos derrotados y por ende nostálgicos y vengativos moriscos. Éstos pasaron sus vidas como felones, embarcándose en conjuras y componendas con los enemigos del rey. La tercera —casi consecuencia de las dos anteriores— afirma como verdad absoluta que los moriscos eran por supuesto íntegros musulmanes y, por tanto, ajenos y hostiles al cuerpo social, político y espiritual español (Fanjul).

Se trata de una visión que por supuesto no se centra únicamente en los moriscos, sino que dibuja toda una visión global en la que los musulmanes aparecen en la Historia de España (aquí representante de Occidente) como un elemento alógeno y destinado únicamente a la feroz represión de cristianos y judíos. Y casi de forma natural, esos andalusíes medievales, los moriscos del siglo XVI y los terroristas del XXI se mezclan en un continuo ahistórico que nos advierte precavidamente de que los musulmanes tienen como empeño eterno someter a Occidente (Bravo 2012; 2013). Y ahí siguen. Si almorávides y almohades son tachados de “yihadistas”, no es de extrañar que los moriscos sean no sólo unos quintacolumnistas —acusación ya centenaria al fin y al cabo— sino unos resentidos porque los cristianos no les dejaron disfrutar de nuevo de su poder pasado (Fernández Morera 2015, 55-56). Ideología en ristre, esta visión hace de los moriscos unos extraños en España, toda vez que, como se asumió ya en el siglo XVI, ningún no cristiano podía ser considerado no ya buen español, sino español a secas (González Alcantud).

A partir de esta base interpretativa Cervantes, el soldado y el escritor, habría mostrado de forma continua su radical antipatía hacia el islam y los musulmanes, su enemiga contra los otomanos, contra los que luchó en su recordada Lepanto, y, por supuesto, su adhesión y aplauso a la medida de la expulsión final de los moriscos de España decretada por Felipe II (Fernández Morera 2005, 125-132). El Cervantes que combatió a los turcos y que sufrió cinco años de duro cautiverio en Argel es imposible que pueda mostrar proximidad alguna, siquiera comprensión, hacia los musulmanes (que, en la perspectiva de este análisis, es el Musulmán, también monolítico e inmutable).

De esta forma, todos los alegatos críticos en pro del perspectivismo de Cervantes, de las capas interpretativas que pueden subyacer en sus textos, de los puntos de vista que son susceptibles de operar en sus distintos ejes narrativos, quedan apartados a un lado en el caso de rozar con el islam. Si el mundo es complejo y la penetrante mirada de Miguel de Cervantes aún lo puede problematizar más, nada de eso afecta al mundo musulmán o pretendidamente musulmán del siglo XVI —al menos el que conoció Cervantes. Este mundo es perfectamente mensurable, describible y predecible y por tanto el autor no puede introducir matiz alguno en panorama tan evidente (Moner 1995). El islam ha sido, es y será un conjunto de elementos —perversos, mayormente— que se repiten *sub specie aeternitatis* para su mejor manejo.

El problema de esta visión radica seguramente, no en Cervantes, sino precisamente en ese cómodo manejo crítico de un elemento tan múltiple, melifluido y cambiante que suele ser reducido al marbete de “islam”. Y asimismo en que sigue siendo incómodo hallar un acomodo conceptual adecuado para los musulmanes dentro del esquema global de las sociedades hispanas post al-Andalus. La mezcla de Historia, política, religión y estatuto social que se va perfilando en las sociedades peninsulares tras la caída de Granada en 1492 hace que los moriscos sean vistos cada vez más como elementos anormales y por eso se procede a estigmatizarlos, primero, y a eliminarlos, después. La unificación de su imagen creó en los siglos XVI y XVII —y mantiene hoy en día— un morisco asible cuyo esquematismo no responde a la gran variedad de casos y matices con los que podemos encontrarnos en la época (Bunes 1989, 125-131; Bernabé 2009).

Sí, claro que los moriscos eran españoles. Y eso no lo dudaba casi nadie de sus contemporáneos. ¿Cómo podían ser acusados de traición si no lo fueran? (Carrasco Urgoiti 1981). Pero relativamente poco tenían que ver los moriscos castellanos, pocos, dispersos y aculturados, con los moriscos valencianos, numerosos, cohesionados y manteniendo su

cultura árabe-islámica. Como poco tenían que ver las nobles y ricas familias de moriscos granadinos con los arrieros moriscos de Arévalo o los comerciantes de Hornachos, futuros corsarios de Salé. Y poco tenía que ver el morisco que pugnaba por mantener su fe islámica con el morisco que había tomado los hábitos clericales, pasando por la ignorancia, la confusión o tibieza en la fe de muchos de ellos. El perverso retrato que de ellos hicieron las autoridades políticas y eclesiásticas y que se propagó en modo de desprecio y burla populares hizo de ellos blanco de todos los males, en especial después de momentos especialmente tensos como tras la rebelión de las Alpujarras o la expulsión final a partir de 1609 (Colonge). La firme creencia de que España se había desembarazado de un mal enquistado y de un gravísimo peligro se extendió en los años y aún los siglos posteriores (Márquez Villanueva 1984).

A partir de este contexto socio-político y cultural, inevitablemente resumido aquí, y no dentro de ningún otro hay que intentar comprender cuál es el dibujo que Miguel de Cervantes hace de los moriscos en sus obras. Cervantes también hace aparecer a los turcos en sus obras, lo mismo que a los renegados, a los “moros” y las “moras”, pero no parece hacer nunca con ellos revoltijo alguno, como sí harán otros. Al contrario, todo parece indicar que su experiencia en Argel le hizo, no aficionarse a lo musulmán —como se apresuran algunos a desmentir—, sino algo más complejo: distinguir entre unos y otros y presentar a cada cual según sus circunstancias. Éstas podían ser y eran diferentes, como asimismo lo eran sus motivaciones, sus rasgos y sus situaciones. Creo que es importante insistir de nuevo en la verosimilitud que presentan los personajes moriscos de sus últimas obras: contrariamente a las caricaturas y exageraciones de otros textos contemporáneos, los cuadros moriscos de Cervantes no contienen ni un solo desliz de tipo histórico o social.

Ha solido ser el morisco Ricote la figura sobre la que se ha puesto un foco mas potente. No sin razón. Posiblemente el morisco castellano sea uno de los personajes cervantinos que más significados y más emociones recoge en torno suyo. A través de su persona y de su historia Cervantes convoca una multitud de líneas de pensamiento: su amistad con Sancho, la dificultad del buen gobierno, el amor filial, sus ambiguas relaciones con la religión, la dificultad del exilio, la libertad, la Historia y la Política recién consumadas... Sobre él hizo pivotar Márquez Villanueva uno de los capítulos más memorables de su *Personajes y temas del Quijote*, en torno suyo se han construido los discursos “islámicos” de Cervantes y acerca de él sigue debatiendo la crítica. Valga como buen botón de muestra el hecho de que cuando José María Perceval y yo mismo coordinamos un número especial de la revista *Áreas* dedicado a los moriscos, solicitamos a un buen número de especialistas que escribieran como epílogo al número unas pocas líneas acerca del morisco Ricote, comentando su figura y peripecia desde la perspectiva que deseasen.¹ La variedad de opiniones, visones y matices que estos expertos ofrecieron

¹ *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 30 (2011), número especial “Los moriscos y su expulsión: nuevas problemáticas”, pp. 149-157. Intervinieron en este *brainstorming* ricotiano, por orden de aparición, Francisco Márquez Villanueva, Bernard Vincent, Luce López-Baralt, Javier Fornieles / Antonio M. Bañón, Pilar Sanagustín / José Manuel Pérez Tornero, Rafael Benítez Sánchez-Blanco, Mercedes García-Arenal, Miguel Ángel de Bunes Ibarra, Steven Hutchinson, María Luisa Candau Chacón, Xavier Cassassas, Gregorio Colás, Enrique Soria Mesa, Guillermo Serés, Mercedes Alcalá Galán, Louis Cardaillac, Mar Martínez Góngora, Manuel Barrios Aguilera, Vincent Parello, Michel Boeglin, Raja Bahri, François Martínez, Fernando Rodríguez Mediano, José Emilio Sola Castaño, Juan E. Gelabert, Trevor J. Dadson, Amparo Moreno Sardà, Abdennur Prado, Dietmar Roth y Hamurabi Noufour.

en breve espacio sobre el morisco muestra, entre otras cosas, a un personaje —y una historia— a la altura del mejor cronotopo.

Este principal interés de la crítica hacia el morisco manchego y vecino de Sancho Panza ha hecho que los otros personajes moriscos de Cervantes en este mismo tiempo de creación se hayan visto en cierto modo desdibujados. En efecto, tanto el Jadraque Xarife como la hechicera Cenotia ha convocado en torno suyo mucho menor número de comentarios críticos que Ricote y aún en bastantes de éstos se deja traslucir una cierta perplejidad a la hora de poder analizar el relato. Incluso en algunas aproximaciones críticas inclinadas al retrato de un Cervantes comprensivo con la circunstancia morisca la figura del morisco valenciano aparece como difícil de encajar en tal visión.

Una razón primera que pudiera avanzarse para esta diferencia podría ser la diferente tipología de los personajes dentro de un mismo arco temático. Casi la totalidad de la crítica ha señalado que la granadina Cenotia es un personaje creado a medias entre las necesidades narrativas y los tipos sociales y literarios de los que puede echar mano Cervantes. Consejera y al tiempo buscadora del placer amoroso, persiguiendo sus propósitos con malas artes, Cenotia se alinea con otras hechiceras moriscas de la literatura española (Herrero García 1927, 569) y al mismo tiempo ofrece el tipo de la mujer procedente de una minoría oprimida que se dedica a las artes mágicas y encantadora). Hay por supuesto entre los escritos de los moriscos una buena representación de las artes mágicas (Cardaillac, Labarta) y, como ha notado Schmidt (Schmidt 2013, 25), el Mancebo de Arévalo cita con frecuencia a Nozaita Calderán como mujer experta en artes mágicas, a la que llama “antesihra” (Harvey, Narváez). Fueron notorios algunos casos inquisitoriales en Granada de moriscas expertas en hechizos, filtros y agüeros (Martín Soto) y una vez expulsadas del antiguo Reino, estas moriscas siguieron manteniendo su fama en Castilla (Moreno, 254; Fernández). En realidad el tipo de la judía o la morisca familiar con artes adivinatorias y ensalmos estuvo bastante difundido en la época, como demuestran con profundidad Díez Fernández y Aguirre de Cárcer, aunque la crítica no se haya puesto de acuerdo en que las características y acciones de Cenotia la identifiquen inconfundiblemente con una morisca. Más allá de su descripción como mora de Alhama de familia de hechiceras, mujer perseguida y familiar con la astrología —lo que la emparenta con el jadraque Xarife, como ha notado igualmente Schmidt—, su actuación y motivación no parecen guiadas por su origen, sino por su actuación en el decurso narrativo (Lara Alberola).

Por otro lado, la figura del jadraque, pese a compartir con el morisco Ricote el parlamento alabando la expulsión de sus coterráneos, es vista por la crítica de forma muy diferente. Ricote es la quintaesencia de la víctima de un destino forzado. Negando cualquier diferencia con su vecino Sancho —y por ende con cualquiera de sus coterráneos manchegos, Ricote vuelve apesadumbrado por los caminos a recoger lo que quede de sus riquezas y a interesarse por su hija. Aceptando su castigo, aunque sólo parcialmente se sienta incluido entre los señalados, proclama amor por su patria, amistad hacia Sancho y preocupación paterna. La máxima amenaza que el lector intuye en su acción y en su parlamento es ese inquietante cuñado, el fino moro Juan Tiopieyo. Por todo lo demás, el humano Ricote despierta compasión, ese mismo sentimiento que lleva a Sancho a no delatarle a las autoridades. Su pasado, entrevisto a pinceladas, nos sitúa en su dificultoso presente. Con el Jadraque, por el contrario, nos topamos con un personaje, cuanto menos, sin historia. Su introducción *in medias res* para afirmar su cristiandad no aporta matiz alguno al personaje, quien queda dibujado casi exclusivamente para lanzar su feroz diatriba

contra sus vecinos moriscos. Aunque altisonante en su discurso, su recorrido no es muy largo.

Una segunda razón, seguramente de más peso, a favor de la predilección crítica por Ricote es el sustento del pasaje del *Persiles* en una acción cuyo juicio es o puede ser totalmente político. En efecto, la huida en masa de los moriscos de su pueblo costero para embarcarse en la nave corsaria berberisca tras el asalto de los turcos a la población valenciana pone al lector ante lo que llegó a ser una obsesión durante el siglo XVI: la vulnerabilidad de las costas mediterráneas, asoladas por los barcos corsarios y la huida al norte de África de miles de moriscos aprovechando estas incursiones. No es necesario buscar mucho para encontrar en la crítica cervantina una visión negativa tanto de la escapada de los moriscos como especialmente del ataque otomano. Como si todo lo que rodea a la circunstancia de los moriscos se pusiera por debajo del ataque a territorio español. ¿No está Cervantes poniéndonos delante esa connivencia turco-morisca que corría por la época? ¿No enseña a las claras el peligro de los turcos frente a nuestra nación? ¿No muestra que los moriscos tuvieron más que merecida la expulsión?

Sin embargo, tales preguntas o tales asunciones percuten en la misma argumentación que se utilizó en los siglos XVI y XVII. Es difícil llegar a un punto distinto del que tuvo la España oficial en la época si el punto de partida es la traición política de los moriscos, cómplices del mayor enemigo de la monarquía. Y no es necesario recordar lo duradera que ha sido esa imagen. Solo recientemente se ha sentido la necesidad de poder plantear ese punto del episodio del *Persiles* desde las propias perspectivas de la época y desde la óptica de una crítica postcolonial (Hutchinson, 2012b). Desde este punto de vista, la situación social y política de los moriscos en España era el de una minoría oprimida y por tanto sus salidas voluntarias de la Península podían ser comprendidas dentro de un ámbito más amplio. La porosidad de las fronteras en la época, además, permitía esta circulación de personas a un lado y otro del Mediterráneo, la cual podía realizarse por múltiples motivos.

Los moriscos salieron por miles, en efecto, a lo largo del siglo XVI, como señalé en el número anterior de *eHumanista*. Muchos de ellos salieron de España a bordo de barcos corsarios que llegaban desde Berbería mientras que otros aprovecharon mercantes franceses o ingleses y otros más lograron hacerse a la mar con sus propias naves o atravesar la frontera francesa (Gil Herrera – Bernabé Pons, 220-222). Por supuesto, las fugas colectivas eran más espectaculares y la despoblación que generaban producía una fuerte sensación de indefensión, especialmente en la costa mediterránea. Dicha sensación de peligro, junto con la complicidad turca, fue convenientemente explotado por las autoridades y por los partidarios de la expulsión de los moriscos. Hace tiempo sabemos, sin embargo, que quienes conocían en verdad la situación no daban credibilidad a un posible ataque otomano a España. Del mismo modo, había quien ponía la disposición de los moriscos como buenos súbditos del rey por encima de su posible condición de criptomusulmanes cuyas ceremonias podían ser mantenidas y defendidas como peculiaridades locales (Vincent 2003, 71-72; Benítez 2001, 435-436; Castillo, 309-317). Pero lo que importa señalar ahora es cómo hasta Hutchinson muy pocos críticos cervantinos han planteado el porqué se iban los moriscos de su patria de forma masiva. Mezclando efecto con consecuencia, los moriscos que se iban por la costa han sido colocados entre los peores enemigos de España sin tener en cuenta ni el hecho de su mala situación de decenios ni la posibilidad de encontrar mejor acomodo para ellos en el Norte

de África. Al contrario, han sido enfatizados los casos de moriscos que se encontraron en mala situación en Berbería —escasos en el global de cientos de miles de moriscos exiliados— y que suplicaban que se les permitiera volver a España. De nuevo como hizo la propaganda oficial a comienzos del siglo XVII y como se encargan de poner en lienzo los cuadros valencianos de la expulsión.

He aquí el contexto del episodio en el que Miguel de Cervantes hace intervenir ante los peregrinos al Jadraque Xarife y a su sobrina Rafala. A las alturas de 1615-1616 el terremoto de la expulsión de los moriscos está en su ultimísima fase, con la decisión de expulsar a los moriscos del valle murciano de Ricote, pero todavía sigue fuertemente presente en el país. Jaime Bleda (1610 y 1618), Marcos de Guadalajara (1613 y 1614), Gaspar de Aguilar (1610), Pedro Aznar Cardona (1612), Cosme Damián Fonseca (1612), Pedro Mendes de Vasconcelos (1612) y otros de menor calado (Lomas) habían aventado en sus obras la expulsión y habían dado toda clase de justificaciones y motivos para tal empresa (Perceval 2009). La atmósfera estaba muy cargada de culpas y delitos de los moriscos contra el Rey, contra Dios y contra España y por supuesto cualquier discurso que contradijera directamente tal visión estaba condenado de antemano. Y es este contexto de práctica desaparición virtual de los moriscos expulsados de la escena literaria el que hace destacar las presencias moriscas del último Cervantes (Pedraza, 180-181). Y el que nos obliga a tomar en consideración la forma en la que se presentan y desarrollan en sus páginas personajes y episodios.

Cervantes arranca el episodio levantino de los moriscos en el *Persiles* con uno de los hilos narrativos que son familiares a sus lectores: la pareja padre musulmán e hija cristiana. El viejo padre de Rafala apenas sirve como recurso para atraer a los protagonistas a la casa de la joven y bella morisca, puesto que tras su presentación como musulmán obsequioso pero taimado nada más volvemos a saber de él, huido a Berbería como todos los demás. Pero aun siendo breve su aparición, el lector nota su parentesco con otras parejas cervantinas como Ricote y la no menos bella y cristiana Ana Félix y, más lejanamente, con Zoraida y con la Zara de *Los baños de Argel*. Rafala tiene en común con esta última el trato degradante hacia su padre musulmán, mientras que con la hija de Ricote comparte tanto el convencimiento cristiano de la nueva generación de moriscas como el carácter resuelto de la manchega. De estas parejas paterno-filiales, son ellas quienes actúan, mientras que las palabras quedan para sus mayores, anclados en otra generación y con problemas ya irresolubles. Ambas viven la multiplicidad de posibles situaciones de los moriscos, pues si Ana Félix tenía un padre más cristiano que moro y un tío musulmán, Rafala por su parte repudia a su padre musulmán y envía a los peregrinos a su tío el jadraque, quien es convencido cristiano. Igualmente el juicio de ambas hacia su comunidad camina por los mismos referentes: “Desdichada” llamará Ana Félix a su nación; de “desventurados” calificará Rafala a sus convecinos. Importante juicio introductorio a sus intervenciones, pues se contrapondrá de forma ostensible con lo que serán los parlamentos de sus parientes de más edad. Con él las dos moriscas colocan un llamativo pórtico a la circunstancia de su comunidad. Lejos de refugiarse en discursos de odio y culpa de los moriscos, las dos moriscas establecen como epítome de su opinión la imagen del zarandeado por su propio e incontrolable destino y naturalmente merecedor de misericordia.

El episodio del refugio de los peregrinos en la fortificada iglesia junto con el cura y con Xarife se desarrolla de forma rápida. Los turcos atacan y asolan el pueblo y se llevan consigo a los regocijados moriscos. Tras intentar pegar fuego a las puertas de la iglesia, los

turcos vuelven a sus naves a punto de amanecer para poner rumbo a las costas magrebíes. En apenas unos párrafos ha narrado Cervantes el temidísimo asalto corsario. Pero lo ha hecho dibujándolo de una forma particular que obliga al lector a plantear algunos interrogantes al episodio.

A priori podría pensarse —se hace, de hecho— que Cervantes plantea el pasaje como muestra y prueba de la amenaza otomana a España, proyectando a través de ella la lucha del islam contra la cristiandad. El asalto a la costa y la pugna de cristianos viejos y nuevos con musulmanes así parecerían indicarlo. De la misma forma, el escritor se vale de la fuga de los moriscos valencianos —como emblema de las centenas que hubo durante el siglo XVI, no sólo en Valencia, sino también en toda la costa andaluza— para presentar tanto la traición morisca como el castigo providencial que les esperaba en el Magreb. Recoge aquí saltando entre tiempos, tanto las huidas moriscas, exacerbadas en momentos de tensión (Vincent 2015; Pardo 2003, 96-97), como las noticias que tras la expulsión comenzaron a darse de moriscos que deseaban volver a España por las malas situaciones con las que se encontraron en Marruecos o en Argelia y que formaron parte asimismo de la argumentación de los apologistas (Epalza, 45-46). Sin embargo, al igual que con el morisco Ricote y su entrevista con Sancho, Cervantes imbuye el episodio de símbolos y matices que proyectan toda la escena mucho más allá.

Hay que señalar en primer lugar que el ataque otomano no se presenta tan fiero como pudiera presumirse. Entran en el pueblo, lo saquean, le pegan fuego y se marchan con los moriscos: no hay asaltos a otros lugares, no hay búsqueda ansiosa de cristianos que cautivar, ni siquiera parecen responder a los disparos y flechas que les son lanzados desde la torre de la iglesia. Y desde luego no parecen representar ningún triunfo definitivo del islam. Al parecer el curioso título de “ladrones pacíficos” que les aplica Cervantes les encaja bien. No era nada inusual, por supuesto, en las incursiones costeras berberiscas, a las que se temió por su capacidad depredadora, pero nunca por su potencial invasor. Igualmente la defensa de la iglesia por los cristianos no parece haber sido muy heroica, puesto que queda insinuado que más valieron las lágrimas de Auristela y Constanza que no las piedras, flechas y escopetas de los defensores. En realidad, como indica el narrador, los turcos ni siquiera ponen demasiado empeño en acabar con la iglesia y entrar en ella. Más que la intervención divina, queda claro que lo que salvó a los cristianos fue el escaso fuego que los asaltantes, poco interesados, aplicaron a las puertas de la iglesia.

La iglesia con puertas de hierro que Miguel de Cervantes convierte en reducto de peregrinos, cura y viaje morisco es naturalmente histórica y todavía se conservan en la costa mediterránea algunas iglesias-fortaleza en las que podían encerrarse cura y cristianos viejos durante ataques berberiscos. Pero la imagen de la iglesia clausurada parece llevar dentro de sí una carga simbólica que va cobrando cada vez más sentido conforme avanza el episodio. La iglesia de piedra, cerrada al exterior como una fortaleza, se convierte en el refugio de la Iglesia oficial, la que impide su acceso a los cristianos nuevos. En este espacio sacro, pero de vigilancia y de guerra, en la que el cura es la autoridad no tienen cabida todos los cristianos, sino solamente los cristianos viejos. Porque dos interrogantes surgen de inmediato de la lectura del asalto: ¿Por qué no se refugia también Rafala en la iglesia? y ¿por qué no se la llevan los turcos con ellos?

La respuesta a estos dos interrogantes reside tanto en la verdad histórica —hubo moriscos que decidieron no marchar al Magreb con estos asaltos (Pardo)— como en el hecho de que Cervantes proyecta la imagen de unas puertas de la Iglesia cerradas para los

moriscos. Decenios de mala evangelización y de desinterés por la suerte espiritual de los moriscos por parte de las autoridades eclesiásticas habían dejado a finales del siglo XVI y principios del XVII un poso amargo en gentes como Ignacio de las Casas o Pedro de Valencia, como antes en otros (El Alaoui). Y Cervantes no fue ni mucho menos ajeno a esa forma de pensar.

La prueba en mi opinión de que Cervantes ve esa iglesia costera cerrada a cal y canto como un trasunto de la ceguera eclesial para con los cristianos nuevos se encuentra de nuevo en Rafala. Ésta, cristiana sincera, no entra en la iglesia cuando llegan los turcos, pero tampoco abandona el lugar —su lugar natal. Los moriscos que emprenden su viaje tienen sus particulares y sólidas motivaciones para transformar sus vidas; ella, que no lo hace, también. Ella sola se basta para afirmar su fe. Ella se afirma, al final del asalto, “cristiana y libre” por la “gracia y misericordia de Dios”, no por la acción de quienes deberían haberla atraído a la comunidad cristiana. Si ya el jadraque había señalado que “las divinas gracias las da Dios a quien Él es servido” (*Persiles y Sigismunda*, 553), su sobrina —y en potencia los moriscos— es la viva personificación de esa voluntad divina, la cual se manifiesta ajena a lo que los hombres y sus instituciones quieran.

Catherine Infante, en un excelente trabajo (Infante 2012), ha mostrado la potencia y profundidad que el símbolo de la cruz adquiere tanto en el episodio de *Persiles y Sigismunda* como en el amplio contexto de la obra de Cervantes y aún de toda la España morisca. A la luz de este trabajo, parece evidente que existe en las páginas de la última obra cervantina una fuerte contraposición entre esa cruz de piedra que es destruida por los moriscos y la cruz de caña que enarbola Rafala. La primera que, como era tradicional en España, marcaba el límite del pueblo se alinea con la iglesia de puertas ferradas en la representación de los estrechos límites oficiales en los que los moriscos han de vivir en su país.² La segunda, hecha a conciencia, indica la voluntad individual del creyente. Es la misma cruz de caña que sostiene Zoraida a través de la ventana para comunicarse con los presos en la primera parte del *Quijote*, por lo que su significado como símbolo en Cervantes de una conversión al cristianismo conscientemente aceptada parece poco rebatible.

De esta forma, dos tipos de fe quedan contrapuestos en el discurso morisco del *Persiles*, la creencia oficial y la fe personal, la religión encarnada en instituciones y la que se desarrolla dentro del individuo. La una hace que los moriscos huyan de su lugar de vida, la otra consigue que la joven morisca permanezca en él. Creo que no se puede afirmar que los huidos sean unos perversos traidores: al contrario, marchan engañados por las promesas de una vida mejor, cansados de su situación en España. No es casual que Cervantes no maneje una proposición condenatoria como que marchan a Berbería a hacerse moros, sino que buscan, como cualesquiera otras personas alrededor “el gusto de sus cuerpos y la salvación de sus almas” (*Persiles y Sigismunda*, 551). No deja de ser llamativo que el narrador se lamente de “la deshonra en que ponían a sus mujeres y a sus hijos” (*ibid.* 556) quienes se marchaban de España. Porque era precisamente un sentido estrecho de la honra lo que les empujaba fuera de su país, como al morisco valenciano de *Marcos de Obregón*:

“yo —dijo— nací con ánimo y espíritu de español y no pude sufrir los agravios que

² Ya Ignacio de las Casas había notado cómo los moriscos fijaban su atención en este tipo de cruces: “Vi puesta esta mano [de Fátima L.B.P.] en una cruz de piedra que está en el camino de Valencia a Segorbe” (El Alaoui, 547). Los casos de ataque y destrucción de cruces de término por parte de los moriscos fueron numerosos y conocidos en todo el territorio de Valencia (Franco 2011).

cada día recibía de gente muy inferior a mi persona, las supercherías que usaban con mi persona, con mi hacienda — que no era poca — siendo yo descendiente de muy antiguos cristianos como los demás que también se han pasado y pasan cada día, no solamente del Reino de Valencia, de donde yo soy, sino del de Granada y de toda España. Lastimábame mucho, como los demás, de no ser recibido a las dignidades y oficios de magistrados y de honras superiores, y ver que durase aquella infamia para siempre y que para deshacer esta injuria no bastase tener obras exteriores y interiores de cristiano” (*Marcos de Obregón*, II:59-60).

Resulta casi inevitable poner en relación ambos pasajes, escritos con apenas un par de años de diferencia, en el sentido de la salida de unos españoles no necesariamente por motivos religiosos, sino por unos estatutos que les ahogan socialmente. Como hiciera con Ana Félix, Cervantes habría apostado por las más jóvenes generaciones de moriscos para conjurar los problemas que se habían dado con los más mayores. Rafala, hermosa y aljamiada como la hija de Ricote, no tendría problemas para integrarse en la sociedad cristiana. La perseverancia cristiana y la comprensión social con ellos hubiera logrado el objetivo de una asimilación completa. De nuevo el Cervantes cristiano se hace eco sutil de quejas que merodearon en torno a la expulsión general de los moriscos (Márquez Villanueva 2010, 151-156; Magnier 2010, 280-292). Parecerían resonar aquí en boca de Rafala las palabras con un punto de desesperación que Fray Agustín Salucio lanzara en 1599: “Pues, quien no vee, que siendo perpetua la infamia de los moriscos, si Dios no haze milagro con ellos, nunca an de ser cristianos de coraçon? Porque si miran a su comodidad temporal, les estuviera mejor que tornaran los moros a España y se apoderaran della, y los onraran y reconocieran por moros” (Salucio, 22v).

Comprensión social con los moriscos, sí. ¿Qué otro papel puede tener ese escribano que aparece por escotillón al final del episodio si no es el de remachar la indignancia social de los cristianos nuevos del lugar? Representante de las leyes civiles y de los cristianos viejos, su presencia postrera sería perfectamente prescindible si no mostrara al lector su ávida —y única— preocupación por los bienes materiales. Sin importarle el problema humano o el religioso, el escribano ni pregunta ni se asusta, sino que se halla en su doloroso más acá de la pérdida pecuniaria. Al igual que la nobleza valenciana, vencida en su resistencia a la expulsión de los moriscos cuando fue convencida de no perder riqueza (Benítez 2013, 51-52), el escribano del pueblo costero puede ver hombres, pero sólo contempla dinero.

Pero todo el episodio, como el de Ricote, fundado en una versátil mezcla de realidad y símbolo, tiene un contrapunto extravagante: el jadraque Xarife y sus dos parlamentos antimoriscos. En realidad, allí donde Ricote es personaje y retórica, el jadraque ha quedado reducido a la segunda, porque sólo por sus discursos se corporeiza su figura. Decía antes que los cristianos nuevos no pueden acceder a esa iglesia cuyas puertas herradas se cierran. No se trataba de un error. Porque el jadraque no es propiamente un morisco. Ya indicaba la propia Rafala que su tío es moro sólo de nombre y en todas las obras era un cristiano.

¡Y qué cristiano! Puesto que sólo podemos juzgarlo por lo que dice, porque nada particular hace, es posible decir con justicia que estamos ante alguien que odia profundamente a los moriscos, cuya aniquilación anhela. Concentrando en ellos todos los males que acechan a España, impele al rey Felipe III a que los arroje del país y dé curso a la profecía que un abuelo suyo astrólogo hizo tiempo atrás. Por supuesto, tira aquí

Cervantes de hilos conocidos: las diatribas de los apologistas de la expulsión, cuyas proposiciones prácticamente calca, como ya hiciera con Berganza y Ricote, y las pseudoprofecías que se achacaban a los moriscos acerca del futuro destino de España y que fueron moneda común durante el siglo XVI (Herrero, 568; López-Baralt; Sánchez).

El jadraque Xarife, contradiciendo el estatuto que le otorgaría su noble apellido (Bernabé 2013, 170), lanza un discurso que por un lado recoge la opinión oficial de los moriscos (no en vano él se encierra en esa iglesia-institución junto con el cura) y por otro anticipa la situación histórica desde la que escribe Cervantes. Como pasa con Ricote, todos los elementos de verosimilitud con los que el escritor ha construido la escena se desvanecen al tomar la palabra el viejo morisco. Éste se niega a sí mismo como perteneciente a su comunidad, aunque con seguridad compartiría su mismo destino, porque él y su sobrina serían también expulsados. Y en este sentido no deja de ser irónica aquí su consoladora referencia —aunque rigurosamente histórica (Bleda 2009, 149)— de que los repobladores de los territorios moriscos, si no tan humildes y buenos vasallos como éstos (mas ¿no eran traidores?), serían al menos cristianos viejos.

Miguel de Cervantes está poniendo al lector una vez más en el dilema de la acción del buen juicio, del equilibrio y de la compasión cristiana. Desde la atalaya de la medida de castigo ya consumada, el escritor de Alcalá indaga de nuevo en el sentido y alcance de la justicia, como ya hiciera otras muchas veces. Con Ricote, con el jadraque Xarife, Cervantes demuestra que el problema morisco era más bien el problema de los cristianos con los moriscos. Entre éstos se encuentran buenos cristianos que se sentían ligados a su tierra española y que no desentonarían en la sociedad si se les hubiera dado tiempo y oportunidad. Y existían siempre pendientes problemas de conciencia como el de los niños moriscos, desabastecidos de su oportunidad de cristianizarse, o problemas legales, como los centenares de apelaciones de moriscos que pensaban no estar incluidos en los bandos de expulsión por razones diversas (ascendencia, matrimonios mixtos, etc.). De nuevo el consejo de Don Quijote acerca de la misericordia que debe tener el juez con los juzgados planeaba recién desterrados los muchos moriscos de su país.

Era, claro, un problema muy complejo. Y desde luego con muchos más perfiles de lo que la propaganda oficial reconocía en su prosopopeya. Recientemente Bernard Vincent ha planteado, al hilo de documentación por él descubierta, en especial del comisario López Madera, que dentro del propio Consejo de Estado hacia 1614-1615 comienzan a existir vacilaciones acerca de qué hacer con moriscos que dan pruebas de amor por España y sortean todas las dificultades para volver o para no salir. Una postura de cierta clemencia para con los moriscos que demuestran no ser enemigos del rey parece aletear en las altas esferas cortesanas, introduciendo matices en un discurso que hasta ahora se creía monolítico (Vincent 2015, s.p. [9-10]). Ya sabemos que en los últimos estertores de la expulsión, con los moriscos del Valle de Ricote, ya hubo voces más o menos oficiales que se oponían abiertamente a la expulsión de estos moriscos murcianos y que poco tiempo después el rey hacía poco menos que caso omiso de las denuncias de moriscos particulares que volvían a pulular por tierras hispanas. De esta misma forma, parecería que la siempre buena información de Cervantes sobre el particular le hace ir llenando de catas simbólicas la primera y superficial lectura del episodio del asalto turco al pueblo costero morisco, como orientaciones puntuales de un rumbo más complejo en la comprensión del caso. Y sin embargo al hacer intervenir la retórica del jadraque parecería que súbitamente nos vuelve a llevar allí donde la primera lectura nos posa: a un discurso de traición y castigo.

De cualquier forma, pasados los ardores de la soflama del jadraque Xarife, que tanto resonaría a alguien de 1616 y años siguientes, queda la sensación de haber contemplado una paradoja de aquellas que hacen al lector cavilar una y otra vez sobre el sentido global del episodio que acaba de leer. Apoyándose en la verosimilitud del episodio, al menos en la verosimilitud de lo que todo el mundo asumía como un letal desembarco turco, Cervantes desarrolla un discurso en el cual ni toman la voz los atacantes, ni lo hacen quienes ser marchan con ellos. No la han de tomar, por supuesto, los peregrinos, aquí apartados ante el empuje de una realidad candente con la que se han topado sin ir a buscarla, ni tampoco el cura, empujado por los acontecimientos. Las únicas voces que Cervantes hace hablar son las de unos moriscos que reniegan de su origen y desean la aniquilación de los suyos, dejando flotar en el aire una España por fin cristiana y limpia en la cual sin embargo los martirizados y sacrificados no habrían sido cristianos (Hutchinson 2012a).

Que sea el jadraque quien actúa como portavoz de los verdugos con su profecía *post eventum* conduce como mínimo a la perplejidad y es desde luego lo único antihistórico del episodio. Los posibles significados que se derivan del mismo son completamente divergentes, mientras que los posibles remedios a una situación que ya no los tiene se evaporan en la desesperanza del tiempo pasado. Miguel de Cervantes construye una poderosa paradoja para presentar el “caso” de los moriscos ya expulsados. Y es una paradoja tanto discursiva como actancial. Por un lado, el discurso del jadraque queda deshabilitado como una proposición falsa: si la expulsión es justa porque todos los moriscos son musulmanes y traidores, quien pronuncia el discurso y su sobrina no lo son, *ergo* la expulsión es radicalmente injusta. La misma “corporeidad” del personaje Xarife desmiente sus palabras puesto que su perorata profética le fulminará a él también. Y esta impresión, en la época en que comenzaban a pulular en España dudas y hastíos por todo lo acontecido desde 1609, debía ser algo más que una extravagancia del anciano autor.

Y por otro lado, el personaje del jadraque carga dentro de sí una evidente paradoja si el lector aplica esa misma visión del “todos son uno en el mal” que triunfó en la época. Si todos los moriscos son traidores y malos cristianos, siendo él mismo morisco, ¿no lo será también?

Lo podría haber escrito Epiménides de Cnosos.

Obras citadas

- El Alaoui, Youssef. *Morisques et Indiens. Étude comparative des méthodes d'évangélisation de la Compagnie de Jésus d'après les traités de José de Acosta (1588) et d'Ignacio de las Casas (1605-1607)*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Benítez Sánchez-Blanco, Rafael. "La política de Carlos V hacia los moriscos granadinos". En J. Martínez Millán (coord.). *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1588)*. Madrid: Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de Carlos V y Felipe II, 2001. 1: 415-446.
- . "La nobleza valenciana y la expulsión de los moriscos". *La nobleza en tres momentos de la Historia del Reino de Valencia*. Ciclo de conferencias, Valencia: Fundación Banco de Santander, 2013. 43-54.
- Benítez Sánchez-Blanco, Rafael, y Juan Francisco Pardo Molero. "Obstacles à l'intégration des morisques du royaume de Valence: discrimination légale et résistance morisque". *Cahiers de la Méditerranée* 79 (2009): 171-194.
- Bernabé Pons, Luis F. *Los moriscos: Conflicto, expulsión y diáspora*. Madrid: Catarata, 2009.
- . "De los moriscos a Cervantes". *eHumanista/Cervantes* 2 (2013):156-182.
- Bleda, Jaime. Manuel Ruiz Lagos ed. *Sumario de algunos puntos del libro intitulado Defensa de la Fe en la causa de los nuevos convertidos del Reino de Valencia*. Huelva: Universidad de Huelva, 2009.
- Bravo López, Fernando. *En casa ajena: bases intelectuales del antisemitismo y la islamofobia*. Barcelona: Bellaterra, 2012.
- . "Islamofobia. Acerca de la continuidad y el cambio en la tradición antimusulmana", *Historia Social* 75 (2013): 41-61.
- Bunes, Miguel Ángel de. *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*. Madrid:CSIC, 1989.
- . "Deportaciones y exilios moriscos en el contexto del Mediterráneo del siglo XVII", Antonio Jiménez Estrella, Julián José Lozano Navarro y Francisco Sánchez-Montes y Margarita Birriel Salcedo eds. *Construyendo historia: estudios en torno a Juan Luis Castellano*. Granada: Universidad de Granada, 2013. 79-87.
- Cardaillac, Yvette. *Les noms du Diable. Essai sur la magie, la religion et la vie des derniers musulmans d'Espagne : les Morisques*. Paris: Éditions Ségner, 2001.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. "Perfil del pueblo morisco según Pérez de Hita (Notas sobre la Segunda parte de las Guerras Civiles de Granada)". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 36 (1981): 53-84.
- Castillo Fernández, Javier. *La Historiografía española del siglo XVI: Luis del Mármol Carvajal y su "Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada. Análisis histórico y estudio crítico*. Granada, 2014 (Tesis Doctoral).
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero ed. Madrid: Cátedra, 1977.

- Colonge, Chantal. “Reflets littéraires de la question morisque entre la guerre des Alpujarras et l'expulsion (1571-1610)”. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 33 (1970): 173-243.
- Díez Fernández, José Ignacio y Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer. “Contexto histórico y tratamiento literario de la ‘hechicería’ morisca y judía en el *Persiles*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2 (1992): 33-62.
- Epalza, Mikel de. “Los moriscos y sus descendientes, después de la expulsión (después del cuadro del desembarco en Orán). En VV.AA. *La expulsión de los moriscos*. Valencia: Fundación Bancaixa, 1998. 43-74.
- Espinel, Vicente. *Vida del escudero Marcos de Obregón*. María Soledad Carrasco Urgoiti ed. Madrid: Castalia, 1972. 2 vols.
- Fanjul, Serafín. *La quimera de al-Andalus*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Fernández Chaves, Manuel, y Rafael García Pérez. “La imagen de los moriscos: de Cervantes a Sevilla”. *eHumanista/Cervantes*, 3 (2015):117-137.
- Fernández García, M^a Ángeles. “Hechicería e Inquisición en el Reino de Granada en el siglo XVII”. *Chronica Nova* 15 (1986-1987): 149-172.
- Fernández-Morera, Darío. “Cervantes and Islam: a Contemporary Analogy”. En Eva Reichenberger y Kurt Reichenberger eds. *Cervantes y su mundo III*. Kassel: Reichenberger, 2005. 123-166.
- . *The Myth of the Andalusian Paradise. Muslims, Christians, and Jews under Islamic Rule*. Washington: ISI Books, 2015.
- Franco, Borja. “En defensa de una identidad perdida. Los procesos de destrucción de imágenes en Valencia durante la Edad Moderna”. *Goya* 335 (2011): 116-125.
- Garriga, Carlos. “Enemigos domésticos. La expulsión católica de los moriscos (1609-1614)”, *Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno* 18 (2009): 225- 287.
- Gil Herrera, Jorge - Bernabé Pons, Luis F. “The Moriscos outside Spain: Routes and Financing”. En Mercedes García-Arenal y Gerard Wiegers eds. *The Expulsion of the moriscos from Spain. A Mediterranean Diaspora*. Leiden: Brill, 2014. 219 - 238.
- González Alcantud, José Antonio. “Los moriscos y su antropología. Reflexiones al hilo del cuarto centenario de la expulsión de los moriscos de España”. *Gazeta de Antropología* 28.3 (2012). Web. 9 de mayo 2016.
- Harvey, L. P. *Muslims in Spain, 1500 to 1614*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Voluntad, 1928.
- Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- . “Martirios en Cervantes: contextos históricos y literarios”. *eHumanista/Cervantes* 1 (2012): 57-80.
- . “The Morisco Problem in its Mediterranean Dimension: Exile in Cervantes’ *Persiles*”. En Kevin Ingram ed. *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond*. Leiden: E. J. Brill, 2012. 187-202.
- Infante, Catherine. “Los moriscos y la imagen religiosa: la cruz de Rafala en el *Persiles* rebatiendo a los apologistas de la expulsión”. *eHumanista/Cervantes*. 1 (2012): 285-299.
- Labarta, Ana. *Libro de dichos maravillosos (misceláneo morisco de magia y adivinación)*. Madrid: CSIC-ICMA, 1993.

- Lara Alberola, Eva. *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, València: Universitat de València, 2010.
- Layna Francisco. *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del "Quijote"*. Madrid: Polifemo, 2005.
- Lomas Cortés, Manuel. *El desterrament morisc valencià en la literatura del segle XVII . Els «autors menors»*. València: Universitat de València, 2010.
- López-Baralt, Luce. "Las problemáticas 'profecías' de San Isidoro de Sevilla y de Ali Ibnu Yebir Alferesiyo en torno al Islam Español del Siglo XVI". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29.2 (1980): 343-366.
- Magnier, Grace. *Pedro de Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos*. Leiden: E. J. Brill, 2010.
- Márquez Villanueva, Francisco. "El morisco Ricote o la hispana razón de estado". *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975. 229-335.
- . "El problema historiográfico de los moriscos". *Bulletin Hispanique* 86.1-2 (1984): 61-135.
- . *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*. Barcelona: Bellaterra, 2010.
- Martín Soto, Rafael. *Magia e Inquisición en el antiguo Reino de Granada*, Málaga: Arguval, 2000.
- Moner, Michel. "El problema morisco en los textos cervantinos". En Inés Andrés-Suárez ed. *Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeoconversos y los moriscos. Actas del Grand Séminaire de Neuchâtel (Neuchâtel, 26 a 27 de mayo de 1994)*, París: Les Belles Lettres, 1995. 85-100.
- Moreno Díaz del Campo, Francisco. *Los moriscos de La Mancha. Sociedad, economía y modos de vida de una minoría en la Castilla moderna*. Madrid: CSIC, 2009.
- Narváez Córdova, María Teresa. "Nozaita Kalderán: partera y experta en el Corán." *La Torre* 1 (1987): 501-11.
- Pardo Molero, Juan Francisco. "La emigración de los moriscos valencianos". *Saitabi* 53 (2003): 95-116.
- . "¿Emigrantes o conspiradores? Fugas, tramas y peligro morisco en el Reino de Valencia (1525-1609)", en prensa.
- . "Desdichados e imprudentes. Los moriscos y su expulsión en la memoria escrita del siglo XVII". *Tiempos Modernos* 31.2 (2015): 318-344.
- Pedraza, Felipe. "La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio". En Hala Awad y Mariela Insúa eds. *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad II*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2010. 179-200.
- Perceval, José María. "Las relaciones entre cristianos y moriscos: la construcción del 'otro' que fue expulsado en 1609". En Antonio Moliner ed. *La expulsión de los moriscos*, Barcelona: Nablá Ediciones, 2009. 41-64.
- . "Repensar la expulsión 400 años después: del 'Todos no son uno' al estudio de la complejidad morisca". *AWRAQ. Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo* 1 (2010): 119-135.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Alberto Blecua ed. Madrid: Cátedra, 1992.
- Salucio, Fr. Agustín. *Discurso hecho por fray Agustin Salucio ... de la Orden de Santo Domingo, acerca de la justicia y buen gobierno de España, en los estatutos de*

- limpieza de sangre, y si conviene, o no, alguna limitacion en ellos*. Ms. Universidad de Pennsylvania Codex 1447. Web.
- Sánchez Álvarez, Mercedes. *El manuscrito misceláneo 774 de la Biblioteca Nacional de París (Leyendas, itinerarios, profecías sobre la destrucción de España, y otros relatos moriscos)*. Madrid: Gredos, 1982.
- Schmidt, Rachel. “La maga Cenotia y el arquero Antonio: el encuentro en clave alegórica en el Persiles”. *eHumanista/Cervantes* 2 (2013): 19-38.
- Vincent, Bernard. “Histoire d’une décheance : la famille des Fez Muley, à Grenade au XVIe siècle”. En Nikita Harwich ed. *Hommage à Alain Milhou. Les Cahiers du CRIAR* 21 (2002) [2003] : vol. I. 69-79.
- . “Exilio interior y refugio internacional. Los musulmanes de la España Moderna”. En José Javier Ruiz Ibáñez e Igor Pérez Tostado eds. *Los exiliados del rey de España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015. 77-106.
- . *Discurso de investidura como Doctor “Honoris Causa” de la Universidad Complutense de Madrid del Excmo. Sr. Bernard Vincent*. Madrid: Universidad Complutense, 2015.

El renacimiento de Heliodoro en Cervantes

Mercedes Blanco
(Université Paris-Sorbonne)

Suele darse por demostrado que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, extenso relato cuyo proceso de impresión seguía Miguel de Cervantes en vísperas de su muerte, introdujo o consolidó un género llamado “novela bizantina”. El primer objetivo de este ensayo es cuestionar ese lugar común, insistiendo en lo que otros han dicho ya: el marbete de “bizantina” (sustituido a veces por el de “grecobizantina”, todavía más irrelevante y de significado más borroso) solo se mantiene por descuido o por inercia. Hace tiempo que la crítica ha hecho notar que las *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, modelo que confesó Cervantes con orgullo, pertenecía para la conciencia literaria del Renacimiento no a la novela bizantina (noción inexistente por entonces), sino a la épica clásica. Para muchos europeos de los siglos XVI y XVII, el “poema” de Heliodoro era el más famoso ejemplo de epopeya en prosa, acorde con los principios aristotélicos, no obstante su argumento amoroso.

El problema de la relación entre el *Persiles* y las *Etiópicas* se plantea de modo más apropiado si se mira la obra griega no como ejemplo de un género sino como *unicum*. La admiración proclamada por Heliodoro –espoleada por el deseo de superar a Lope de Vega, quien ya había imitado abiertamente a este autor helenístico en *El Peregrino en su patria* (1604)–, no la decisión de apuntarse a un género, fueron los estímulos que llevaron a escribir el *Persiles*, una obra condicionada por las lecciones del modelo y por la voluntad de competir con él. Así lo dice Cervantes y no hay ninguna razón de recusar su testimonio.

No pretendemos negar la evidencia de que el *Persiles* está a inmensa distancia de su modelo, en las formas como en los contenidos. Heliodoro urde en el *Teágenes y Cariclea* una narración extensa de estructura compleja pero unitaria.¹ A lo largo de sus diez libros casi nunca pierde de vista a uno u otro de los protagonistas, los bellos y atribulados Teágenes y Cariclea, sujetos a palpitantes accidentes de fortuna. Es cierto que sobre el argumento principal, los amores de esta pareja puestos a dura prueba y finalmente felices, se injerta la historia del sacerdote egipcio Calasiris –que combina materiales de la *Odissea* y otros procedentes de las tragedias del ciclo de Tebas–, pero esta historia está estrechamente ligada a la trama de que son protagonistas los dos amantes. El relato, por otra parte, incluye una tercera historia, con un grado de independencia mayor que la de Calasiris, la del joven ateniense Gnemón, contada por él mismo al comienzo del libro primero. La “*novella*” de Gnemón, como la llama Morgan, puede desconcertar porque se introduce apenas entablada la narración y por su ambiente burgués, afín al de la comedia nueva al modo de Menandro y por ello muy distante de la solemne grandeza de la acción principal. Al concluir Gnemón su relato dirigido a Teágenes y Cariclea, queda en suspenso

¹ Los estudios de esta estructura van desvelando progresivamente aspectos de la sutileza compositiva del relato de Heliodoro, de cuyas circunstancias y personalidad no sabemos nada con certeza, pero de cuyo adiestramiento retórico de primer orden el texto no deja dudar. Entre los muchos trabajos que se dedican a examinar esta estructura, el artículo ya antiguo de Keyes destaca por su claridad, por el preciso análisis de la imitación de la *Odissea* en las *Etiópicas* y por resaltar, frente al prejuicio entonces reinante, la originalidad de la novela.

su historia, pero esta prosigue durante algún tiempo en el curso de la diégesis, vinculándose entonces a las nobles aventuras egipcias de la pareja protagonista.

En contraste con esta historia dominada, pese a estas concesiones a la variedad, por una línea argumental continua, coherente y centrada en pocos personajes, Cervantes, que nunca superó o nunca quiso abandonar el modelo narrativo múltiple y descentrado que le ofrecía su admirado Ariosto, ofrece un tapiz de muchas historias de distinto estilo y género, independientes entre sí: una colección, para decirlo en los términos que usa él mismo, de “novelas” episódicas o pegadizas. Los narradores y personajes de dichas novelas son individuos con quienes se cruzan los “protagonistas” Periandro y Auristela (*alias* Persiles y Sigismunda) a lo largo de su periplo. Sus aventuras se intercalan entre los sucesos de los enamorados,² hasta el punto de que ellos y su historia pierden importancia a ojos del lector, principalmente en los libros impares I y III, relatos de viaje en que vemos al héroe y a la heroína disponibles para toda clase de encuentros (Muñoz Sánchez 2015). En la segunda mitad del primer libro, en el relato de Periandro del segundo libro, y en la totalidad del tercero, la pareja protagonista, que viaja rodeada por una compañía amistosa de composición bastante estable, ve y oye muchas cosas pero apenas le ocurre nada que influya, para bien o para mal, en su suerte o en la de sus inalterables amores; nada o muy poco que sea un factor de riesgo y de sufrimiento, por lo que sus “trabajos”, en estas secciones de la novela, son simplemente las privaciones e incertidumbres muy relativas y llevaderas que lleva aparejada la “peregrinación”.

Heliodoro, que vivía en el ocaso de la Antigüedad, se documenta en Herodoto y en otras fuentes y ambienta su narración en un pasado situado ocho o nueve siglos atrás, en tiempos de la gloriosa Grecia de las ciudades libres, capaces de contener al imperio persa. La novela última de Cervantes está en cambio ambientada en tiempos recientes. Aunque la datación de los sucesos narrados en el *Persiles* resulta intermitente y borrosa³ y el fondo histórico desdibujado, no hay duda de que la historia transcurre por los años en que vivió el mismo Cervantes, si bien pudo imaginar parte de ella como contemporánea de su niñez o mocedad, y parte como más propia del mundo conocido en su vejez. Contrariamente al trasfondo histórico de las *Etiópicas*, de índole libresca, los materiales geográficos, antropológicos, sociales y políticos del *Persiles* proceden en buena parte de la experiencia del autor, como soldado, súbdito, cautivo, cortesano, viajero por Castilla y por Italia, comisario de la Santa Cruzada, justiciable, negociante, hombre experimentado en trajes y amistades, poeta y escritor de fama, conversador y curioso.

Por último, frente al paganismo sincrético típico del helenismo tardío que reina sin contraste en las *Etiópicas*, el *Persiles* afirma netamente el cristianismo de los personajes y

² Esta peculiaridad de estructura ha sido resaltada en varios trabajos de Muñoz Sánchez (2003 y 2015).

³ Sin embargo tienen razón, creemos, Michael Armstrong y otros críticos cuando observan la agrupación de las más inequívocas referencias temporales en los años de la muerte de Carlos V, antes de que se cerrara el concilio de Trento (Armstrong-Roche 162-164). La obra no contiene ninguna referencia a sucesos del tiempo de Felipe II y sí una indudable al reinado de Felipe III. Difícilmente podemos creer casual esta omisión de un reinado de medio siglo, durante el cual transcurrió la mayor parte de la vida de Cervantes, y se desarrolló su actividad como soldado y funcionario. Es bastante lógico ver en ello una confirmación de la hostilidad del escritor por el Rey prudente que parece entretenerse en otras obras. *La española inglesa* concede a Isabel de Inglaterra, tan denostada en los países católicos y cuya enemistad con este rey fue tan enconada, un papel halagüeño de reina liberal, cortés y prudente. También el soneto jocoso y de probable matiz irónico al título sevillano del monarca 'Voto a Dios que me espanta esta grandeza' ha sido interpretado como otro indicio de escasa simpatía a Felipe II por parte de Cervantes.

de su mundo. Este cristianismo, no exento de “quiebras”, es típico de un momento en que se consolidan bajo la frágil paz “hispanica”, las divisiones confesionales de Europa. Enlaza, pues, con la conciencia histórica de Cervantes a un tiempo que con su propia religiosidad.

Precisamente porque saltan a la vista tan masivas diferencias entre ambas ficciones, interesa examinar lo que de Heliodoro adopta y reelabora Cervantes, con un gesto de recuperación directa de la Antigüedad clásica típicamente renacentista. El presente artículo quisiera contribuir a demostrar que el legado de esta novela antigua no es un factor más en la composición del *Persiles*, lo que es evidente y se ha comentado en muchas ocasiones, sino el factor decisivo. Cervantes debe a su modelo no solo el manejo o el perfeccionamiento de ciertas técnicas de su escritura narrativa sino características de su argumento, de sus temas y sus personajes, que contribuyen en modo esencial al ambiente, al atractivo, a la singularidad y en suma al significado de la novela.⁴

Para señalar sólo las coincidencias más vistosas, es común a ambas novelas un desenlace que une el reconocimiento de la identidad de los protagonistas, su matrimonio largo tiempo diferido y una reforma o nueva fundación religiosa.

En ambos relatos, quienes se topan por primera vez con uno u otro de los protagonistas quedan atónitos y maravillados, hasta el punto de preguntarse, a modo de hipérbole lúdica o en serio, si tan radiante hermosura pertenece de verdad a este mundo y si no tendrán delante algún dios o criatura angélica.⁵ Se trata a nuestro parecer de una

⁴ En gran parte de la bibliografía del *Persiles*, que empieza a ser de considerable volumen, se menciona y a veces se analiza la influencia de *Las Etiópicas*. Salvo en ciertos trabajos de Schevill, de Stegmann, de Pelorson, de Máximo Briosio y de Héctor Briosio, la comparación suele limitarse a lo que, bajo la pluma de Lope de Vega, se designa como “artificio griego”. Consiste en dar en un primer momento poca o ninguna información sobre la identidad, circunstancias y pasado de los personajes, e irla destilando a medida que avanza el relato hasta llegar a una revelación completa que coincide con el final. Dos estudios recientes, sin embargo, que no conocía en las primeras fases de redacción de este trabajo, afinan y profundizan la comparación entre el autor antiguo y el moderno. El primero, que se titula *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela* es una de las partes, desgajadas para la publicación, de la copiosa tesis doctoral sostenida en 2011 en la Universidad de Oviedo por Miguel Alarcos Martínez. Partidario de una teoría “inmanente” de la intertextualidad que debe a Emilio Alarcos, opina este estudioso que la intertextualidad del *Persiles* se caracteriza por la contaminación entre la *Eneida* y las *Etiópicas*. En mi opinión, sin embargo, la oposición genérica entre un poema épico y una novela como las *Etiópicas*, (por mucho que el Renacimiento quisiera legitimar esta obra definiéndola como épica en prosa) y la distancia entre la prosa de Cervantes y el metro de un poeta tan exquisito como Virgilio impiden que el alcance de Virgilio como modelo para la obra de Cervantes pueda compararse con el de Heliodoro. Por lo demás, lo que interesa a Miguel Alarcos son “las convenciones del género grecobizantino”, que él determina no sólo con ayuda de Heliodoro, sino con la de los textos de Caritón de Afrodiasias o Jenofonte de Éfeso, aunque éstos no fueron exhumados hasta mucho después de la época de Cervantes. Mi punto de vista no es el de las “convenciones” que establecemos por inducción a partir de una presunta familia de textos sino el de la creatividad, singularidad e invención, tanto de Heliodoro como de Cervantes. En el segundo de los aludidos trabajos, Juan Ramón Muñoz Sánchez, también cervantista y buen conocedor de las literaturas clásicas, atiende a diversas cuestiones de morfología narrativa (Muñoz Sánchez 2015). Le interesa demostrar que el *Persiles* es un fruto de la madurez de Cervantes, que presenta una gran unidad y es todo lo contrario de la obra redactada a trechos, discontinua y mal formada que ha visto en ella la crítica hasta un período reciente, levantando una muralla de prejuicios y de distorsiones que culmina en la edición de Carlos Romero Muñoz en Cátedra (1997). Muñoz Sánchez se opone tanto a la idea de una obra hecha a retazos durante un largo período y apresuradamente ensamblada en vísperas de la muerte como a la de un libro que necesitaría de una clave alegórica y de un profundo mensaje religioso-ideológico para ser interesante. Me sumo plenamente a su opinión sobre ambos puntos.

⁵ De hecho, el motivo no es propio de Heliodoro. Lo hallamos en la novela griega más antigua que conservamos, el *Quéreas y Calirroé*, de Caritón de Afrodiasias, y bajo una modalidad más exagerada e

inversión de la epifanía épica que asoma con frecuencia en las dos epopeyas homéricas y en sus imitaciones antiguas y modernas. El héroe épico, Aquiles, Agamenón, Ulises o Eneas acaba reconociendo, por el brillo de la mirada o por el andar ingrátido, a dioses tras la apariencia familiar de seres humanos: una hermosa cazadora encontrada por un camino, un pastor o un viejo sirviente, o un amigo, pariente o consejero. Sucede al revés en la novela: no tenemos a dioses que engañan durante algún tiempo a sus interlocutores con la apariencia humana de que se han revestido, sino a seres humanos que parecen dioses y por un momento son creídos tales. A lo maravilloso oculto bajo lo ordinario, sucede, en el mundo de la novela, lo ordinario desvelado bajo lo maravilloso. Así descubrimos, por ejemplo, que tras el esplendor sobrehumano de Sigismunda, alias Auristela, vive una simple muchacha, sabia y virtuosa ciertamente, pero que piensa las cosas en términos sobrios e incluso prosaicos. Por ejemplo, teme casarse con Persiles porque, una vez casados ambos se hallarían, de príncipes que eran, convertidos en una pareja de indigentes.⁶ En términos generales, comprobamos una y otra vez que las maravillas hunden sus raíces en el suelo de la realidad común. Ulises también descubre que Nausícaa es una joven mortal, y no la diosa que él cree por un momento ver en ella, o finge ver en ella para halagarla, en uno de los episodios de la *Odisea* que parecen prefigurar la novela.

Estas y otras coincidencias entre la novela antigua y la moderna dan cierta credibilidad a la hipótesis, que esbozaremos aquí, de que el cristianismo paulino y humanista que profesa Cervantes se superpone en el *Persiles* a un fondo de sincretismo pagano y de ideas neo-platónicas que ya aparecían en *La Galatea*, como poso dejado por la cultura renacentista italianizante que asimiló en sus años de juventud, y que, maduro o anciano, refresca e intensifica leyendo o releendo a Heliodoro. Tales doctrinas y creencias se someten sin embargo a una distanciamiento irónica por la índole novelesca (por consiguiente, híbrida e impura) de la narración. Los motivos religiosos dispersos a lo largo de una historia profana de amor y de aventuras y los principios de un idealismo que puede resultar ingenuo y sentimental son características muy marcadas del *Persiles*. Unos y otros aparecen sesgados, relativizados e iluminados de manera oblicua al convivir con los detalles naturalistas, la agudeza satírica y el ambiguo escepticismo consustanciales a la novela, una práctica literaria, más que un género tal vez, a la que abre camino toda la obra cervantina. Ahora bien estos componentes de una propuesta estética que se propone a la vez divertir, maravillar, ejercitar la inteligencia, consolar e iluminar el espíritu, ya habían sido reunidos, posiblemente por primera vez en la Antigüedad, en el modelo griego de Cervantes, las *Etiópicas*.

1. Una tradición académica española: la “novela bizantina”

Mucho más de personal hay en la obra de la vejez de Cervantes, en el *Persiles*, cuyo valor estético no ha sido rectamente apreciado aún [...].

insistente que en las *Etiópicas*. Pero, como no se descubrió hasta el XVIII el texto de Caritón, no pudo ser de él de quien lo tomara Cervantes.

⁶ *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. A. Valle-Arce, 414: “Pero, dime ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos? Lejos nos hallamos de nuestras tierras, no conocidos de nadie en las ajenas, sin arrimo que sustente la yedra de nuestras incomodidades. No digo esto porque me falte el ánimo de sufrir todas las del mundo como esté contigo, sino dígolo, porque cualquiera necesidad tuya me ha de quitar la vida”.

La noble corrección del estilo, la invención siempre fértil, no bastan para disimular la fácil y trivial inverosimilitud de las aventuras, el vicio radical de la concepción, vaciada en los moldes de la novela bizantina: raptos, naufragios, reconocimientos, intervención continua de bandidos y piratas. Dijo Cervantes, mostrando harta modestia, que su libro “se atrevía a competir con Heliodoro, si ya, por atrevido, no salía con las manos en la cabeza”. No creo que fuese principalmente Heliodoro, sino más bien Aquiles Tacio leído en la imitación española de Alonso Núñez de Reinoso, que lleva el título de *Historia de Clareo y Florisea*, el autor griego que Cervantes tuvo más presente para su novela. Pero, de todos modos, corta gloria era para él superar a Heliodoro, a Aquiles Tacio y a todos sus imitadores juntos, y da lástima que se empeñase en tan estéril faena. En la novela grecobizantina, lo borroso y superficial de los personajes se suplía con el hacinamiento de aventuras extravagantes, que en el fondo eran siempre las mismas, con impertinentes y prolijas descripciones de objetos naturales y artificiales y con discursos declamatorios atestados de todo el fárrago de la retórica de las escuelas. Cervantes sacó todo el partido que podía sacarse de un género muerto. (Menéndez Pelayo 323-356)

En estas líneas de una conferencia de 1905, Marcelino Menéndez Pelayo reiteraba opiniones vertidas en el primer volumen de su monumental *Orígenes de la novela*, publicado en ese mismo año. De la autoridad de estos juicios en la tradición académica deriva la persistente postulación de una “novela bizantina” del Siglo de Oro, a la que se han asignado una amplia docena de obras: desde *Los amores de Clareo y Florisea y trabajos de la sin ventura Isea* de Alonso Núñez de Reinoso, impresa una sola vez en 1552 (que, como acabamos de leer, era para Menéndez Pelayo el verdadero modelo del *Persiles*) hasta un pequeño grupo de ficciones alegórico-satíricas de la segunda mitad del siglo XVII, dominadas por el *Criticón* de Gracián,⁷ con una coda de narraciones olvidadas del siglo XVIII. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el desconcertante libro a quien Cervantes moribundo dotó de tan bella dedicatoria-despedida y emocionante prólogo, ocupa, por su éxito relativo y el prestigio de su autor, una posición destacada dentro de este grupo. Pasa, pues, según la opinión crítica dominante, después del ejemplo precoz de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, por uno de los frutos más granados de la “novela bizantina” a la española.

⁷ Un librito reciente de Aurora Egido (2005) agrupa el *Persiles* de Cervantes y el *Criticón* de Gracián bajo el marbete de novela bizantina. Lo cito a título de ejemplo, dada la merecida autoridad de esta estudiosa, puesto que la denominación, lejos de ser una particularidad de este trabajo, es al contrario consensual.

No son pocos los estudiosos que han protestado contra esta denominación, ya impugnándola como Alban Forcione⁸ y Jean-Marc Pelorson,⁹ ya ignorándola, ya sustituyéndola por otra u otras : así “novelas de amor y de aventura” (Christine Marguet), “peregrinaciones amorosas en la edad de la Contrarreforma” (Hanno Ehrlicher), “novelas barrocas de aventuras” (Isabel Lozano Renieblas 1998) o, como propone la sección del congreso de hispanistas alemanes de 2015 dirigida por Hanno Ehrlicher y Jörg Dünne, “novelas de aventuras áureas”. Michael Armstrong-Roche, por su parte, lo presenta como exponente –tal vez único, y en todo caso aislado– de un género *sui generis* que denomina “*epic novel*”, novela épica.¹⁰

La resistencia tácita o expresa a dar por bueno el presunto bizantinismo del *Persiles* (y de otras novelas áureas) nos parece plenamente justificada por razones que no hace mucho resumía con claridad el helenista José B. Torres. Las obras apodadas bizantinas en la crítica española que suelen citarse como fuentes de Cervantes y de otros autores de su tiempo son todas anteriores al final del siglo IV d. C. Hoy se estima que Longo, el autor de *Dafnis y Cloé*, escribió su novela en la segunda mitad del siglo II d. C., en contemporaneidad perfecta con la composición del *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio.¹¹ Suelen fecharse las *Etiópicas*, sin argumentos incontrovertibles, en la segunda

⁸ “Throughout my study I refer to the prose works of Heliodorus, Achilles Tatius and Longus as ‘Greek romance’. I regard the designation novela bizantina, commonly used by Spanish literary historiography to refer to these works and medieval and Renaissance imitations of them, inappropriate and misleading. I prefer to follow Erwin Rohde, who makes a distinction between Greek and Byzantine works (see ‘Der Griechische Roman und seine Vorläufer’, Leipzig, 1909, pp. 554ff.) using ‘Byzantine’ as a chronological-geographical (i. e. not a stylistic) term to refer to the civilization which flourished in Constantinople from around the fifth century to the fall of the city to the Turks in 1453 and to the cultural production of this civilization” (Forcione 49, nota).

⁹ Jean-Marc Pelorson recuerda que Menéndez Pelayo atribuía el fracaso del *Persiles* a la elección de un modelo equivocado, la novela bizantina: “¿Quién, hacia 1905, fecha del malhumorado discurso que acabamos de citar [el mismo que citamos *supra*], se hubiera atrevido a decirle al erudito de Santander que no había por qué llamar ‘bizantinas’ y ni siquiera ‘grecobizantinas’ (como dijo él un poco más allá en su discurso) las novelas de Tacio y Heliodoro? ¿Y quién hubiera emitido dudas sobre su afirmación de que Tacio, más que Heliodoro, influyera en Cervantes a través de la imitación de Núñez de Reinoso? Si la crítica posterior supo restablecer la primacía de Heliodoro, el título erróneo de ‘novela bizantina’ se ha mantenido hasta hoy por pura pereza mental o, en el mejor de los casos, por aceptación resignada de un uso generalizado; y no se trata de una cuestión subalterna de terminología, porque las connotaciones negativas del término ‘bizantinismo’ no dejan de ejercer su insidioso poder, en detrimento del *Persiles* y de las mismas novelas griegas” (Pelorson 24-25). En una nota a pie de página, Pelorson cita una comunicación epistolar privada de Jean Canavaggio, quien le escribía: “parece probable que Menéndez Pelayo contribuyó a tal confusión e incluso la estrenó en España [...] lo siguieron López Estrada, Avalue-Arce, Antonio Vilanova, entre otros, pero también, fuera de España, Schevill, Bataillon, Riley, Stegmann y Maxime Chevalier” (Pelorson 24, n. 2).

¹⁰ “‘Persiles’ encyclopedic scope could thus on its own justify the novel’s implied epic status, as a kind of narrative ‘summa’ of Cervantes’ themes further enhanced by experiments in multiple genres within the Greek adventure mould. And yet it is also a preliminary matter of historical accuracy to read ‘Persile’s as an epic, since this is how the sixteenth-century commentators who helped promote the ‘Ethiopica’ – Jacques Amyot, the French translator of Heliodorus; the humanist Julius Caesar Scaliger ; the poet Torquato Tasso ; and especially the theorist Alonso López Pinciano, to name the most renowned, gradually came to make sense of Cervantes’ avowed model” (Armstrong-Roche 9).

¹¹ Como me indica María Zerari, ciertos helenistas llaman a las novelas griegas “*romans sophistiques*”, novelas sofisticadas, para distinguirlas de las novelas de amor y de caballería en verso de la época de los Paleólogos (siglos XIV y XV) y de las novelas bizantinas del siglo XII, pastiches de las griegas y que por

mitad del siglo IV d.C, pero algunos especialistas siguen pensando que la obra podría remontarse a finales del siglo II o principios del III (Malosse). En el grupo que los especialistas del mundo clásico llaman novelas “griegas” (que no bizantinas) se clasifican las tres que hemos nombrado, más otras dos, de Caritón de Afrodiasias y Jenofonte de Éfeso, descubiertas en el siglo XVIII, y unas cuantas más de que tenemos noticia a través de epítomes o de fragmentos. Los fragmentos empezaron a multiplicarse cuando los filólogos clásicos, a quienes los manuscritos transcritos en el medievo ya no deparaban grandes sorpresas, se pusieron a descifrar los restos papiráceos que se hallaban en el vientre de cocodrilos disecados o en las cajas de cartón de las momias. La ardua y ascética disciplina llamada papirología, que busca el oro del pasado en rescos escombros, ha conseguido desde hace más de un siglo enriquecer el corpus de las novelas griegas (aunque sea con obras mutiladas y casi fantasmales) y fechar con mejor aproximación las que nos han llegado íntegras. Todas ellas, aunque no haya certeza sobre su datación exacta, pertenecen con seguridad al tardo helenismo antiguo y pagano. Aunque Grecia era por entonces parte del imperio romano, las novelas ignoran con plenitud la existencia de Roma y vuelven la mirada, tal vez nostálgica, hacia el pasado griego, contemporáneo del Egipto faraónico y de los imperios babilónico o persa; en una sola ocasión, en las *Maravillas más allá de Tule* de Antonio Diógenes, investigan, como lo hará Cervantes, el remoto Septentrión. Ahora bien, la fase más temprana de lo que suele llamarse imperio bizantino arranca de la muerte de Teodosio, en 395 d. C. No puede decirse por consiguiente que estas novelas pertenezcan a la cultura característica de ese imperio posterior a las grandes invasiones, que se llama a sí mismo romano, pero que profesa el cristianismo, se resigna a vivir amputado de su parte occidental y tiene su capital en Constantinopla. Además, por su ambientación, lejos de anticipar el mundo de Bizancio, estas novelas miran hacia el pasado, hacia la Grecia clásica, como también lo hacen por su escritura, nutrida por Homero, los trágicos, Menandro y otros autores de la llamada comedia nueva, el platonismo, la oratoria ateniense (Fusillo).

Hubo, es verdad, autores bizantinos que imitaron las novelas griegas de la Antigüedad. Del caudal de novelas antiguas que la curiosidad moderna viene rescatando, los eruditos bizantinos habían en efecto seleccionado unas pocas (que por alguna razón consideraban mejores o más morales) para transmitir las por copias manuscritas.¹² Gracias a esta perseverante tarea, “el género de la novela resurgió con fuerza en Constantinopla durante el siglo XII bajo el influjo de la novela de la Antigüedad, y con independencia de modelos occidentales como el representado por Chrétien de Troyes” (Torres 571). Se

ese motivo han sido generalmente poco consideradas (Manoussagas). Cuatro de las novelas bizantinas más importantes pueden verse en edición bilingüe greco-italiana en Conca 1994.

¹² Los fragmentos hallados en los fragmentos papiráceos de siete novelas griegas antes desconocidas (*Nino, Metioco y Parténope, Calígone, Anteia, Quíone, Senóncosis y Las Fenicias*) muestran que las cinco conservadas íntegras (todas más o menos sentimentales e «idealistas», *Quéreas y Callíroe, Leucipe y Clitofonte, Dafnis y Cloe, las Efésacas y las Etiópicas*) no reflejan todo el espectro del género en la antigüedad helénica. Los griegos conocieron novelas de tipo satírico y “realista”, con ingredientes sórdidos, lascivos y crueles, como los que se observan en las novelas romanas de Petronio y Apuleyo: “The fact that these novels share gross similarities of plot structure and sentiment has promoted the widely held assumption that they constitute the core of the ‘genre’, and this type is usually called ‘ideal romantic’. Fragmentary novels may well reveal, however, that the so-called ideal romantic is no more than a subclass of the whole, whose survival says more about the tastes of subsequent late antique and Byzantine readers than it does about the field of ancient novels itself” (Stephens y Winkler 4).

generó así un acervo de historias de amor, en prosa y en verso, primero puramente inspiradas en las antiguas y luego contaminadas con tradiciones épicas y caballerescas, que rebrotan hasta el ocaso de Bizancio en el XV. Pero ni esas obras genuinamente bizantinas inspiradas en las novelas griegas, ni los epítomes y comentarios que en fecha más temprana les dedicaron ciertos eruditos de Bizancio,¹³ convierten en bizantinas las obras antiguas que imitan, que resumen o que glosan, no más que los comentarios de Averroes o Avicena convierten a Aristóteles y a Galeno en árabes. De hecho, los escritores españoles y europeos de los siglos XVI y XVII que imitaron a Heliodoro o a Aquiles Tacio no conocían la producción poético-narrativa del medievo oriental y tal vez ni siquiera tenían noticia de su existencia. Como señala Torres, cuatro de las novelas más conocidas compuestas en griego durante la Edad Media fueron traducidas por primera vez al español entre 1982 y 1998.¹⁴ Sin embargo es excesivo afirmar taxativamente que ninguna de las novelas escritas en Bizancio fue conocida en España antes del siglo XXI. Cabe en lo posible que algunos conocieran la única obra propiamente bizantina que citaba Menéndez Pelayo –puesto que según él no valía la pena abrumar la memoria con los títulos de las demás–: la novela amorosa del siglo XII de Eustacio Macrembolites, *Hismene e Hisminias*, imitación del *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y, a diferencia de la mayoría de las obras de ese idioma y ese siglo, redactada en prosa (Menéndez Pelayo 1905, 14-15). De las novelas de Bizancio ésta fue la única, que sepamos, que tuvo difusión en el Renacimiento. Hacia 1535 trabajaba en su traducción, hoy perdida, Bernardino Martirano, uno de los personajes prominentes de la vida política y literaria napolitana en las primeras décadas del dominio español.¹⁵ En un epigrama a él dirigido, su amigo el poeta Luigi Tansillo, gran petrarquista napolitano sumamente apreciado en España, traza una miniatura delicada de la novela de Macrembolites y de su arquetipo griego:

Ora cantate Ismenia et or Ismene,
e fate altrui veder, come ambi al vento

¹³ En su *Biblioteca*, Focio, patriarca de Constantinopla, muerto en 893 d.C., incluyó los epítomes de varias novelas griegas antiguas, entre ellos de las *Babiloniacas* de Jámblico y las *Maravillas más allá de Tule* de Antonio Diógenes. Como me indica Roland Béhar, había en tiempos de Cervantes especial interés en España por Focio, del que se ocuparon Diego Hurtado de Mendoza, Juan de Mariana y André Schott, jesuita flamenco hispanófilo, amigo de Antonio Agustín y autor de la *Hispaniae bibliotheca* (1608). La *princeps* de Focio, con traducción latina de Schott (Augsburgo, 1606), salió a luz no mucho antes de la fecha del *Persiles* (Canfora). Por ello, no puede descartarse que la idea cervantina de contar las aventuras de un príncipe de Tule proceda de ese epítome bizantino de *Maravillas más allá de Tule*.

¹⁴ “Por lo que aquí nos interesa, lo importante es hacer observar que ni las novelas bizantinas del primer grupo [siglo XII] ni las del segundo [siglos XIII-XV] han ejercido influencia en la novela española de ninguna época. Al menos no en la novela anterior al siglo XXI, aunque sea simplemente por el hecho de que los exponentes bizantinos del género no han sido conocidos en nuestro país hasta fecha reciente” (Torres 571).

¹⁵ Johann Albrecht Widmanstetter, humanista alemán al servicio del arzobispo de Capua Nikolaus von Schönberg, fue quien trajo el manuscrito a Nápoles y lo comunicó a Martirano (Toscano 268-273). Toscano sospecha que Martirano trabajó con la ayuda de una traducción latina de Widmanstetter. La hipótesis ha sido comprobada por Roland Béhar en un ejemplar del *Rimario* de Di Falco (Nápoles, 1535) conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich 4 L. lat. F. 107, cuyo frontispicio lleva el *ex-libris* de Widmanstetter, “*Joannis Alberti Widmestadij*”. Al margen del elogio que hace Di Falco de Martirano (fols. H vi v^o-H vii r^o) subrayando todo el pasaje, la misma mano que la del *ex-libris* anota: “*Jo. Alb. Widmestadius ex Eustathio transtulit amores Ismenes et Ismeniae, unde Martyranus argumentum sumpsit*”. O sea, ‘Juan Alberto Widmanstetter tradujo los amores de Ismeno e Ismenia de donde tomó Martirano su argumento’.

http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10164149_00005.html

si dan, fuggendo le paterne arene,
 di Croton l'una, e l'altro di Tarento ;
 come mille perigli e mille pene
 passando, al fin, dopo lungo tormento,
 giungon, già salvi ai lor lidi ridutti,
 del disperato amor securi frutti. (Toscano 268)

Ora cantáis a Hisminias ora a Hismene
 y nos hacéis ver cómo ambos al viento
 se dan, huyendo de las patrias arenas
 una de Crotona, y el otro de Tarento;
 cómo, mil peligros y mil trabajos
 pasando, al fin, tras largo sufrir,
 alcanzan, de vuelta en sus riberas,
 el fruto cierto del desesperado amor.

No llegó a la imprenta esta versión del *Hismene* por Martirano pero sí se imprimió en Florencia en 1550 y en 1552 la traducción toscana de Lelio Carani, *Gli amori di Ismenio composti per Eustathio Filosofo*. En 1617 y 1618, en fechas cercanas a la salida del *Persiles*, momento en que está generalizándose la moda de la novela griega en Europa, se dio a las prensas en París una traducción latina y, pocos años después, se imprimieron dos traducciones francesas distintas (1618 y 1625). Su fortuna se prolongó en el XVIII – siglo que cultivó la pasión por todo lo helénico, sin distinción de épocas – con reediciones y nuevas traducciones y todavía en 1835 vio la luz en Barcelona una curiosa versión española con una dedicatoria y un título deliciosamente cursis, *Los amores de Ismene e Ismenias. Novelita griega puesta en castellano*. Nadie, que sepamos, se ha interesado por la posible influencia del *Hismene e Hisminias* en Cervantes o en otros escritores españoles, que pudieron fácilmente leer esta narración en italiano y más tarde en latín o en francés, pero, caso de que se diera, solo pudo desempeñar un papel secundario, y no justificaría la etiqueta “bizantina” para el *Persiles* y demás obras que suelen echarse en este mismo saco.

Por lo demás, quienes manejan la etiqueta no suelen preocuparse mucho de justificarla. Los primeros capítulos de un serio estudio de conjunto dedicado al género, *La novela bizantina de la edad de oro*, de Javier González Rovira, se titulan “La recepción de la novela griega en España”, “El influjo de la novela griega en la teoría literaria”, “El artificio griego y las técnicas narrativas” e incluso “Temas y motivos de la tradición clásica en España”. De modo que en el cuerpo del libro, lo bizantino que campea en la portada ha sido sustituido por lo griego o lo clásico. El autor dedica la primera nota de su estudio a desentenderse del asunto:

Las otras designaciones al uso (libros o novelas o romances de peregrinación, de aventuras peregrinas o amorosas de aventuras) resultan insatisfactorias por motivos que sería prolijo discutir aquí. Adoptamos la denominación de novela bizantina entendiendo que el adjetivo remite no sólo a una tradición crítica (bastante injusta con el género, por otro lado) a unas fuentes concretas (la novela helenística) y un género similar (la

novela bizantina medieval), sino también a una disposición estructural compleja. (González Rovira 7)

Al adoptar esta postura, el estudioso rinde pleitesía a una tradición académica que, de modo no muy consecuente, tacha de “bastante injusta con el género”. Esta deferencia por el uso “consagrado” se nutre de un religioso respeto por los padres fundadores, y en este caso por la memoria de Menéndez y Pelayo, pese a la inconmensurable distancia que nos separa de él en términos de institución académica, de mentalidad y de método.¹⁶ Hay para ello buenas razones: basta leer unas líneas del ilustre polígrafo para quedarse prendado de su inmensa memoria, de la riqueza y seguridad del idioma que maneja, e incluso del aplomo magistral con que expresa sus dictámenes, como si se los insuflara la misma diosa Razón, auxiliada por las divinidades menores de la autoridad y el buen gusto. Prueba de la reverencia que impone don Marcelino, es que José Torres, que propone el abandono de la expresión “novela bizantina” y su sustitución por “novela helenizante”, imputa el error del famoso erudito a la filología alemana del XIX. Tanto le gusta la idea que la publica en su meritorio blog pedagógico sobre literatura griega llamado “El festín de Homero”, donde leemos lo siguiente:

En ocasiones se llama “novela bizantina” a la novela griega de la Antigüedad (*Dafnis y Cloe*, p. ej.).

Ahora bien, esas novelas no se escribieron en el período bizantino, que comienza, si acaso, en el S. IV d. C. (a esa cronología sólo puede pertenecer, si fuera cierta su cronología más alta, la novela de Heliodoro).

Aquí interviene un error de datación del que somos culpables los filólogos clásicos, no los hispanistas: en el S. XIX los filólogos clásicos alemanes (Erwin Rohde) pensaban que las novelas griegas habían sido escritas bajo el influjo del movimiento conocido como Segunda Sofística: así pues, se las databa entre dos extremos, los siglos II d. C. (época de Jámblico) y VI (época de Caritón).

(<http://elfestindehomero.blogspot.fr/2011/09/novela-bizantina-novela-de-bizancio.html>)

La atribución de la culpa a los filólogos clásicos y no a los hispanistas no podría ser retenida por un tribunal serio, si los hubiera para delitos tan menores. Es cierto que Erwin Rohde fechaba el *Quéreas y Calíroo* de Caritón de Afrodisias en los siglos V o VI, teoría que se vino abajo al encontrarse fragmentos de este relato en papiros fechables en torno a 100 d. C. La bella monografía de Rohde (con dedicatoria redactada en Heidelberg en 1876), un clásico de la filología alemana de la mejor época, no se titula sin embargo *Der Byzantinische Roman* sino *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*. Si el gran helenista amigo de Nietzsche conjeturó una cronología errónea, no es porque quisiera

¹⁶ Que es en efecto Menéndez Pelayo el alfa y omega de este estado de cosas, lo reconocía no hace mucho Miguel Ángel Tejeiro Fuentes en su estudio “Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos”. Uno podría imaginar que se trata de descubrir entre las competencias del universal erudito una inesperada faceta de experto en historia o filología de Bizancio, pero lo cierto es que el título alude simplemente a la supuesta novela bizantina y a los *Orígenes de la novela*.

asignar el género al mundo bizantino, sino, como recuerda Torres, porque defendía la tesis de que la invención de la novela era producto de la segunda sofística, que empieza a finales del siglo I d.C. De hecho, pocas décadas más tarde los papiros demostrarían que el género empezó mucho antes, y que posiblemente se cultivara ya en el siglo II a.C. Rohde, para sustentar su tesis, atribuía las peculiaridades de la novela de Caritón, distantes de la segunda sofística, a su carácter terminal y decadente, cuando se deben, al contrario, a su precocidad. Pero aunque Rohde no se hubiera equivocado, no deberían llamarse bizantinas las novelas griegas, puesto que la segunda sofística nace con el apogeo del imperio romano, con capital en Occidente y todavía no desprendido de su parte oriental (Pernod 30).

Concluamos que el decreto por el que Menéndez Pelayo apodó bizantinas o grecobizantinas las novelas de Heliodoro, Longo y Tacio, no se debe al mal ejemplo de la filología alemana sino a posturas ideológicas que le llevaron a tergiversar la historia. En la citada conferencia sobre la cultura de Cervantes, don Marcelino consideraba genuinamente “clásico” y dotado de las sales de la mejor Antigüedad a Luciano de Samósata, contemporáneo de los citados autores de novelas y que, contrariamente a ellos, tenía el privilegio de agradarle. Por ese motivo se felicitaba de que Cervantes conociera a Luciano y enriqueciera su obra con influencias suyas, y en cambio deploraba que hubiese imitado a Heliodoro y demás “bizantinos”. Lo que demuestra que, para el autor de *Orígenes de la novela*, lo bizantino no es un concepto histórico sino la abreviatura de un juicio estético, que equivale más o menos a decrepitud de lo clásico, complicación alambicada e idealismo insulso. Su lectura de Heliodoro estaba lastrada por estos o parecidos prejuicios, aunque procurara matizarla con la elegancia que siempre lo distingue:

El *Teágenes y Cariclea* tiene la gloria de haber inspirado el último libro de Cervantes y de haber encantado la juventud de Racine. No puede ser libro vulgar el que ha logrado tales admiradores y panegiristas, pero es seguramente un libro de muy cansada lectura. El interés de las aventuras es muy pequeño y casi todas pertenecen al género más inverosímil, aunque de fácil y trivial inverosimilitud: raptos, naufragios, reconocimientos, intervención continua de bandidos y piratas. El mérito de Heliodoro no consiste en la fábula ni tampoco en el estilo [...] sino en la moral pura y afectuosa que todo el libro respira, en la ternura de algunos pasajes y en cierta ingeniosa psicología con que el autor expone y razona los actos de sus personajes, dando el primer ejemplo de novela *sentimental*, aunque no muy apasionada. (Menéndez Pelayo 1905, 17)

Además de las razones de un dogmático “buen gusto”, subyace a la postura del erudito santanderino una filosofía de la historia que apuesta por la continuidad de las tradiciones. Desde las *Etiópicas* a Cervantes correría una tradición ininterrumpida, pero cada vez más rancia y desprovista de energía creadora, que atraviesa toda la historia de Bizancio y que aflora en el otoño de la Edad Media castellana en la novela sentimental, con relatos como el *Tratado de Arnalte y Lucenda*, la *Cárcel de amor* y el *Grisel y Mirabella*. Ver las cosas en esos términos es entender el *Persiles* de Cervantes como un efecto de la inercia, no de la audacia inventiva; como el último coleteo de un género moribundo, no como una obra que abre nuevos caminos. Siempre en virtud del mismo prejuicio, decretaba Menéndez Pelayo que, más que el libro de Heliodoro, lo que Cervantes

imitaba era el *Leucipa y Clitofón*, a través de la adaptación, de sabor muy medieval, de Núñez de Reinoso. En esta continuidad del *Persiles*, afirmada y nunca demostrada, con el *roman* o *romanzo* medieval, coincidía con la opinión de Ticknor, y con las concesiones que le hace Schevill, en estas líneas de *Studies in Cervantes*:

The *Persiles* is a descendant –in a greatly modified form– of a type which flourished intermittently in Byzantine literature (inspired by the Greek romances), in medieval French literature (where we find the loves and adventures of devoted couples described, as in *Floire et Blanchefleur*, *Aucassin et Nicolette*, *Parthenopeus de Blois*, etc.), and in the offspring of the latter class, the romance of chivalry, which flourished notably in Spain. (Schevill 19)

2. *En contra de la tradición*

Ahora bien, la cuestión terminológica, aunque corra el riesgo de a su vez parecer “bizantina”, dista de ser indiferente. Sostener ese marbete para ciertas novelas del XVI y XVII o dejarlo sobrevivir de modo lánguido y vergonzante, como lo hacen González Rovira y otros, es aceptar por omisión un enfoque erróneo que afecta la lectura del *Persiles*. Veremos a continuación algunos inconvenientes de dicho conservadurismo.

Del apego a esta tradición ya secular resulta una separación artificial, tajante aunque inconfesada, entre España y el resto de Europa. Que sepamos, en ninguna otra provincia de la historia literaria de Europa se llaman bizantinas las novelas de inspiración griega. Imitaciones declaradas de Heliodoro, de Aquiles Tacio, de Longo, o de alguna mezcla de ellos, surgen esporádicamente en latín y en varios idiomas modernos en las últimas décadas del siglo XVI, y ya en el XVII brota de esas experimentaciones una de las corrientes más pujantes de la ficción en prosa de amplias dimensiones, y uno de los laboratorios de muchas formas de novela que corren aún hoy, desde el folletín a la Dumas a la *heroic fantasy*, pasando por la novela de aventuras y la novela histórica.

De la bibliografía acerca de los retoños de la novela griega en época moderna destacaré dos ejemplos de muy distinta naturaleza. Una obra de vulgarización del profesor noruego Thomas Hägg contiene un capítulo acerca de “El Renacimiento de la novela griega”. Después de relatar el redescubrimiento de Heliodoro, Tacio y Longo en el siglo XVI y de repasar sus ediciones y traducciones, se dedica Hägg a examinar sus efectos en la literatura moderna, hasta llegar a Goethe y a su predilección por el *Dafnis y Cloe* de Longo. Pues bien, los únicos puntos de relieve en este rápido recorrido son la *Arcadia* de Philip Sydney (publicada a partir de 1590), la obra de Jean Racine, que se inspiró en Heliodoro para su tragedia *Bajazet* (1672) y entre estos dos hitos cronológicos la novela de Cervantes, el *Persiles* (1617), obra a la que Hägg dedica el núcleo de su ensayo: unas páginas nutridas por la lectura de las monografías cervantinas de Tilbert Diego Stegmann y de Alban Forcione. Es decir, que a ojos de un conocido estudioso de la literatura helénica y oriental, la novela de Cervantes es la mejor prueba de la fecundidad moderna de la novela griega y un fenómeno típico del Renacimiento, en sentido lato. Como novela griega, se inserta pues el *Persiles* en un conjunto europeo e interesa a un filólogo no especialista del mundo hispánico; no así como novela “bizantina”.

Tomemos como segundo ejemplo las más de ochocientas páginas de la tesis de Laurence Plazenet, que estudia medio centenar de novelas francesas e inglesas de los siglos XVI y XVII derivadas de la novela griega. El punto de partida reside en las traducciones de Longo y de Heliodoro por Amyot, esta última precedida por un brillante proemio. Plazenet le debe el título de su trabajo, “*L’ébahissement et la délectation*”, el pasmo y el deleite, efectos estéticos buscados según Amyot por la novela de Heliodoro y, según Plazenet, por toda la producción literaria que de él deriva. Cervantes conoció con seguridad este *proesme* a través de la primera traducción conservada de Heliodoro al español, la que firma un “secreto amigo de su patria”, impresa en Amberes por Martín Nucio en 1554 y reeditada en Toledo en 1563 y en Salamanca en 1581. Esta traducción de las *Etiópicas* “del francés”, “corregida según el griego”, incluye en sus preliminares la del proemio de Amyot, cuyos ecos inconfundibles se disciernen en el prólogo de las *Novelas ejemplares* y en el *Quijote*. Desde finales del siglo XVI, la obra de Heliodoro fue imitada en la *Arcadia* de Sidney y con mayor evidencia en la llamada por la crítica *New Arcadia*, publicada en 1590 y completada en ediciones sucesivas, que tuvo decisiva influencia en la literatura inglesa del reinado de Isabel. Por los mismos años Martin Fumée escribía *Du vray et parfait amour contenant les amours honnestes de Theogenes et de Charide, de Pherecides et Melangenie* (1598 y 1612), que, con inocente superchería, el autor presenta como traducción de una historia griega del filósofo ateniense Atenágoras (Plazenet 256-266). Sin embargo, la verdadera moda de la novela griega en Francia coincide con la fase final de una oleada de reimpressiones y traducciones de las *Etiópicas* que va de 1559 (edición corregida de la traducción de Amyot) a las ediciones de la versión revisada por Vital d’Audiguier, cuya *princeps* es de 1609. Ahora bien, el mismo D’Audiguier da a luz una traducción del *Persiles* en 1618, dos años después de su primera impresión en España. Tanto interesa la obra que ese mismo año aparece en París otra traducción, obra de François Rosset. A partir de ese momento, el *Persiles* será en Francia, y pronto en Inglaterra y en Italia, junto con la novela neolatina de John Barclay, *Argenis*, uno los adalides del renacimiento de Heliodoro o, lo que es lo mismo, de la búsqueda de nuevas vías para la poesía, identificada por Aristóteles con la ficción (ya sea en verso o en prosa). Insertar el *Persiles* en este conjunto y en este contexto merecería la pena sin duda. Para ello es oportuno echar por tierra la barrera pirenaica alzada por quienes prefieren considerar a Cervantes como novelista “bizantino”, o sea, típicamente ibérico.

Otra ventaja de renunciar a esta barrera sería facilitar un acercamiento entre cervantistas y helenistas. De hecho, en la bibliografía internacional sobre la novela griega en los últimos cincuenta años destaca una pléyade de especialistas españoles¹⁷ y no es imposible que esa atracción ejercida por la novela griega en España obedezca, entre otros factores, a un prurito cervantino, aunque sólo en una ocasión, que sepamos, éste se tradujo por un estudio detenido del *Persiles*. Máximo Brioso Sánchez, que fue director de la revista sevillana de filología clásica *Habis*, y el cervantista Héctor Brioso Santos publicaron hace unos años dos trabajos en colaboración. Se proponían demostrar la probable filiación heliodoriana de lo que llaman “poliglotismo implícito”. Este se da cuando, sin incluir palabras o frases en un idioma extranjero (de ahí el calificativo “implícito”), el narrador menciona los distintos idiomas que emplean estos personajes, deja ver la dificultad de

¹⁷ Citemos, sin ninguna pretensión de exhaustividad, a algunos de ellos: Antonio Ruiz de Elvira, Carlos García Gual, Consuelo Ruiz Montero (cuyos trabajos destacan como especialmente importantes dentro del campo), Máximo Brioso Sánchez, y entre los más jóvenes, Lorenzo López Jordán y Lourdes Rojas Álvarez.

entenderse que esta diversidad engendra y el modo en que queda soslayada mediante el conocimiento de varias lenguas por uno o varios personajes, el uso de intérpretes y en algunos casos, un lenguaje de señas. Heliodoro pone en juego esta casuística para los idiomas de sus personajes – el griego, el egipcio, el persa y el etíope – y del mismo modo Cervantes menciona el español, el toscano y el latín del lado de lo conocido, y el polaco y el noruego junto con el innominado idioma de la “Isla bárbara”, como lenguas del remoto Norte. Ni Heliodoro ni Cervantes emplean el poliglote implícito de manera continua y sistemática –sin duda, por no menoscabar la fluidez del relato– pero su insólita frecuencia constituye una característica aislada en sus respectivos contextos literarios, y por ello aporta una sólida confirmación de que el escritor español no invoca el modelo de *Las Etiópicas* por capricho o por vanidad y que leyó la obra con gran atención. Es tentador interpretar el poliglote implícito como uno de esos detalles naturalistas que certifican que los dos autores están consolidando un género, la novela, proclive al realismo. Lo que es seguro es que, a través de este poliglote, el relato contempla, tal vez dándoles el rango de tema central, las divisiones y posibles conflictos que acarrea la pluralidad de culturas y su falta de transparencia mutua. En Heliodoro como en Cervantes, el problema va unido a un cuestionamiento de la oposición entre civilización y barbarie.

Dejando de lado este y algún otro contacto tangencial entre helenismo y cervantismo, la fortuna del *Persiles* de Cervantes y la recepción crítica de las novelas griegas – especialmente de las del tipo mejor conservado que ha sido calificado de *Ideal Love Novel* o *Greek Love Novel* – (Tilg 2010) han seguido trayectorias paralelas, pese a la casi total ignorancia recíproca. Estudios de métodos y criterios cada vez más sofisticados se multiplicaron desde los años sesenta del pasado siglo. En ambos casos, la crítica presenta sus esfuerzos como compensación a un largo período en que las obras habían sido despachadas con despectivo apresuramiento. Los argumentos para este renovado interés son en parte los mismos y los métodos ensayados similares, desde la narratología a los estudios de género, desde el análisis intertextual a la contextualización histórica.

3. *Sensus litteralis* y *sensus mysticus*

No es propósito de este trabajo justificar *in extenso* las afirmaciones que preceden y que se basan en unas calas en la bibliografía de la novela griega, y en una exploración amplia, aunque en modo alguno exhaustiva, de la bibliografía del *Persiles*. Nos interesa resaltar, por su interés no solo crítico, sino también teórico, la convergencia de propósitos y de métodos entre los partidarios de una lectura en clave misteriosa de las novelas griegas y las lecturas del *Persiles* como vasta alegoría religiosa.¹⁸ Estas culminan en la “descodificación” propuesta por Michael Nerlich, voluntariosa refutación de las interpretaciones católicas refrendadas por Romero Muñoz en su edición de la obra. Digo

¹⁸ Ya observó de pasada este parentesco la conocida especialista del *Persiles* Isabel Lozano-Renieblas en su reseña del libro de Michael Nerlich: “Esta aproximación alegórica a la novela de aventuras se inscribe en una larga tradición exegética que se remonta a la Edad Media [...]. Así los gustos y prácticas medievales propiciaron que Felipe de Filagato y Juan Eugénico escribieran comentarios alegóricos a las *Etiópicas* de Heliodoro, pero esta aproximación, lejos de agotarse en su época, ha tenido su continuidad hasta nuestros días, y no siempre como práctica minoritaria, como ocurre en el caso del *Persiles*. En el siglo XVII, Huet abogaba por una crítica esotérica de la novela de aventuras y más recientemente, Merkelbach interpretaba *El asno de oro* de Apuleyo como un viaje iniciático” (Lozano Renieblas, 2008, 277).

que culminan, porque el libro de Nerlich ha tenido suficiente éxito para que el original francés fuera al cabo de muy poco tiempo traducido al español.

En su apasionado alegato en pro de una grandeza cervantina hasta ahora ignorada, Nerlich sostiene que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* se escribieron en una clave simbólico-críptica destinada a engañar al “censor de la Inquisición”, que alcanza bajo su pluma la estatura mitológica del Gran Inquisidor de Dostoievski. Cervantes se las arregló para que el “censor” no viera en la obra más que una historia anodina y sentimental, o peor todavía, destinada a propagar la doctrina de la Contrarreforma. No cabe peor traición a Cervantes que compartir la ceguera programada de ese siniestro personaje. Cervantes esperaba del lector inteligente que viera en el *Persiles* lo que puso en él, velándolo ligeramente para engañar al censor: una defensa de la razón y la civilización, feminista y liberal, y una vigorosa protesta contra el oscurantismo romano y la tiranía papista. Como no cesa de repetir Nerlich, es “trágico” que los lectores de hoy, extraviados por el conformismo mojigato de la crítica académica, hayan hecho oídos sordos a tan noble causa. En versión menos anacrónica de la misma tesis, Cervantes concibió el libro para incitar a los españoles a entenderse con los protestantes del mundo germánico y con los franceses que habían ejemplarmente superado las guerras de religión a partir del famoso Edicto de Nantes de abril 1598 que concedía a los calvinistas o hugonotes cierto derecho a existir. En el *Persiles*, el anciano escritor, arrebatado por un *furor* poético y profético, invita al pueblo español descarrilado y condenado a la miseria moral y material, a reanudar con su pasado godo, es decir arriano y por ende hereje, símbolo para Nerlich del protestantismo septentrional, y por ende aliado, según él, con la razón, la cultura y el progreso. Naturalmente, semejante mensaje necesitaba de un código, logogrifo o “criptograma” para poder pasar el escollo de la censura.

Si el lector no se deja arrastrar por el sarcasmo y el ardor entusiasta de la prosa del estudioso alemán, se preguntará tal vez: si tan críptico era el código, ¿cómo es que basta con caer en la cuenta de que se halla en el diccionario de Covarrubias? Y si no era tan críptico, ¿cómo pudo escapar a la censura? ¿Tan tontos y tan ignorantes eran los guardianes de la ortodoxia? ¿No hay en la suposición de tamaña estupidez (estupidez por lo demás compartida por la posteridad) algo como una petición de principio? ¿No se resiente de ciertos prejuicios esa superioridad proclamada del protestantismo y su mayor racionalidad?¹⁹ Solo porque a sus ojos esta superioridad es tan palmaria como una prueba matemática, Nerlich da por evidente que Cervantes, un genio de superior lucidez, la admitía, aunque no haya dicho ni hecho nada que autorice a atribuirle tal opinión y aunque

¹⁹ No nos parece sensato comparar estos dos credos por su mayor o menor racionalidad: en cuanto ambos invocan una verdad revelada como fundamento de la creencia y apelan a una fe sobrenatural, ambos apuestan por lo superracional, algo que en términos mundanos no difiere de lo irracional. Si estuviera permitida tal comparación, habría que observar que el acento puesto por el catolicismo en la justificación del hombre por sus obras (y no sólo por una fe que le hace participar místicamente de los méritos de Cristo) lo hace más compatible con el sentido común en materia moral. Los grandes filósofos del racionalismo clásico no fueron protestantes sino católicos como Descartes y Malebranche, judíos como Spinoza, aspirantes a una conciliación de ambos credos como Leibniz. La reputación de racionalidad del protestantismo se debe principalmente al éxito económico y científico de los países protestantes y al relativo atraso de los países católicos, pero ni ese éxito puede confundirse con la racionalidad, ni está probado que el factor religioso haya sido determinante, ni tampoco es tan estricta la correlación entre uno y otro fenómeno. Otra cosa es que el protestantismo, alentando la lectura de la Biblia, haya contribuido a democratizar la cultura escrita y la reflexión, más que el catolicismo, que las reservaba a los teólogos.

nadie, entre sus adversarios literarios y entre los celosos teólogos de la España de su tiempo, haya sospechado en el autor del *Quijote* ideas luteranas. Una cosa es que simpatizara, como lo dejan entrever sus escritos y como afirmó en su día Bataillon, con alguna forma de tolerancia y de paz entre cristianos al modo de Erasmo; otra muy distinta, que escribiera su último libro como un panfleto en clave contra el catolicismo romano. Sea dicho de paso, estos panfletos crípticos que descubre parte de la crítica de hoy en la literatura del pasado nos parecen intrínsecamente contradictorios: ¿quién escribe literatura de combate cuyos lectores, sin excepción, no ven el combate o sitúan al autor en el bando opuesto al que en efecto sostiene? Muy torpe tiene que ser un escritor para extraviar por completo a los destinatarios de su mensaje con ánimo de esquivar la censura: sería ni más ni menos que lo que llaman los alemanes *das Kind mit dem Bade ausschütten, to throw the baby out with the washwater*.

De manera menos atropellada, pero metodológicamente similar, Reinhard Merkelbach, en *Roman und Mysterium in der Antike* (1962) pretendía fundamentar la tesis anteriormente expuesta por Karl Kerényi, para quien las aventuras de los héroes de la novela antigua simbolizaban minuciosamente la pasión y la muerte de la divinidad (Osiris, o Dionisos), escenificadas en los ritos de iniciación. Mediante un comentario lineal de las novelas, Merkelbach descubría una red tupida de alusiones a mitos isíacos en *Las Efésíacas*, *Las Babilónicas*, *Leucipe y Clitofonte*, a los misterios dionisíacos en *Dafnis y Cloe*, y a los de Apolo-Helios en *Las Etiópicas*.

Este linaje de interpretaciones no está hoy al orden del día en el ámbito de los estudios helénicos pero tampoco parece totalmente abandonado. En el fondo, intentan tales lecturas defender que las novelas quieren decirnos algo, no son puro juego mental e imaginativo, tienen un mensaje, algo serio que comunicar. Por ello, se apunta a esta tendencia un influyente trabajo de Ken Dowden titulado “Serious intentions”. Para este helenista de Birmingham, Heliodoro puso en su obra lo que para él eran profundidades, aunque a nosotros no nos lo parezcan, aseverando “el valor y la realidad de objetivos que van más allá de la realidad material”. La historia contada en las *Etiópicas* está preñada de fervor religioso y de aspiraciones espirituales, bebidas en un neoplatonismo vulgarizado y ecléctico: los seres humanos poseen almas inmortales, cuya “origen primera esclarecida” como lo expresaba Fray Luis, se encuentra en otro mundo, y están llamados a recordar esa antigua patria y a viajar en su búsqueda. El diseño providencial que late bajo la apariencia caótica o maligna de encuentros y aventuras es algo más que un juego hermenéutico al que somos invitados por el autor, que fomenta la sorpresa y el suspense, destilando la información y sumiéndonos en la perplejidad. Al mostrar que la *Tuché*, la Fortuna, e incluso los maliciosos *daimones*, que gobiernan la trayectoria de los protagonistas, están subordinados al designio de unos dioses más justos y más benévolos, Heliodoro sugiere que quienes van en busca de su mejor patria, y se afanan por ser más que simples mortales, pueden contar con la ayuda de una divinidad superior. Esta divinidad, la que adoran los filósofos bajo nombres abstractos (el dios, los dioses, lo divino, los superiores, lo superior) –similar a lo que Cervantes indica bajo la recurrente expresión “el cielo” o “los cielos”–, en Heliodoro asoma con el nombre de Pan, interpretado de modo panteísta, como universo o cosmos animado por un dios. (Dowden 270).

Los argumentos de Dowden parecen sólidos, pero no por ello desecha observaciones exegéticas de tipo cabalístico, lo que él llama “*coded messages*”, como las que se hallan en

‘Felipe el filósofo’.²⁰ Este autor bizantino de fecha incierta escribía que las letras del nombre de Charikleia, leídas como números, arrojan si las añadimos un perfecto 777. El número siete aparecería así triplicado en el nombre de la heroína, que por lo demás es explicado por el oráculo de Delfos, en el mismo texto de la novela, como suma de la gracia (*charis*) y de la gloria (*klea*). No se trataría de mera casualidad puesto que, según Pitágoras, el siete es el número más apropiado para las prácticas religiosas. Apolo, el primer dios del Panteón griego en las *Etiópicas*, nació presuntamente un día siete y sus fiestas se celebran en este día. Ahora bien, observa Dowden, el estímulo para este y otros ejercicios de exégesis cabalístico-aritmética procedía de declaraciones del mismo Heliodoro. En el libro VIII de su novela, los sacerdotes de Siene declaran al rey de Etiopía que el Nilo contiene el tiempo cósmico, pues las letras de su nombre convertidas en cifras totalizan 365, el número de días del año (Dowden 270).

No puede decirse lo mismo de las especulaciones de Nerlich sobre el mismo número siete, que no tienen a su favor ninguna declaración cervantina en pro del simbolismo aritmético. Introduciendo un principio ajeno a lo expresado por el autor, Nerlich descubre el siete como cifra secreta del texto. Articulado en cuatro más tres, el siete estructuraría la narración cervantina y su razón estribaría en la forma de las Osas Mayor y Menor, constelaciones septentrionales. A estas constelaciones presiden los héroes nórdicos, Persiles y Sigismunda, estrellas de cuya conjunción depende la buena marcha del cosmos. Con ello pretende explicar el “descodificador” toda clase de detalles de la obra, desde la propuesta que hacen los protagonistas, ya felizmente casados, al príncipe Arnaldo de darle por esposa a la infanta Eusebia, hermana pequeña de Sigismunda,²¹ hasta el hecho de que el capítulo II, 7 esté dividido en dos partes. Y es que, gracias a la pareja Arnaldo-Eusebia se restablecerían las cuatro ruedas de la constelación del Carro, amenazada en su equilibrio por la sustracción a la compañía de Constanza y de su hermano Antonio el Mozo. Por otro lado, gracias al aparente descuido de este capítulo siete por partida doble, Cervantes señalaría que el siete, y más cuando aparece especularmente duplicado, constituye la clave astronómico-mística de su mensaje. La cábala astronómica-aritmética de Nerlich (basada en el cómputo de los personajes que aparecen y desaparecen, con el cómodo expediente de considerar que dos personajes pueden representar, como pareja, dos estrellas o una sola según convenga al cálculo) se apoya en el axioma del genio de Cervantes y en el postulado que todo texto escrito por un genio tiene un sentido pleno y absoluto.

Si damos por supuesto que el texto es infalible y rebosante de un sentido sublime, las contingencias y defectos que el crítico cree ver en él y que considera chocantes, apelan a una “sutil razón” que los justifique. Proponer a Arnaldo la mano de Eusebia, como lo hacen

²⁰ “Un codice di Eliodoro (Ven. Marc. gr 410) riporta, dopo le Etiopiche, l’inizio di un’interpretazione allegorica del romanzo attribuita a un non meglio noto “filosofo Filippo”; il testo, di cui ci sono conservate circa quattro pagine, ha per titolo ‘Interpretazione di Cariclea la saggia’ [...] Filippo, pur riconoscendo che si tratta di un tipo di letteratura adatta soprattutto ai giovani, prende le difese del romanzo, offrendone appunto una lettura allegorica in chiave cristiana e neoplatonica” (Graverini 69).

²¹ “Confuso, atónito y espantado [Arnaldo], estuvo por irse, sin hablar palabra a Persiles y Sigismunda, mas, considerando ser reyes y la disculpa que tenían, y que sola esta ventura estaba guardada para él, determinó ir a verles y así lo hizo. Fue muy bien recibido y, para que del todo no pudiese estar quejoso, le ofrecieron a la infanta Eusebia para su esposa, hermana de Sigismunda, a quien él acetó de buena gana; y se fuera luego con ellos, si no fuera por pedir licencia a su padre que, en los casamientos graves, y en todos, es justo se ajuste la voluntad de los hijos con la de los padres” (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Avalor-Arce 475).

Persiles y Sigismunda para resarcir al príncipe de la decepción que le han causado sus prolongados engaños, sería, en opinión de Nerlich, lo mismo que renegar de una lección central del *Persiles*. Tal lección consiste en la afirmación de la libertad femenina, al derecho de las muchachas a una libre entrega o reserva de sí mismas.²² Por otra parte, el desdoblamiento del capítulo siete podría pasar por consecuencia de un descuido que delata negligencia o precipitación en Cervantes y retira credibilidad a su obra maestra. Sin embargo, lo que nos parece a primera vista inmoral, defectuoso o ilógico, no es tal, sino un indicio en el juego de pistas que debe llevar al tesoro de su oculto mensaje. En virtud de este principio típico de una exégesis que se da por misión descubrir las profundas perfecciones del texto (admitiendo implícitamente que su superficie carece de interés), es posible descifrar ciertas alusiones demostrables o altamente probables.

Sin embargo el método utilizado sin precauciones exige demasiado, a fuerza de precipitadas certezas, de la credulidad del lector.²³ Es cierto que a lo largo de toda la novela se muestra hasta la saciedad que quien usa de las mujeres sin su consentimiento o quiere impedirles usar de su cuerpo a su arbitrio (ya sea en el curso de una violación espontánea o ritual, ya de un matrimonio forzado, ya imponiendo la castidad por encierro y otros medios violentos, ya eliminando a un rival favorecido por la dama) suele exponerse a un fracaso ridículo o a una venganza trágica. Lo ilustran muchos de las “novelas” episódicas o pegadizas: los casos de Transila, de Sulpicia, de Feliciano de la Voz, de Clementa Cobeña, de Isabel Castrucho, de Ruperta y Croriano, de Manuel de Sosa, de Renato y Eusebia, de Ortel Banedre y Luisa la Talaverana. Y con todo Cervantes pudo muy bien olvidarse de ello, o anticipar con optimismo el consentimiento de la infanta Eusebia, llevado por el imperativo de hallar un final feliz para Arnaldo, que recompensara su constancia amorosa dándole un sustituto aceptable, y por el hábito universal de la comedia que se concluye por varios casamientos. Si en la comedia la unión de la pareja protagonista celebra la victoria del libre deseo con el éxito feliz de una elección amorosa intransigente, los galanes y damas secundarios deben contentarse con las manos y corazones que quedan por entregar, aunque con ello sacrifiquen su espontánea preferencia. No parece pues necesario explicar por las cuatro ruedas del “Carro” septentrional la infracción de Cervantes a sus propios criterios cuando amaña sin consultar a Eusebia su casamiento con Arnaldo de Dinamarca. No tenemos razones sólidas de suponer que Cervantes sostenía los principios que adopta de manera rígida y monolítica (principios que en este caso tampoco le son propios sino que coinciden con el reconocimiento del invencible deseo femenino propio de la *novella* en general, desde Boccaccio en adelante). Es más acorde con la dominante cómica de su inspiración suponerle cierto grado de flexibilidad, un espíritu

²² “Du coup ils ne sont plus que deux, Auristela et Periandro, trop peu pour former le corps du SEPTENTRION : les étoiles s’éteindraient-elles ? Bien sûr que non, car Cervantès va reconstruire la constellation, et pour cela il a introduit, tout à coup, dans le 12^{ème} chapitre du quatrième livre, une sœur d’Auristela [...] la constitution de la constellation explique ce qui sinon serait un acte barbare qui ne correspondrait ni à la logique des personnages ni aux convictions de Cervantès sur le mariage [...] En réalité il [Arnaldo] ne peut pas partir comme ça. Parce qu’il faut refaire la constellation, et c’est ce qui explique ce qui sinon serait absolument épouvantable et inhumain : Persiles et Sigismunda lui donnent Eusebia pour épouse, comme s’il s’agissait d’une esclave ou d’une marchandise” (Nerlich 137).

²³ La muy cortés y minuciosa reseña del libro de Nerlich por el gran cervantista francés Jean Canavaggio, haciendo justicia a sus méritos, no deja de protestar a fin de cuentas contra sus métodos algo terroristas de imposición de una certeza que el lector se resiste a compartir.

diplomático y conciliador, que imaginarlo como intransigente e incondicional adalid de su propia moral.

Por su parte, la interpretación alegórica-mistérica que lleva a cabo Merkelbach de las novelas antiguas se apoyaba –como siempre se han apoyado este tipo de exégesis– en una lectura “literal” del texto, en el famoso *close reading* y *sensus litteralis* que invoca Nerlich a cada paso; o, lo que es lo mismo, en la motivación de la multitud de detalles del texto inmotivados e inverosímiles, incluso moralmente inaceptables, desde los nombres de los personajes, hasta ciertos detalles descriptivos, ciertas conductas o expresiones, ciertas etapas del viaje, elegidas entre tantas posibles o antepuestas a otras que serían preferibles en un itinerario óptimo o habitual. No son ajenos a esta búsqueda de motivación trabajos provistos de mayores cautelas metodológicas como los de Pierre Nevoux, quien lleva a cabo una descodificación política de los episodios franceses del *Persiles*, basada en los nombres de los personajes (Nevoux 260-271) o los de Michael Armstrong-Roche. Para ambos críticos –como ya para Bataillon y Forcione– en el *Persiles* alienta una espiritualidad paulino-erasmiana: un cristianismo que busca lo universal y no se ata a leyes particulares o a dogmas abstrusos, y pone la caridad por encima de todo. El casamiento de Persiles y Sigismunda (desprovisto, como los demás matrimonios de la obra, de las formas canónicas exigidas desde el concilio de Trento), pieza clave del *happy end*, se celebra en las inmediaciones de Roma, frente al grandioso santuario dedicado a san Pablo, *San Paolo fuori le mura*.²⁴ Armstrong, interpreta ese detalle como símbolo del carácter paulino del cristianismo del *Persiles*. La explicación resulta convincente porque explica también ingeniosamente el mismo nombre de la basílica, a la vez romana y exterior a Roma, las cuatro menciones de san Pablo en los capítulos que transcurren en Roma y su contraste con la ausencia de toda mención de san Pedro, ya sea el santo o la basílica. Pero esos detalles crípticos valen como confirmación, no como prueba: la verdadera prueba está en los muchos episodios en que cristiandad y caridad (ayuda a los menesterosos, perdón de las injurias, piedad del mal ajeno) aparecen como sinónimos.

La motivación de lo contingente o problemático es un juego de adivinanzas similar al que practicaban los predicadores barrocos con los textos sagrados que comentaban. Gracián lo analiza como figura del arte de ingenio, a la que llama “ponderación misteriosa” o ingenioso “reparo” y que conoce grados crecientes en la “ponderación de dificultad” y “de contrariedad”. La importancia del “reparo” en la predicación se intuye en cuanto nos asomamos a los sermones y a los tratados y debates en torno a la oratoria sacra. Frente a lo inmotivado, incoherente o chocante del texto sagrado, el ingenio inventa vínculos,

²⁴“The Southern, metropolitan and sacramental Catholicism held up as the model for the Northern Goth characters whose Catholicism is described by the narrator variously as twisted (‘torcidas ceremonias’, *Persiles* 434), less than perfect (‘no está en el punto tan perfecto como se requiere’, *Persiles* 651), dark (‘oscuramente se platicaba’, *Persiles* 656) or – in the prince’s servant Serfido’s words – flawed (‘la fe católica, que en aquellas partes septentrionales andaba algo de quiebra’, *Persiles*, 703), is time and again exposed for its own blindness and cruelty. The fact, alternately damning to the Catholic South’s righteousness and in a strict theological sense inevitable because a Christian – being human – will be flawed, is confirmed by the prominence the novel accords St Paul in its final pages. There is in the shadow of its Roman basilica we witness the crowning marriage of Persiles and Sigismunda and the death and burial of Persiles’ elder brother and rival (in love and politics), Maximino. It is as Cervantes were placing the marriage and also his book under Paul’s patronage, in pointed contrast to the Church’s Apostle Peter” (Armstrong-Roche 120). Armstrong demuestra convincentemente la tendencia paulino-erasmiana de la fe de Cervantes en el *Persiles*, ya afirmada en su día por Marcel Bataillon, en todo el capítulo al que pertenecen estas líneas: “Christian Spirituality : The Law of Love” (Armstrong-Roche 111-166).

construye correspondencias y les da consistencia objetiva: pero no permite discriminar entre lo creado y lo hallado, lo inventado y lo descubierto. Por ello la exégesis alegórica, si quiere obtener amplio consenso, y no repugnar al espíritu científico, debe someter los hallazgos del ingenio a una argumentación contradictoria, y tal vez a un cálculo de probabilidades. En este sentido son ejemplares, hasta el punto de parecer excesivas, las cautelas a la hora de dar por probada la influencia de Heliodoro en el *Persiles* que demuestran Brioso Sánchez y Brioso Santos. Por lo demás, tratándose de interpretaciones políticas, el hermeneuta literario debe confrontarlas con el punto de vista de los historiadores. El examen comparado de ciertas tesis poco consensuales en los estudios de la novela griega y en los del *Persiles* de Cervantes podría ayudarnos, en resumidas cuentas, a rectificarlas o a recoger lo que tienen de aprovechable una vez vueltas a un cauce más rigurosamente crítico.

4. *Imitación múltiple vs simple o intertextualidad vs. hipertextualidad*

En último término, al llamar bizantinas a un puñado de obras muy distintas, entre las que destaca la casi póstuma novela cervantina, la crítica se condena a ignorar, o a no reconocer plenamente, lo que realmente fue el *Persiles*, una innovación llevada a cabo con espíritu renacentista (si aceptamos olvidarnos por un momento del famoso Barroco y de la obsesiva Contra-Reforma).

Lo afirmó Rudolf Schevill en un conocido trabajo publicado en 1907, por los mismos años en que Menéndez Pelayo, desde la Península, proclamaba el bizantinismo. Fue el hispanista germano-americano quien por primera vez trató de explicar el proyecto declarado por Cervantes de competir con Heliodoro por el deseo de hallar un nuevo cauce para la ficción entretenida y a la vez inteligente que esperaban sin saberlo muchos potenciales compradores de libros. Fue también Schevill el primero en establecer un recuento de pasajes y motivos paralelos entre las *Etiópicas* y el *Persiles*. Otros, notablemente Edward C. Riley, Tilbert D. Stegmann y Alban Forcione, seguidos por Javier González Rovira, han explicado desde entonces cómo Cervantes quiso imitar a Heliodoro, obedeciendo a sugerencias de varios comentaristas y tratadistas de poética que es probable que leyera. Después del *Quijote*, que pretendía acabar con el libro de caballerías, género narrativo típicamente feudal y al que podían imputarse los defectos que el humanismo achacaba a los siglos oscuros, se trataba de encontrar una novela modelo, un *Musterroman* (en expresión de Stegmann), un ejemplar de ficción en prosa de nuevo cuño, cuyas técnicas miméticas más sofisticadas y cuya ética más humanística era lógico ir a buscar en la Antigüedad clásica. Cervantes podía hallarlas en la obra de Heliodoro con la ayuda de López Pinciano y del prefacio de Amyot, para nombrar sólo a los mediadores más probables. Por ello afirma en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, con ese orgullo de ser inventor que nunca le abandona, que su “gran *Persiles*” se atreve a competir con Heliodoro.

Querriamos insistir en que no se trata de apuntarse a un género, de seguir una tradición, de aplicar una destreza artesana a la producción de un ejemplar más de cierta clase de textos, sino de inventar un nuevo tipo de libro, inspirándose en un *unicum* excelso, no en una familia de obras. La diferencia marcada por Gérard Genette entre hipertextualidad e intertextualidad podría servir para precisar lo que distingue semejante empresa de la mucho más común de escribir cualquier tipo de libro creativo (Genette 7-17). El *Persiles*, como toda obra literaria, y más cuando, en calidad de novela, es de carácter

híbrido y polifónico, tiene un entramado intertextual cuya exploración puede ser inagotable. Así el libro segundo está recorrido por ecos virgilianos (Armstrong-Roche, Alarcos-Martínez 2014b). De hecho, cada episodio de la novela posee un halo centelleante de reverberaciones y reminiscencias. Por ejemplo, para la historia de Ruperta y Croriano (III, 16-17), es necesario convocar no sólo la *Fábula de Eros y Psique*, a la que remite de manera expresa, sino la historia de Carites que en el *Asno de Oro* de Apuleyo sirve de marco a la fábula de Psique: la hermosa Carites, convertida en furia vengativa, finge aceptar como amante al asesino de su amado marido sólo para agujerearle los ojos y suicidarse a continuación en la tumba del esposo con la misma espada del asesino (De Armas 1994 y Beltrami). Entre las dos historias de Apuleyo, la de Carites y la engastada en ella, de Psique, ejemplos, la primera, de la devastadora cólera femenina, la segunda, de la intensidad del deseo femenino, media, para llegar a la invención de la “hermosa matadora” de Cervantes, la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso, poema a cuya gloria hace referencia el autor del *Persiles*. En un episodio famoso, y central para la trama del poema, Armida renuncia a su plan de matar a Reinaldos porque, viendo al bellissimo guerrero adolescente dormido y sin defensa, se enamora perdidamente de él (Blanco 27). Con estas tres fuentes no se agotan los hilos que se entrecruzan en el telar cervantino para urdir este episodio²⁵ y lo mismo sucede con otros muchos.

Esto que en términos renacentistas se llama la imitación múltiple o compuesta, y que hoy llamamos intertextualidad, no impide la existencia de una relación de otro tipo, la que une globalmente una obra moderna con un modelo único, un clásico admirado que orienta todo el proceso de la escritura, desde la concepción del argumento a los detalles de la ejecución. En este caso de imitación simple, para hablar en términos renacentistas, o de hipertextualidad como decimos hoy, el autor imitado es ese yo ideal, ese otro especular, en quien el escritor pretende mirarse y a quien tal vez sueña con suplantar. Cuando el otro es considerado como lejano y profundamente distinto –un autor de la Antigüedad al que el escritor se propone arrancar a su tiempo y a su mundo resucitándolo en sí mismo– no continuando una tradición en la que está inmerso sino rompiendo con ella, derribando lo existente, el designio es típicamente renacentista. Así procede Giangiorgio Trissino, cuando rompe con la tragedia libresca e inspirada en Séneca que ya se venía practicando desde hacía más de un siglo. Para la corte romana del papa León X, cumbre de la cultura renacentista cuyo ocaso señalaría en 1527 el Saco de Roma, escribe Trissino por primera vez una tragedia formalmente griega, en su trama, en su lenguaje y en su concepción del teatro, pero en lengua vernácula y de tema nuevo y no mítico ni griego, tomado de Tito Livio: la *Sofonisba* (1515). En el mismo sentido son renacentistas Bernardo Tasso o Garcilaso cuando trastornan el molde la canción petrarquista (el petrarquismo es para ellos la tradición) para escribir odas a la manera de Horacio en toscano y en castellano. Del mismo modo actúa Cervantes al escribir el *Persiles* compitiendo con Heliodoro. Rompe de modo voluntarioso con las tradiciones novelescas existentes, caballerescas o pastoriles, lo que no quiere decir que estas no dejen innumerables huellas.

²⁵La primera parte de la historia de Ruperta y Croriano, con los motivos del viejo escudero, del luto ritual y ostentoso, de la conservación de la cabeza como reliquia del muerto de la que la viuda no se separa y del voto de no tener vida ni descanso hasta que se halla obtenido venganza, entroncan con la literatura caballerescas. La segunda parte de la historia pudo tener antecedentes en *El conde Partinuplés* y *Las sergas de Esplandián*, que fueron señalados por María Rosa Lida de Malkiel (Rull). Se añade a todo ello un relato breve de Mateo Alemán en *Guzmán de Alfarache* 2^a, II, 8 (Muñoz Sánchez 2005).

La imitación de un modelo admirado y lejano no hace desaparecer en efecto la intertextualidad múltiple, el telar de innumerables hilos e impulsos procedentes de la literatura anterior y especialmente de la más reciente, propio de cualquier escritura y más cuanto más poética e inventiva. Tampoco es suficiente esta imitación para cambiar totalmente hábitos bien asentados. Cervantes empieza imitando el modelo de narrador invisible y omnisciente de Heliodoro. Sin embargo, recae, sobre todo en los últimos libros, en un dispositivo que le es más familiar: el narrador al modo de Ariosto, con sus intrusiones juguetonas²⁶, y sus maneras irónicas de representarse como juglar o mago, flotando sobre un vasto mapa animado por figurillas, mapa que recorre a su antojo y construye a su arbitrio.

Las ventajas formales o de técnica narrativa que Cervantes halla en su modelo han sido exploradas por Stegmann y otros y en parte podrían extenderse a toda la novela helenizante española y europea. Es cierto que Cervantes no quiere o no puede, como recordamos al principio, imitar la construcción amplia de la trama basada en las vicisitudes de pocos personajes. Opta por combinar el planteamiento narrativo de Heliodoro con otro que le es familiar: el de las múltiples historias sucesivas y entrecruzadas que hallamos en el *Orlando furioso*, en la *Galatea* o en la primera parte del *Quijote*. Las historias, formando un vistoso tapiz, dan una imagen contrapuntística de situaciones comparables, pero incluidas en argumentos y ambientes distintos, que hacen casi irreconocible la sustancial afinidad de los dilemas morales en que se debaten sus personajes.²⁷

Sin embargo, Cervantes experimenta dispositivos propiamente heliodorianos y entre ellos destaca lo que, recogiendo una expresión forjada por Lope de Vega en *La dama boba* para aplicarla a las *Etiópicas*, González Rovira denomina el “artificio griego”. Su aspecto más típico consiste en el llamado orden artificioso o comienzo *in medias res*. La narración no arranca allí donde empiezan a encadenarse las aventuras, los combates, los amores y los trabajos, sino en medio, en pleno drama y típicamente cuando los protagonistas se hallan bajo la inminencia de la catástrofe, suspensos en mitad de un periplo por regiones ignotas y hostiles. No cabe duda de que esta manera de armar un relato procede de la epopeya

²⁶ Con la actitud libremente juguetona que le es tan propia, Cervantes adopta cuando le conviene el modo narrativo que Heliodoro suele mantener con relativo rigor: se sirve entonces de un serio y objetivo narrador omnisciente focalizado habitualmente en sus protagonistas. Pero lo sustituye a menudo, y sin inhibición alguna, con un narrador épico-romancesco, al modo de Ariosto (quien con refinada ironía y, en segundo grado vertiginoso, adopta los gestos ingenuos del juglar). La transición resalta por lo brusco y radical en el episodio de Ruperta y Croriano (III, 17). El narrador, que al principio ha informado de la historia mediante narradores delegados y el testimonio de los protagonistas convertidos en espías o voyeurs, acaba entrometiéndose con desenvoltura en el cuarto cerrado donde Ruperta pronuncia su desesperado monólogo y luego en la alcoba del galán a quien la bella se dispone a matar, y del que repentinamente se enamora. Mientras evoca con gran plasticidad y claridad la escena, manifiesta sin pudor su presencia mediante sentencias morales y satíricas, advertencias al lector, exclamaciones afectuosas e interpelaciones a la protagonista. Esa fantasía en el modo de conducir el relato, muy eficaz y divertida por cierto para los no puristas ni puritanos – a quienes desde luego no se destina la historia de Ruperta–, llamó la atención de Alberto Blecuá. Con mayor detenimiento analiza Muñoz Sánchez (2005) este sutil y complicado juego narrativo, en que Cervantes desmiente las expectativas morales y antropológicas sobre la ira y sobre las mujeres e ironiza a un tiempo con su propia posición de narrador.

²⁷ Stegmann 156-157. Esta discrepancia entre la unidad de acción que practica Heliodoro y la pluralidad difícilmente reductible de historias (nada menos que catorce *novelle* distinguía Diana de Armas Wilson (1991), en el *Persiles*) ha sido observada por los críticos que se han preocupado por la estructura formal del relato cervantino, especialmente Juan Ramón Muñoz Sánchez. Algunos, como Alban Forcione, la han deplorado, culpándola del “fracaso” de la novela.

antigua, específicamente de la *Odisea*, que empieza con la inmovilización forzada de Ulises en la isla de Calipso, seguida por su navegación solitaria y su naufragio, y de su imitación en la *Eneida*, que se abre con la tempestad y naufragio de la flota de Eneas ordenados por Juno cerca de las costas de Cartago. La virtud del procedimiento reside en comunicar al lector una tensión emocional inmediata, una empatía con el héroe a quien vemos desde el primer instante luchar contra las fuerzas conjuradas de los dioses y del hado. También tiene este tipo de comienzo el interés (muy ponderado por las poéticas, desde la de Marco Girolamo Vida de 1527 hasta la de Alonso López Pinciano de 1596) de crear una tensión cognitiva: nos mantiene en vilo la doble expectativa orientada tanto hacia el pasado y hacia el futuro. Se nos hace esperar no sólo una narración prospectiva, sino un relato analéptico, por lo común a cargo de los protagonistas, que colme la elipsis entre el punto de partida ya conocido (el final de la guerra de Troya) y el punto mediano con el que ha empezado la narración: la isla de Calipso, la flota de Eneas a vista de Sicilia. Así, en el *Persiles* se abre el relato con la figura de un deslumbrante joven extraído de una estrecha mazmorra, maniatado y expuesto a ser bárbaramente ejecutado, y en el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega, empezamos con un cuerpo inerte e innominado, arrojado en la playa entre los fragmentos de un naufragio.

No obstante, por la ausencia de preámbulo que sitúe la descripción plástica y patética refiriéndola a identidades y causas, o dicho de otro modo, porque no sabemos a quién, cuándo y por qué sucede lo que la narración pone ante nuestros ojos (al contrario de lo que pasa con Ulises y Eneas, héroes de los que ya se sabe todo antes de empezar a leer o a escuchar), el dispositivo, en estas novelas de Cervantes y de Lope, no procede directamente de Homero o Virgilio sino de Heliodoro,²⁸ quien a su vez pretendía recordar y tal vez emular la *Odisea*.²⁹ Heliodoro merecería pasar a la historia literaria, aunque su obra no tuviera otros muchos méritos, por la novedad y la impresionante eficacia que reviste la primera página de su relato. Este *incipit* es absolutamente desconcertante en términos de narrativa antigua (y también popular o tradicional), algo artificioso en grado sumo, como lo expresa John J. Winkler, estudioso de la novela griega antigua, en un artículo ya clásico:

Nowadays we are so used to the omniscient author as a familiar narrator voice that we may fail to appreciate just how unusual it was for a novel to begin “The day began to smile and the sun had gilded the summits of the

²⁸ Véase una clara descripción del « narrative engineering » de Heliodoro: “The extreme bewilderment, however, to which Heliodorus’ opening scene subjects his readers marks a radical departure from the objectives of his epic predecessor. While the latter announces the identity of his hero in the proem and presupposes his audience’s basic familiarity with Odysseus, Ithaca and the fall of Troy, Heliodorus instead exploits the anonymity of his characters to perplex his readers and the proem-less opening in medias res launches us on the journey into the unknown. While Homer, by distorting the chronological sequence of events, ultimately succeeds in winding ten years of adventures into a compact narrative package, poisoning the audience from the start on the verge of Odysseus’ homecoming and the tale’s resolution, Heliodorus displaces his chronology to confuse the tale and disorient the reader. Instead of simply asking how the hero reached the island of Calypso and how the hero will reach Ithaca, Heliodorus’ opening poses also the more fundamental questions: Where have these people come from, where are they going, and who are they ?” (Anderson 305-305).

²⁹ Elmer analiza la intertextualidad de Heliodoro mostrando que en la primera parte de la narración domina Homero, en la parte media, Eurípides, y en el final, Herodoto. La sucesión está múltiplemente determinada puesto que obedece a los contenidos narrativos y a la identidad de los narradores, pero también al carácter híbrido de la figura de Cariclea, con sus tres padres adoptivos.

mountains, when certain men armed like thieves were peering over the ridge of the hill, near one of the many mouths – this one the Herakleotic – where the Nile flows at last into the ocean”. By ancient conventions this prologue-less beginning is startlingly abrupt, an opening which could well prompt the reader to wonder: Who is speaking and from what point of view? (Winkler 96)

Este narrador no es sólo omnisciente sino, para los estándares de la ficción antigua, muy singular y provocativamente ausente, y esta posición es única, puesto que ninguno de los demás narradores conocidos de la antigüedad, poetas épicos, historiadores, oradores o novelistas, la había adoptado anteriormente. Todo lo que sabemos de él es que tiene un cierto tipo de mente (a certain kind of mind) a la que caracterizan tres principios o hábitos en la organización y presentación de la narración: a) la medición aporética de la ignorancia de los personajes; b) la relevancia subrayada de ciertos detalles aparentemente incidentales; c) el diferir la información necesaria. Todo ello es recogido por Cervantes en el *Persiles* (a decir verdad, puede observarse ya en momentos del *Quijote*, por ejemplo, en la presentación de la historia de Cardenio). El resultado es que la lectura se convierte en un ejercicio hermenéutico que no sólo procura entretenimiento, atrapando al lector en un juego de preguntas y respuestas, perplejidades y soluciones, sino que ofrece un modelo de “lectura” o interpretación de los datos de la experiencia.

Cervantes se inspira en Heliodoro, en las primeras líneas de su propia novela, al adaptar a una situación muy distinta la técnica de este famoso incipit de las *Etiópicas* (Pelorson 27-37 y Blanco 30-35). Este parentesco formal se confirma por la diseminación de motivos vinculados con esta primera escena heliodoriana en los primeros capítulos de la novela cervantina.³⁰ Pero tenemos una prueba aún más evidente de la admiración de Cervantes por el comienzo de las *Etiópicas* y de su deseo de aprovechar la lección de arte narrativo que de él se desprende, si lo ponemos en relación con una secuencia de la “Odisea” de *Persiles*. Ciertos críticos denominan así la parte del libro segundo en que el héroe en la corte de Policarpo se convierte en narrador de sus pasadas aventuras– al igual

³⁰ Indico estos motivos sin ánimo de exhaustividad. Como el *incipit* de las *Etiópicas* deja entrever y como se confirmará poco después, los protagonistas, Teágenes y Cariclea, salen indemnes de graves peligros porque sus enemigos se destruyen mutuamente, al reñir por la posesión de los dos jóvenes enamorados y especialmente de la muchacha, presa superiormente cotizada. Lo mismo sucede al comienzo del *Persiles*, cuando los bárbaros que han cautivado a los protagonistas entablan una encarnizada lucha por poseerlos que terminará en matanza y en incendio. El mismo exceso de barbarie de sus tiranos salva en ambos casos a los héroes de un destino funesto. Sigismunda ha sido condenada a muerte, en virtud de una absurda profecía. También Cariclea debía ser ejecutada a manos de un sirviente por el bárbaro jefe de bandidos Tíamis, por motivos igualmente fanáticos y supersticiosos, en este caso el deseo de reservarse su posesión incluso después de muerto en la batalla. El escenario de la acción es parecido en ambas novelas, pese a la distancia entre el remoto Septentrión donde se sitúa vagamente la Isla Bárbara inventada por Cervantes y el delta del Nilo, infestado por los boyeros-bandidos, escenario inicial de la narración de Heliodoro, y favorito en varias novelas griegas. En el delta del Nilo como en la isla de Cervantes, nos encontramos una población doblemente bárbara, por su exotismo, por su lengua ignota, hábitat apartado y pintoresco y, en otra acepción de la palabra “barbarie”, por sus criminales costumbres. En ambos relatos destaca el ambiente anfíbio, un territorio en que se entrelazan el agua y las tierras y el transporte se realiza en embarcaciones frágiles y rudimentarias. Aparecen grutas laberínticas y secretas (en las *Etiópicas*, la gruta en que los bandidos guardan su preciado botín y en que Tíamis hace encerrar a Cariclea; en el *Persiles*, la gruta de difícil acceso en que ha hallado refugio la familia de Antonio y Riela). Se cuenta en ambos textos, con hipérbolos sensoriales y patéticas, la apocalíptica destrucción por un vasto incendio de este mundo hecho a partes iguales de tierra y de agua.

que Ulises en la corte de Alcinoó (Muñoz Sánchez 2008). Cuenta, pues, Persiles-Periandro cómo perdió a su “hermana” Auristela y para andar en busca suya emprendió una fructífera y gloriosa carrera como capitán de corsarios en los mares septentrionales. Entre los episodios de esta odisea, figura el encuentro de Periandro y de su banda de corsarios con la nave atestada de ahorcados y cadáveres en que navegan Sulpicia, la sobrina del rey Cratilo de Bituania, y sus damas. Estamos frente a un indudable pastiche del comienzo del *Teágenes y Cariclea*:

Más iba a decir, pareciéndome que me daban todos tan gratos oídos como mostraban sus alegres semblantes, cuando me quitó las palabras de la boca el descubrir un navío que, no lejos del nuestro, a orza, por delante de nosotros pasaba. Hice tocar a arma y dile caza, con todas las velas tendidas, y en breve rato me le puse a tiro de cañón y disparando uno sin bala, en señal de que amainase, lo hizo así, saltando las velas de alto abajo.

Llegando más cerca, vi en él uno de los más extraños espectáculos del mundo. Vi que, pendientes de las entenas y de las jarcias, venían más de cuarenta hombres ahorcados. Admirome el caso, y abordando con el navío, saltaron mis soldados en él, sin que nadie se lo defendiese. Hallaron la cubierta llena de sangre y de cuerpos de hombres semivivos; unos, con las cabezas partidas y otros, con las manos cortadas; tal, vomitando sangre y, tal, vomitando el alma; éste, gimiendo dolorosamente y aquél, gritando sin paciencia alguna. Esta mortandad y fracaso daba señales de haber sucedido sobre mesa, porque los manjares nadaban entre la sangre y los vasos mezclados con ella guardaban el olor del vino. En fin, pisando muertos y hollando heridos, pasaron los míos adelante y, en el castillo de popa, hallaron puestas en escuadrón hasta doce hermosísimas mujeres y, delante de ellas, una que mostraba ser su capitana, armada de un coselete blanco y tan terso y limpio que pudiera servir de espejo a quererse mirar en él. Traía puesta la gola, pero no las escarcelas ni los brazaletes: el morrión sí, que era de hechura de una enroscada sierpe, a quien adornaban infinitas diversas piedras de colores varios. Tenía un venablo en las manos, tachonado de arriba abajo con clavos de oro, con una gran cuchilla, de agudo y luciente acero forjada, con que se mostraba tan briosa y tan gallarda que bastó a detener su vista la furia de mis soldados, que con admirada atención se pusieron a mirarla.

Yo, que de mi nave la estaba mirando, por verla mejor pasé a su navío, a tiempo cuando ella estaba diciendo:

–Bien creo, ¡oh soldados!, que os pone en mayor admiración que miedo este pequeño escuadrón de mujeres que a la vista se os ofrece, el cual, después de la venganza que hemos tomado de nuestros agravios, no hay cosa que pueda engendrar en nosotras temor alguno. Embestid, si venís sedientos de sangre [...]. (*Persiles y Sigismunda*, ed. Avalle-Arce, 235-6)

Había poco antes comenzado a reír el alba y el sol tendía sus rayos por las altas cumbres de los montes, cuando una cuadrilla de hombres armados, que vivían de andar salteando, asomó sobre una montaña que se levanta cerca de una de las bocas por donde entra el Nilo en el mar, llamada Heracleótica. Los cuales, tendiendo la vista por todo lo que del mar se descubría, y visto que no había cosa

que les diese esperanza de alguna presa, volvieron los ojos a la cercana ribera, y vieron en ella lo que se sigue: una nave amarrada a la tierra con sus cuerdas y maromas, quieta y sosegada, vacía y sola de gentes, pero llena y cargada de otras cosas; lo cual aun los que de lejos la miraban podrían fácilmente juzgar, porque su peso la hacía hundir hasta la tercera cinta; la ribera, toda cubierta de cuerpos de hombres recién heridos, parte de ellos muertos del todo, y algunos medio muertos, que muchos de sus miembros y parte de sus cuerpos aun les estaban bullendo y palpitando, manifiesto indicio de haberse poco antes acabado entre ellos la batalla y contienda. La cual, en las señales que se veían, no parecía cierto haberse hecho según el orden y uso verdadero de la guerra, porque estaban mezcladas con las miserables reliquias de un desdichado y desastrado convite, que vino a tener semejante fin. Porque las mesas, algunas estaban todavía llenas de viandas, y parte de ellas se veían por tierra entre las manos de muchos de los que estaban tendidos, a quien habían servido de escudos, porque la batalla les había sucedido arrebatada y de improviso, y otras tenían cubiertos algunos que, por defenderse, según se parecía, se habían metido debajo de ellas. Las tazas parte estaban trastornadas y parte parecía que acababan de caer de las manos de aquellos que las habían tomado, unos para beber, y otros para arrojarlas a los enemigos en lugar de piedras. Porque la repentina y no pensada revuelta halló estos nuevos usos y maneras de pelear, y les enseñó a servirse de las tazas por armas ofensivas y arrojadizas. Los muertos, uno estaba partido de un golpe de hacha, otro herido con una concha de caracol de las que por allí les había ofrecido la ribera, otro quebrantado con un leño, otro abrasado de un tizón, y otros de muchas y diversas maneras; pero los más estaban pasados con saetas: de modo que en aquel pequeño lugar juntó la fortuna muchas y diversas cosas, mezclando el vino con la sangre, y volviendo la fiesta y convite en mortal y sangrienta batalla, y juntando las mesas con la muerte, y la amistad con las heridas.

Este espectáculo se representó a los ojos de estos salteadores de Egipto, estando en aquella montaña. Los cuales, puesto que veían todas estas cosas, no podían entender el origen y causa de ellas, porque tenían delante los vencidos y no hallaban los vencedores, veían la victoria clara y manifiesta, y con todo eso no se había llegado a la presa y despojo; estaba la nave sola y vacía de gentes, y sin haberla tocado, como si de muchos hubiera sido guardada y defendida, y con tanta tranquilidad y sosiego, como si estuviera en toda paz y seguridad. Mas aunque fueron grandemente maravillados, no sabiendo lo que fuese, no dejaron por eso de echar ojo a la presa, determinando de hacerse ellos mismos los vencedores. Y así, bajando del monte y enderezando hacia la nave, cuando estuvieron cerca de ella y de los que estaban tendidos, se les ofreció a la vista otro espectáculo que les puso en mayor admiración que el primero.

Vieron una doncella sentada sobre una peña, de tan rara y extremada hermosura, que sola su vista daba muestra de ser alguna diosa. Y puesto caso que el miserable estado en que se hallaba, la hacía estar triste y llorosa, no dejaba por eso de parecerse en ella el valor y grandeza de ánimo de que era dotada. En la cabeza tenía una corona de verde laurel, y de sus espaldas le colgaba una aljaba de saetas. Debajo del brazo izquierdo tenía arrimado un arco, dejando descuidadamente caer la mano. El codo del otro brazo tenía sobre el muslo derecho

y la mano, puesta en la mejilla, con que sustentaba la hermosa cabeza. Los ojos, hincados en tierra, mirando un hermoso mancebo que en la arena estaba tendido, con muchas heridas, el cual parecía que se estaba meneando y estirando, como quien despierta de un profundo sueño, de los más cercanos a la muerte [...].

Los salteadores que bajaban del monte, espantados y atemorizados, como si de la vista de algún relámpago o rayo fueran deslumbrados y heridos, comenzaron a esconderse por entre las matas y por entre los árboles, pareciéndoles, cuando se puso en pie, mucho mayor, y cosa más divina que humana; y también que las saetas de su aljaba al saltar la peña hicieron no pequeño ruido; y sus ropas entretejidas con oro resplandecieron heridas con los rayos del sol juntamente con sus cabellos, que como madejas de fino oro tenía derramados por las espaldas. De manera que más espanto tenían de no conocer la doncella, que de no saber quien hubiese hecho semejante destrozo. (Heliodoro 1954, 14-15)

Las dos páginas pueden superponerse por el parecido de lo que cuentan, pero también por la similitud del dispositivo narrativo. Con un fondo de mar y de naves, se nos presenta en ambos casos un extraño “espectáculo” (*theatron*, en el original griego). Se compone de una multitud de hombres recién muertos y algunos semivivos, con detenida exhibición de la carnicería a que han sucumbido o están sucumbiendo, sin que haya rastro de los matadores ni se entienda cómo han logrado esfumarse. Analogía más específica, los cuerpos despedazados están horrendamente mezclados con la vajilla y las reliquias de un convite, testificando que la masacre ha tenido lugar en pleno festín. A este primer espectáculo sucede otro, más admirable todavía. Es el que ofrece una mujer que domina a un grupo: en Heliodoro, la pareja que ella misma forma con un hombre herido tendido a sus pies; en Cervantes, el escuadrón de mujeres de quienes es capitana. Esta mujer es dotada de “valor y grandeza de ánimo” por Heliodoro, de “brío” y “gallardía” por Cervantes. Su atuendo abunda en metales y destellos luminosos: las sonoras flechas en la aljaba, el oro de los cabellos y las ropas entretejidas de oro y heridas por los rayos de sol en Heliodoro; en Cervantes, el coselete terso y deslumbrante como un espejo, el morrión adornado con piedras de colores varios, el venablo tachonado con clavos de oro, la cuchilla de agudo y luciente acero. El morrión en forma de enroscada sierpe que lleva la guerrera de Cervantes posiblemente recuerde una prenda cuidadosamente descrita en otro lugar por Heliodoro: el ceñidor en forma de serpiente de oro ennegrecido que luce Cariclea cuando aparece como sacerdotisa de Ártemis, la primera vez que se muestra a los ojos de Teágenes, en el instante del enamoramiento. El detalle pertenece a la iconografía de Isis, otra diosa a cuya imagen y semejanza ha sido construida la princesa etíope (Conde Guerri 7). En los dos textos, la sucesión de los dos motivos (la masacre y la bella mujer armada) sugiere que, de modo delicioso e intrigante, podría ser la dama la responsable de la muerte de tantos hombres, lo que se verificará en la continuación del relato (de modo inmediato en Cervantes y diferido en Heliodoro). En ambos casos, al descubrir la oculta maquinaria de estos teatrales misterios, sabremos que los muertos eran culpables de querer apoderarse por fuerza de la mujer o de las mujeres, y que ellas han sido ejecutoras e instigadoras del castigo sangriento infligido a la intentona de sus violadores.

Pero lo más notable es la semejanza del dispositivo narrativo: en el texto de Heliodoro, el autor omnisciente adopta ostensiblemente el punto de vista del grupo de bandidos que desde una altura que domina al mar se acercan a la nave para robar su

contenido. Estos hombres, que viven de asaltos y rapiñas y que ven primero de lejos la nave y los muertos, tratan inútilmente de explicarse lo que ven y que se les antoja inaudito: una victoria que no parece tener vencedores, un banquete que degeneró en masacre, unos muertos o moribundos que han dejado sin protección una nave que se adivina cargada de ricas mercancías, pero intacta e inviolada. En segundo lugar, descubren con temeroso asombro el grupo escultórico de la bellísima arquera en postura melancólica, revestida con hábitos pomposos y ceremoniales, y del hombre por ella amado y que yace malherido a sus pies. En el texto de Cervantes, al narrador impersonal y omnisciente lo sustituye un narrador que cuenta en primera persona. Como los bandidos de Heliodoro, los pescadores alzados a piratas por el valiente Periandro se acercan progresivamente al misterioso espectáculo, asistiendo a dos cuadros sucesivos: ven la carnicería primero y a la bella mujer una vez que se han acercado más. La curiosidad y la codicia que les lleva a adentrarse por el escenario de la matanza no son directamente asumidas por Persiles-Periandro, aquí en funciones de capitán de corsarios, sino sólo por sus subalternos, quedándose él en un segundo plano, mirando de lejos “con mirada de águila”, como si desempeñara el papel del narrador omnisciente de Heliodoro que, además de verlo todo, utiliza a los bandidos como instrumentos vicarios de observación (Telò). Los hombres de acción y de violencia progresan en ambos casos con cautelosa lentitud, como si los frenaran no tanto el horror de la matanza como lo inexplicable de lo que ven. Su maravilla, curiosidad e inquietud se comunican al lector, que penetra con ellos en el mundo de la novela.

Ciertos detalles de la página cervantina podrían obedecer a la voluntad de superar al modelo; que la multitud de los muertos y agonizantes no se encuentre en tierra frente a una nave varada sino en un barco en medio del mar vuelve el enigma más impenetrable, puesto que los matadores no han podido escapar si no es volando o nadando, anticipando las ficciones de misterio criminal llamadas del cuarto cerrado. Cervantes yuxtapone lo horrendo con lo orgiástico de modo menos ostentoso que Heliodoro, pero resulta especialmente eficaz su recurso a una nota olfativa: los vasos sangrientos pero vacíos conservan el olor del vino. Todo el fragmento ha sido radicalmente abreviado, como si Cervantes quisiera corregir la prolijidad del autor griego o su solemne andadura retórica con una narración más sobria y más directa, y por ello más cercana a la narración moderna de aventuras. Esa miniaturización procede también de la menor capacidad o interés del escritor español por la plasticidad de la descripción: no hay nada en su prosa, en este pasaje o en ningún otro de sus obras, comparable a la descripción de Cariclea, en torno a cuyo cuerpo parece girar la mirada del narrador, sugiriendo su volumen.

5. *Ícono, diosa, sacerdotisa, muchacha enamorada: Cariclea y Sigismunda*

De manera más discreta, y mediante una transformación más profunda, el comienzo del *Persiles* y casi todo lo sucedido en la Isla Bárbara recogen sugerencias del *incipit* de Heliodoro. No es tampoco casual el aspecto icónico de este *incipit* y lo que en él queda cifrado alusivamente. La imagen de la bellísima mujer y de su amante malherido, tendido a sus pies (que hacía surgir en la mente de los lectores antiguos el recuerdo de los grupos divinos de Isis y Osiris, de Afrodita y de Adonis) anuncia los aspectos del argumento que contienen posibles claves de su sentido total: el hieratismo de Cariclea, su precedencia sobre su amado, que la sitúa del lado de lo inmortal y divino en mayor grado que Teágenes. En Delfos, lugar en que se produce el encuentro y enamoramiento de los protagonistas,

narrados en el relato analéptico de Calasiris, Cariclea aparece revestida de funciones sacerdotales mientras que Teágenes sólo tiene el encargo de presidir un sacrificio anual llevado a cabo por los hombres de Tesalia, su nación. Toda la intriga depende del prodigioso nacimiento y precoz abandono de la doncella (típicamente heroicos, similares a los que experimentan personajes como Hércules, Teseo, Perseo); es ella, la blanca princesa etíope, descendiente del Sol y viva copia de la imagen de Andrómeda, quien es el sujeto de la *quête*, puesto que va en busca de su perdida patria y del trono al que su nacimiento le da derecho; ella, quien será finalmente coronada en Meroe después del reconocimiento por sus padres.

La *quête* de Cariclea tiene motivos equívocos: la mueve Eros y es este dios quien le inculca su irresistible y compartida pasión por Teágenes, y convierte en odio su repugnancia virginal por el matrimonio que quiere imponerle su padre adoptivo. Sin embargo, su ardiente deseo por el espléndido muchacho, compatriota y émulo de Aquiles, se combina con una oscura búsqueda de la propia identidad y con una empresa de recuperación de familia y trono. La empresa es alentada, a través de una red de profecías en lenguaje sibilino, por la pareja divina de Apolo y Ártemis. Mueven pues la trama Afrodita y Eros por un lado y por otro la pareja de arqueros que dominan el mundo diurno y nocturno, siendo ambos grupos de divinidades contrariados por la Fortuna y los *daimones* que detienen, imponen prolongados sacrificios y sufrimientos y amenazan con mortales peligros.

Cariclea viaja desde Delfos hasta el delta del Nilo, donde la encontramos en el citado inicio de la narración, cayendo con su amado en poder de los bandidos, de modo que los antecedentes y las primeras etapas del periplo serán contados posteriormente por Calasiris (el segundo o tercero de sus padres adoptivos). En el relato lineal que comienza con la primera página y que no progresará realmente hasta el final del libro V, una vez superados los relatos analépticos de Calasiris y Gnemón, Cariclea irá, llevada por las circunstancias más que por una resuelta voluntad, remontando el curso del Nilo hacia las grandes cataratas que marcan la frontera entre Egipto y Etiopía, para llegar finalmente a Meroe, capital del este último reino, descrita como isla utópica. Pero cuando huye de Delfos lo hace por amor a Teágenes, y el proyecto de encontrar a sus perdidos padres y patria, de responder a la esperanza de su madre, inocente, prudente y desdichada, actúa como legitimación del motivo pasional.³¹ Alguna razón religiosa y honorable se necesitaba para que ella, tan noblemente educada, tan sabia y tan casta, abandonara padre y casa para seguir a quien puede pasar por un vulgar raptor o seductor, el bello Teágenes, auxiliado por un personaje celestinesco, Calasiris. Lo mismo puede decirse de la casta Sigismunda, que huye alentada por otro noble personaje celestinesco, la madre de Persiles, exponiéndose así a raptos y a violencias evitadas de milagro, y con el honesto pretexto de peregrinar a Roma.

El feliz final se produce *in extremis*, después de que se haya superado la santa tentación de un sacrificio a los dioses. Teágenes y Cariclea, prisioneros de guerra del rey de Etiopía, Hidaspes, debían ser sacrificados al Sol y a la Luna en acción de gracias por la victoria del soberano sobre los persas, y escapan por poco a tan tremenda suerte cuando Cariclea logra que Hidaspes la reconozca como hija y a Teágenes como su esposo, pese a la virginidad de ambos. Teágenes casi sucumbe y lo vemos durante muchas páginas a la sombra del cuchillo. Al salvar al bello muchacho, quedan abolidos en Meroé los sacrificios

³¹ Sobre la sexualidad femenina en las *Etiópicas*, puede leerse el magnífico estudio de Sarah Olsen.

humanos, como si el rescate de un solo hombre acarreará una sacralización de la vida humana, y correlativamente una pacificación y espiritualización de la esfera religiosa.

Lo serio y noble de esta narración tiene una segunda cara, un subsuelo de índole cómica y prosaica: Calasiris es un dignísimo sacerdote, un sabio y virtuoso amigo de los dioses, y por añadidura un personaje trágico, cuyos dos hijos están a punto de matarse como los de Edipo, pero también puede ser – o fingirse cuando lo impone la necesidad – un charlatán que manipula a sus interlocutores, juega con su supersticiosa credulidad, además de traicionar, oficiando de alcahuete, la confianza en él depositada por el padre adoptivo de la heroína.³²

Para quien conozca bien el *Persiles*, las analogías de esta construcción con la de Cervantes saltan a la vista y parece evidente que fueron decisivas para escribir el libro.

Persiles y Sigismunda dejan su patria y se lanzan a la aventura por amor y huyendo de un matrimonio impuesto a la doncella, alegando una peregrinación a Roma que, aunque mero pretexto en principio, acaba siendo verdadero aunque ambiguo motivo. La posibilidad de darle la vuelta al ideal y de entrever bajo su velo una realidad trivial o miserable, sin por ello renunciar a creer en el ideal, que hemos comentado en el caso de Calasiris, es puesta en juego a veces por Cervantes, señaladamente en el discurso del maldiciente Clodio, que rebaja los nobles “trabajos” y desventuras de los protagonistas al vagabundeo de una pareja de pícaros (*Persiles* II, 5).³³

La disimetría entre los personajes de *Persiles* y Sigismunda repite la de Teágenes y Cariclea, siendo ella superior por el estado a *Persiles*, puesto que es “reina por naturaleza”, heredera de un reino, Frislandia, cuando él sólo es “infante”, como hermano menor del príncipe heredero de Tule, Maximino. A la vez que deambula por mares y tierras en compañía de su amado-hermano, ella es el “norte” y la meta del viaje, ella de cuyo “honesto intento”, sea cual sea, y de cuyo misterioso voto depende la coronación de un amor ejemplarmente honesto. Si Cariclea es una copia viva de la imagen de Andrómeda (heroína a quien su belleza sobrehumana condena a ser presa de un monstruo), copia que se produce con mediación de la imaginación materna, por su parte Sigismunda, profundamente secreta, es a la vez personaje e ícono, sujeto e imagen ambulante, de ahí la importancia que van cobrando sus retratos, hasta llegar a ese cuadro o “capricho” que la representa con un mundo a los pies y una corona partida en la cabeza, y que tanta inquietud suscita en sus principescos pretendientes y tanta turbulencia en el gran mercado del arte que entonces empezaba a ser Roma. En el caso de otras bellezas superlativas que gusta de multiplicar Cervantes, el escritor tiene que enfrentarse, no sin humor, con el problema de decidir quién

³² Se ha especulado bastante sobre esta caracterización proteica y ambivalente del sacerdote de Menfis, Calasiris, huésped del sacerdote de Delfos, Caricles, ambos padres adoptivos de Cariclea (Winkler y Sandy). Sobre los materiales sutilmente cómicos que impregnan la novela y el *ethos* lúdico e irónico del narrador, véase Doody.

³³ Otro aspecto de esta ambigüedad puede aparecer en la contraposición-analogía de la honestísima Auristela y de su contrafigura, la lasciva hechicera Cenotia, un personaje cuyo desarrollo también pertenece a la isla de Policarpo Clark Colahan especula sobre la probabilidad de que Cervantes se inspirara, al trazar en el *Persiles* sus personajes de hechicera, en dos epodos de Horacio relativos a la maga Canidia (Ep. 5 y 17). Supone que debió de leer la obra de Horacio en la edición bilingüe comentada de Villén de Biedma (Granada, 1599). De un apóstrofe irónico a Canidia (*tu pudica, tu proba/ perambulabis astra sidus aureum*) procederían ciertos rasgos de Auristela, su propio nombre de «estrella de oro» y sus “paseos por los cielos” una vez en Roma. A un tiempo la horrenda, peligrosa y a un tiempo impotente hechicera Canidia sería el modelo de Cenotia (Colahan).

es la más hermosa (sin menoscabo de ninguna) cuando varias de ellas comparten el mismo espacio narrativo; así sucede en el *Quijote* con Dorotea, Lucinda y Zoraida. Tal problema no existe en el caso de Sigismunda-Auristela, cosa divina a la que no pueden parangonarse las humanas, como subrayan narrador y personajes en repetidas ocasiones, y por ello el eclipse de su belleza, causado por las artes mágicas de la mujer de Zabulón, prefigura y significa la muerte para ella y para su amado. Ella desempeña funciones casi sacerdotales cuando casa a las parejas de pescadores, anulando la decisión de los familiares, o declara válido el casamiento de Isabel Castrucha porque lo quiere el cielo. Ella mira a Persiles pero, también y siempre, al cielo, y de Persiles pasa al cielo en cuanto tiene la menor sospecha de que para él podrían existir otras mujeres. Si no estuviera enamorada de Persiles, sería como la Marcela del *Quijote*, como la Camila de la *Égloga segunda* de Garcilaso, como la Leonor amada por Manuel de Sousa en el mismo *Persiles*: una doncella consagrada a la virginidad y a Ártemis: una extraña a la tierra, cuyos deseos “tienen por término estas montañas, y si de ellas salen, es para contemplar el cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera”.³⁴ Lo mismo sucede a Cariclea, sacerdotisa de Diana, castísima aunque apasionada y celosa, y altivamente inaccesible hasta que Teágenes y ella se miran por primera vez y se reconocen como se reconocen las Ideas vistas en la primera patria del alma, la “morada primera” a que se refiere Marcela en el *Quijote*:

Caricles dixo, que la ofrenda y oblación a él correspondía hacerla, mas que el capitán de la sagrada embajada con la hacha que había de tomar de las manos de la religiosa y ministra de Diana, la había de encender, porque ésta era la ley y costumbre de la tierra. Dicho esto, el sacerdote comenzó la sagrada bebida y oblación y Teágenes fue a tomar la hacha. Entonces conocí claramente, amigo Gnemón, que nuestras almas son divinas y que en sus actos y en sus usos manifiestan tener de allá arriba no sé qué consanguinidad y parentesco entre sí: porque luego que se miraron el uno al otro, como si sus almas hubieran a la primera vista conocido su semejante, se encontraron y recibieron, alegrándose de hallar su igual en valor y en dignidad. Quedaron como pasmados al principio, cuando de repente se vieron, poniéndole ella la antorcha en las manos harto de espacio, y tomándola él con el mismo detenimiento, clavando los ojos el uno en el otro, ni más ni menos como los que en alguna parte antes se han visto y conocido, que poco a poco van trayendo a la memoria ser verdad que se conocen. (Heliodoro 1954, 122-123)

El desenlace de las *Etiópicas* se caracteriza por la agrupación de una serie de motivos: los protagonistas están a punto de ser sacrificados y superan ese peligro, se desposan y forman una nueva pareja a la vez real y sacerdotal, abriendo una nueva era en que quedan abolidos en Meroe los sacrificios humanos. Por mucho que las circunstancias sean muy distintas, no puede ser casual que se entrelacen estos mismos motivos en el final del *Persiles*: ambos son sustraídos al sacrificio (el que Auristela se imponía e imponía a Periandro al elegir la virginidad) y por otra parte sobrevive Periandro al cuchillo de Pirro el Calabrés de una manera que repite misteriosamente el modo en que los dos jóvenes habían escapado a la inmólación, entendida de manera literal, en la escena de apertura (I,

³⁴ Recuérdese que así termina el discurso de Marcela en *Don Quijote* I, 15.

1). De inmediato se casan (sin los formalismos que intenta imponer la Iglesia) y son simultáneamente entronizados como reyes de Tule, por voluntad de quien tiene autoridad para hacerlo, Maximino. Con ellos (aunque esto último quede indicado de manera velada e incierta) se restaura virtualmente un cristianismo ejemplar, en donde se dan la mano la pureza dogmática del catolicismo romano, su arraigo en la tradición antigua cristiana y también pagana, en la eterna Roma de Venus y Amor, y, por otro lado, las reservas juveniles de energía del Septentrión, y una espiritualidad paulina fundada en la caridad y el ecumenismo. Por supuesto no se trata de realidades, sino de símbolos y de sueños.

Por esta vía, podríamos averiguar que la filiación heliodoriana del *Persiles* es también filiación espiritual, de tipo neoplatónico, fácilmente compatible con un cristianismo humanista y con un catolicismo de especie poco rigorista y formalista, menos todavía autoritario y agresivo, pero sí muy español, es decir, muy predispuesto al culto de la Virgen Inmaculada.³⁵ Aunque Cervantes haya hecho de Periandro-Persiles un héroe algo más activo, más belicoso y desde luego más hablador, que Teágenes (que se limita a mostrar su virilidad *in extremis* (X, 30) domando un toro con las manos desnudas), concede a su heroína la relación privilegiada con la esfera de lo sagrado que atribuía Heliodoro a la suya. Este trazado de un personaje femenino angelical es acorde con el trasfondo de cultura lírica (anclada en la glorificación medieval de la dama, en la descendencia de Dante y Petrarca) y filigráfica (sustancialmente neoplatónica) que Cervantes adquirió desde joven y que deja huellas muy visibles en *La Galatea*. Sin embargo Sigismunda le añade otra dimensión, la peregrinación, con lo que esta conlleva de contaminación aparente por la malicia del mundo, de identidad difractada o múltiple, de capacidad de disimulo y de fingimiento, dimensión heredada de Ulises a través de Cariclea. Para la protagonista cervantina, Roma (casi anagrama de Meroe) simboliza lo que la capital etíope significa para su arquetipo griego: reconquista de una libertad para la virgen atendida a la reserva y al secreto, reserva de un consentimiento al amor y al matrimonio que está dado desde el comienzo a Persiles, como estaba dado a Teágenes por la bella sacerdotisa de Diana, pero que necesita para hacerse efectivo que un obstáculo sea alzado y el misterioso voto sea cumplido o desligado. La figura de perfecta e inmaculada belleza tiene las llaves de la vida y del destino: puede elegir la fría castidad y con ella la esterilidad y la muerte. O bien puede, cumpliendo un voto que la dispensa sacramentalmente de su consagración virginal, inclinarse compasivamente sobre el amante malherido, en el que reconoce la otra mitad de sí misma, el esposo predestinado y elegido, junto con quien podrá reinar en un cosmos pacificado y armonioso, y engendrar, como escribe Cervantes, una “larga y feliz posteridad”.

³⁵ Uno de los puntos en que resulta más claramente tendenciosa la interpretación de Nerlich es su lectura del episodio que tiene lugar en el santuario de Guadalupe y de la canción en honor de la Inmaculada cantada por Feliciana de la Voz. Considerar que esta canción, en la que Cervantes intenta manifiestamente competir con los grandes himnos en honor a la Virgen de poetas innumerables, empezando por Petrarca, es un himno panteísta, un elogio de la fecundidad, y una crítica sangrante de las supersticiones romanas, nos parece más o menos tan creíble como lo sería leer en la *Divina Comedia* (a la que el crítico quiere comparar el *Persiles* por su cariz presuntamente godo y gibelino) un manifiesto de ateísmo.

Obras citadas

- Alarcos Martínez, Miguel. *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2014a.
- . *Virgilio y su reelaboración cervantina en el 'Persiles'. Hacia una aproximación inmanente*. Pontevedra: Academia del hispanismo, 2014b.
- Anderson Michael J. "The σωφοσύνη of Persinna and the Romantic Strategy of Heliodorus' *Aethiopica*". *Classical Philology* 92 (1997): 203-322.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel*. Toronto: Toronto University Press, 2009.
- Beltrami, Lucia. "Apuleio e Cervantes. Qualche riconsiderazione su *Persiles* III, 16-17". En G. Poggi ed. *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*. Pisa, ETS: 2002. 131-147.
- Blanco, Mercedes. "El *Persiles* : entretenimiento y verdad poética". *Criticón* 91 (2004): 5-39.
- Blecua, Alberto. "Cervantes y la retórica: *Persiles* III, 17". En A. Blecua. *Signos viejos y nuevos*. Barcelona: Crítica, 2006. 341-361.
- Brioso Sánchez, Máximo y Héctor Brioso Santos. "Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles* y *Sigismunda*: el motivo de la comunicación lingüística". *Criticón* 86 (2002): 73-96.
- . "De nuevo sobre Cervantes y Heliodoro. La comunicación lingüística y algunas notas cronológicas". *Bulletin of the Cervantes Society of America* 32/2 (2003): 297-341.
- Canavaggio, Jean. "Reseña. Michael Nerlich. *Le 'Persiles' décodé ou la 'Divine Comédie' de Cervantès*". Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, 743P. *El 'Persiles' descodificado o la 'Divina Comedia' de Cervantes*, trad. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 2005, 756 p.". *Criticón* 96 (2006): 225-232.
- Canfora, Luciano. *Il Fozio ritrovato. Juan de Mariana e André Schott*. Bari: Dedalo, 2001.
- Cervantes, Miguel de. Juan Bautista Avalu-Arce ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1969.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Colahan, Clark. "Auristela y Cenotia, personalidades horacianas en el *Persiles*". *Anales Cervantinos* 44 (2012): 173-186.
- Conca, Fabrizio ed. *Il romanzo bizantino del XII secolo*. Turín: Unione tipografico-editrice torinese, 1994.
- Conde Guerri, Elena. "Joyas, ajuar y nuevas reflexiones en las *Etiópicas* de Heliodoro como indicios cronológicos de la historia real". *Anales de Prehistoria y Arqueología* 4 (1988), 169-81.
- De Armas Wilson, Diana. *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- De Armas Wilson, Diana. "Homage to Apuleius, Cervantes's Avenging Pyche". En James Tatum ed. *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1994: 88-100.
- Doody, Margaret. "Comedy in Heliodoros' *Aithiopica*". En Michael Paschalis y Stelios Panayotakis eds. *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel*

- (*Ancient Narrative Supplementum 17*). Groningen: Groningen University Library, 2013. 105-126.
- Dowden, Ken. "Serious intentions". *The Classical Quarterly* 46/1 (1996): 267-285.
- Egido, Aurora. *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.
- Ehrlicher, Hanno. *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Munich: Fink, 2011.
- . "Poetas peregrinos: autoconfiguraciones autoriales en las novelas de aventuras de Lope de Vega y Miguel de Cervantes". *eHumanista/Cervantes* 1 (2012): 211-225.
- Elmer, David F. "Heliodoro's Sources. Intertextuality, Paternity and the Nile River in the *Aithiopica*". *Transactions of the American Philological Association* 138 (2008): 411-450.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the 'Persiles'*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Fumée, Marc. *Du vray et parfait amour, escrit en grec par Athénagoras, philosophe athénien, contenant les amours honestes de Théogènes et de Charide, de Phérécidès et de Malangénie*. Paris: D. Guillemot, 1612.
- Fusillo, Massimo. *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*. Venecia: Marsilio, 1989.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- González Rovira, Javier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1993.
- Graverini, Luca. "Critici e lettori antichi : una antología". En Luca Graverini, Wytse Keulin, Alessandro Barchiesi eds. *Il romanzo antico*, Roma: Carocci, 2006. 61-74.
- Hägg, Thomas. *The Novel in Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Heliodoro. *Historia Ethiopica trasladada del francés en vulgar castellano por un secreto amigo de su patria y corregida segun el Griego por el mismo [...]*. Amberes: Martín Nucio, 1554.
- Heliodoro. Francisco López Estrada ed. *Historia ethiópica de los amores de Theágenes y Chariclea traducida en romance por Fernando de Mena* (Alcalá, 1587). Madrid, Aldus, 1954.
- Keyes, Clinton W. "The Structure of Heliodorus' *Aethiopica*". *Studies in Philology*, 19 (1922): 42-51.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del "Persiles"*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- . "El *Persiles* hermético". *Bulletin of The Cervantes Society of America*, 26/1 (2008): 277-284.
- Kerenyi, Karl. *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*. Tübingen: Mohr, 1927.
- Malosse, Pierre-Louis". *Les Éthiopiennes d'Héliodore: une œuvre de l'Antiquité tardive*". *Revue des études tardo-antiques* 1 (2011-2012): 179-199.
- Manoussagas, Manousos I. "Les romans d'amour byzantins de chevalerie et l'état présent des études les concernant". *Revue des études byzantines* 10 (1952): 70-83.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote* [1905]". *Obras Completas, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I*. Madrid: CSIC, 1941.
- . *Orígenes de la novela*. Madrid: Bailly-Baillière, 1905.

- Merkelbach, Reinhard. *Roman und Mysterium in der Antike*. Munich y Berlín: C. H. Beck, 1962.
- Morgan, John Robert. "The Story of Knemon in Heliodoros' *Aithiopika*". *The Journal of Hellenic Studies* 109 (1989): 99-113.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. "Los episodios en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*". *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* VI (2003): 147-173.
- . "Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la 'Bella Matadora' del *Persiles*". *Revista de Filología Española* 87 (2007): 103-130.
- . "'Los vírgenes esposos del *Persiles*'. Renato y Eusebia". *Anales cervantinos* 40 (2008): 205-228.
- . "Reflexiones sobre *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, historia *setentrional*". *Anales Cervantinos* 47 (2015): 249-288.
- Nerlich, Michael. *Le 'Persiles' décodé ou la 'Divine Comédie' de Cervantès*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005. [Trad. española en Madrid: Hiperión, 2006].
- Nevoux, Pierre. *Le roman espagnol et l'Europe au XVIIe siècle : regards sur le réel et projets fictionnels*. Tesis defendida en la universidad de la Sorbona en mayo de 2012. [http://www.esorbonne.fr/files/theses/P. Nevoux Le roman espagnol et l'Europe au XVIIe siecle.pdf](http://www.esorbonne.fr/files/theses/P._Nevoux_Le_roman_espagnol_et_l'Europe_au_XVIIe_siecle.pdf)
- Olsen, Sarah. "Maculate Conception: Sexual ideology and Creative Authority in Heliodorus' *Aethiopica*". *American Journal of Philology* 133/2 (2012): 301-322.
- Pelorson, Jean-Marc. *El desafío del 'Persiles'*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Pernod, Laurent. "La Seconde sophistique et l'Antiquité tardive". *Classica* 19/1 (2006): 30-44.
- Plazenet, Laurence. *L'ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVIII^e siècles*. Paris: Champion, 1997.
- Riley, Edward C. *Cervantes' Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Rohde, Erwin. *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914.
- Rull, Enrique. "En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano". *Peregrinamente peregrinos. Actas del V congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004. 931-946.
- Sandy, Gerald N. "Characterization and Philosophical Decor in Heliodorus *Aithiopica*". *Transactions of the American Philological Association* 112 (1986): 141-167.
- Schevill, Rudolf. "Studies in Cervantes. Part I '*Persiles y Sigismunda*'". *Modern Philology*, 4/1 (1906): 1-24.
- Stephens, Susan A. y John J Winkler. *Ancient Greek Novels. The Fragments*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Stegmann, Tilbert Diego. *Cervantes' Musterroman 'Persiles' (El Pinciano, Heliodor, 'Don Quijote')*. Hamburgo: Hartmut Lüdke Verlag, 1971.
- Tejeiro Fuentes, Miguel Ángel. "Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos". En Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez eds. *Orígenes de la novela: estudios*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria y Sociedad Menéndez Pelayo, 2007. 261-277.

- Telò, Mario. "The Eagle's Gaze in the Opening of Heliodoros' *Aethiopica*". *American Journal of Philology* 132/4 (2011): 581-613.
- Tilg, Stefan. *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Torres, José B. "¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado". En Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Carmen Saralegui eds. 'Ars bene docendi'. *Homenaje al profesor Kurt Spang*. Pamplona: Eunsa, 2009. 567-574.
- Toscano, Tobia. "Bernardino Martirano tra pratica del volgare e tradizione pontaniana". En Tobia Toscano. *Letterati corti accademie*, Nápoles: Loffredo, 2000. 266-298.
- Winkler, John J. "The Mendacity of Kalasiris and the narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopica*". *Yale Classical Studies* 27. Cambridge: Cambridge University Press (1982): 93-158.

The Confounding Barbarism of Cervantes's *Persiles*

David A. Boruchoff
(Brown University)

As Cervantes's heroes cross the familiar landscape of Castile on their way to Rome in book three of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, the narrator pauses to observe that a soupçon of truth is all that fabrications require to pass as certain. Glossing the Aristotelian principles pushed aside in the course of such artifice, he describes a set of criteria more appropriate to the middle ground of poetry — that is to say, fiction — than to the universal truths of philosophy or the particular facts of history.¹ In words that have puzzled leading scholars of Cervantine poetics, including E. C. Riley (141, 174, 183) and Alban K. Forcione (170-86), the narrator avers with reference to the text that we are reading:

Acciones hay que, por grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. (Cervantes, *Persiles* 526-27; 3.10)²

This statement is followed by an episode that serves, on one hand, to validate the narrator's ideas in regard to the greater burden of persuasion borne by works of fantasy or fact that — as Sebastián de Covarrubias put it — “en su discurso tienen tanta variedad [i.e., offer so much variety, and vary so much from what is familiar³] que parecen cosas no acontecidas, sino compuestas, è inuentadas de algun gallardo y loçano ingenio” (1, 394r),⁴

¹ The terms *poetry*, *philosophy* and *history* are used throughout this essay in the Aristotelian sense, which continued unabated in early modern times. In particular, *poetry* signified fiction or creative literature, regardless of the medium in which it was written: “[T]he poet's function is to describe, not the thing that has happened, but a kind of thing that might happen, i.e., [to describe] what is possible as being probable or necessary. The distinction between historian and poet is not in the one writing prose and the other verse [...] [but] that the one describes the thing that has been, and the other a kind of thing that might be. Hence poetry is something more philosophic and of graver import than history, since its statements are of the nature rather of universals, whereas those of history are singulars” (Aristotle, *Poetics* 2: 2322-23). The endurance of these tenets is shown by Tasso, who said that a poet “non uolle narrare, come historico i particolari; ma come filosofo formare gli uniuersali: la uerità de'quali è molto più stabile, e molto più certa” (does not aspire to narrate particular facts like a historian, but to form universal statements like a philosopher, the truth of which is much more stable and much more certain) (*Apologia* C1v). All translations are my own, unless otherwise indicated.

² All quotations from *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* are taken from the edition by Romero Muñoz. Book and chapter numbers (3.10) follow the page numbers (526-27) to assist readers using other editions. Some punctuation in this and subsequent passages has been altered to match early printings.

³ These two meanings of *variedad* are explained at length by the Real Academia Española's *Diccionario*, and are put most succinctly in the definition of the adjective *vario*: “Diverso, ù diferente” (6: 424).

⁴ Covarrubias's entry for the word *fábula* starts with historical accounts — “[E]n rigor significa el rumor y hablilla del pueblo, y lo que comunmente se dize y se habla en el de algun particular, o cosa acontecida” — yet quickly turns to fiction: “Tomase tãbien comũmente fãbula por cosa sin fũdamẽto: y dezimos, Esso es fãbula, q[ue]uale tãto como, esso es mentira. Es vltra desso Fabula, vna narraciõ artificiosa, inuẽtada p[ar]a

and that capitalizes, on the other, on the sagacious placement of these ideas in advance of the events that they purport to explain. As the first-person discourse calls attention to the narrator's subjective opinions and judgments, and thus to his role in shaping our understanding, the text describes a spectacle witnessed by the principal characters in a seemingly average village, a *lugar* strongly reminiscent of that inhabited by Alonso Quijano, before he became Don Quijote, due to the oblivion in which it is purposefully enveloped:

Aprovechándome, pues, desta verdad, digo que el hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo, y, en mitad de la plaza dél, por quien forzosamente habían de pasar, vieron mucha gente junta, todos atentos mirando y escuchando a dos mancebos que, en traje de recién rescatados de cautivos, estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo. Parecía que se habían descargado de dos pesadas cadenas que tenían junto a sí, insignias y relatoras de su pasada [or *pesada*] desventura;⁵ y uno dellos, que debía de ser de hasta venticuatro años, con voz clara y en todo extremo esperta lengua, crujiendo de cuando en cuando un corbacho o, por mejor decir, azote que en la mano tenía, le sacudía de manera que penetraba los oídos y ponía los estallidos en el cielo, bien así como hace el cochero que, castigando o amenazando sus caballos, hace resonar su látigo por los aires. (Cervantes, *Persiles* 527-28; 3.10)

Anyone familiar with the mode of narration customarily used by Cervantes ought immediately to doubt the authenticity of the two youths who appear before our heroes dressed “en traje de recién rescatados de cautivos”. In addition to their ostentatiously symbolic chains (“insignias y relatoras de su pasada [or *pesada*] desventura”) and the “en todo extremo esperta lengua” of the one acting as orator, the various verbs of perception (*ver*, *mirar*, *parecer*) and the narrator's self-consciously gratuitous use of synonyms (“un corbacho o, por mejor decir, azote”) point up the theatricality of the episode and of its telling.

The two youths are indeed imposters, as soon becomes apparent to those in their audience familiar with the workings of North-African captivity. Nevertheless, by appealing to the classical and Christian teaching that it is more decorous to be merciful than rigorous

deleitar y entretener de cosas, q[ue] ni son verdad, ni tienen sombra della” (1: 393v). It ends by conflating the two: “algunas vezes damos nombres de fabulas a las cosas que fueron ciertas y verdaderas, pero en su discurso tienen tanta variedad que parecen cosas no acontecidas, sino compuestas, è inuentadas de algun gallardo y loçano ingenio” (1: 394r). This practice is illustrated by an example patently relevant to *Persiles*: “Los que aueys leydo las Coronicas de las Indias, cosa que passò ayer, tan cierta y tan sabida, mirad quantas cosas ay en su descubrimiento, y en su conquista, q[ue] exceden a quanto han imaginado las plumas de los vanos mentirosos, q[ue] han escrito libros de cauallerias, pues estas vendra tiempo q[ue] las llamen fabulas, y aun las tengan por tales los que fuerē poco aficionados a la nacion Española, y para euitar este peligro, se auia de auer defendido que ninguno las escriuiera poeticamente en verso, sino conseruarlas en la pureza de la verdad con que estan escritas, por hombres tan graues, y tan dignos de fe, sin atauio, afeyte, ni adorno ninguno. Muchas vezes por la razon dicha arriba, algunas historias notables y de gusto las llamamos fabulas, cõsiderando su artificio, porque no le tienen mayor las que lo son” (1: 394r).

⁵ Two “pesadas cadenas” are said to symbolize the captives’ “pesada desvõtura” in the princeps of 1617 (128r-v). Deeming the latter phrase a printing error (528n4), Romero changes it to “pasada desventura”. In this, he follows a suggestion by Schevill and Bonilla (2: 308n), as well as the Madrid 1805 edition.

in matters of justice,⁶ they escape punishment and are instead, surprisingly, taught how to lie more efficaciously, “tal, que de aquí adelante ninguno les coja en mal latín en cuanto a su fingida historia” (538; 3.10). Lest we miss the import of this allegorical interlude about the need to accommodate external and internal features so that fictions might pass as truths, the next chapter of Cervantes’s novel opens by reporting that as our heroes resumed their pilgrimage toward Rome, “toparon con los cautivos falsos, que dijeron que iban industriados [...] de modo que de allí adelante no los podían coger en mentira acerca de las cosas de Argel” (540; 3.11).

The problem of intentionally misleading appearances is found throughout *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Disguises are indeed employed by both good and bad characters, at times blurring the distinction between them, allowing lovers to pass as siblings; men to pass as women, and women as men; courtesans to pass as genteel promoters of the arts; princes to pass as pirates; and pretty much everything in between. In such cases, external attributes—dress, diction, bearing and gestures—are all designed to create an impression advantageous to the person who presumes to affect them. This is, nevertheless, but a facet of a more pervasive state of affairs, the inevitable consequence of a world in which appearances are accorded great power.

Appearances indeed often function as a form of anticipation in creative literature, causing protagonists and readers alike to conjecture as to the nature and circumstance of other characters. Because no one—much less a woman—travels without cause in the world of pastoral fiction, the arrival of an unfamiliar shepherdess invites curiosity, if not some deeper, voyeuristic desire. And should this shepherdess be incomparably beautiful and of “gentil donaire”, destined by nature for happiness, yet wander aimlessly, “embebida y transportada en sus pensamientos, [...] vueltos los ojos al cielo, da[ndo] unos suspiros tan dolorosos que de lo más íntimo de sus entrañas parecían arrancados; torc[iendo] asimesmo sus blancas manos, y dej[ando] correr por sus mejillas algunas lágrimas, que líquidas perlas semejabán” (Cervantes, *Galatea* 209-10), one might rightly assume that something tragic, such as unrequited love, is or should be to blame. Appearances are in this way subsumed within the process of *anagnorisis* (discovery) in traditional literature.

External and internal indices of identity rarely coincide in the real world, however. While the heroes of ancient tragedy are by definition “better than average” in every respect, from social standing to moral fiber, so that—despite such advantages—their *peripeteia* (reversal of fortune) might incite “pity or fear” in the spectator (Aristotle, *Poetics* 2: 2319-20, 2324), this is certainly untrue of the nobles found in more modern and more realistic works. It goes without saying that the distinction between nobility of blood and nobility of

⁶ “¿Querráse [...] mostrar agora el señor alcalde ser un legislador de Atenas y que la rigurosidad de su oficio llegue a los oídos de los señores del Consejo, donde, acreditándole con ellos, le tengan por severo y justiciero y le cometan negocios de importancia, donde muestre su severidad y justicia? Pues sepa el señor alcalde que *summum ius, summa iniuria*” (Cervantes, *Persiles* 535-36; 3.10). Although combined with irony by the false captives, these principles are rooted in the writings of Lucius Annaeus Seneca (*De clementia*) and John of Salisbury (*Policraticus*), and informed the distinction commonly drawn between a king and a tyrant. They are also essential to the Christian ideal of justice. It is thus of note that the argument “*summum ius, summa iniuria*” moves the insecure and poorly educated alderman to exclaim, in defense of his old-Christian identity, that “aquí no hay justicia con lujuria: que todos los alcaldes deste lugar han sido, son y serán limpios y castos como el pelo de la masa” (536; 3.10).

spirit in early modern texts was alien to classical poetics.⁷ In the latter, as Don Quijote notes, heroes were depicted “not as they were, but instead as they had to be, so as to leave an example for men to come” (300; 1.25).⁸ Despite such recognition of the differences between the normative and realistic modes of portraiture deployed, respectively, by poetry and history, *topoi* (commonplaces) and other culturally embedded forms of supposition and prejudice continued to weigh heavily on early modern writing. Not everyone today would be willing to set aside their own experience to assume, in accordance with Aristotle, Plato and their followers, that beauty is consubstantial with discretion, kindness, generosity and virtue⁹; yet this is what one finds, without exception, in the various women to whom

⁷ It is not by chance that this tension between nobility of blood (lineage) and nobility of spirit (virtue) is prominent in the initial chapters of the *Quijote* of 1615. These set forth the values — rather than the eccentricities — that define Cervantes’s hero and make him worthy of serious consideration. It is also not by chance that Don Quijote concludes his discussion of lineages by stating: “solos aquéllos parecen grandes y ilustres que lo muestran en la virtud y en la riqueza y liberalidad de sus dueños. Dije virtudes, riquezas y liberalidades, porque el grande que fuere vicioso será vicioso grande, y el rico no liberal será un avaro mendigo. [...] Al caballero pobre no le queda otro camino para mostrar que es caballero sino el de la virtud, siendo afable, bien criado, cortés y comedido y oficioso, no soberbio, no arrogante, no murmurador, y, sobre todo, caritativo, [...] y no habrá quien le vea adornado de las referidas virtudes que, aunque no le conozca, deje de juzgarle y tenerle por de buena casta, y el no serlo sería milagro; y siempre la alabanza fue premio de la virtud, y los virtuosos no pueden dejar de ser alabados” (737; 2.6).

⁸ “[En Ulises] nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio en persona de Eneas el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres”. These principles are reiterated near the start of the *Quijote* of 1615 to contrast historical and poetic truths: “A fee que no fue tan prudente Eneas como Virgilio lo pinta, ni tan prudente Ulises como lo describe Homero. —Así es—replicó Sansón, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna” (708; 2.3). Riley and most critics of Cervantine poetics ignore the difference between mere imitation (verisimilitude) and the imitation — that is, depiction — of morally instructive examples (*mimēsis*) advocated by classical authorities. This distinction was still in force in Cervantes’s time. Glossing Aristotle’s advice on education and public order (*Politics* 2: 2120), Felipe de Guevara (d. 1563) asserts, for example, that decorum “no solo prohíbe que los muchachos oyan ni digan cosas feas; pero que los guarden que tampoco las puedan ver [...] [y] que no se puedan pintar ni hacer en estatua figuras torpes ni sucias, de las cuales la juventud pueda tomar exemplo y imitación” (232-33).

⁹ Among classical sources, see Aristotle, *Topics* 6.7, *Problems* 10.52 and *Metaphysics* 13.3; Plato, *Hippias Major*, *Symposium* and *Timaeus*. Renaissance Neoplatonic literature abounds with examples of these principles, presented both as theory and in practice. A particularly lengthy exposition is found in Castiglione: “[D]a Dio nasce la bellezza, & è come circulo, di cui la bontà è il centro: & però come non po essere circulo senza centro, non pò esser bellezza senza bontà: onde rare uolte mala anima habita bel corpo: & por ciò la bellezza extrinseca è uero segno della bontà intrinseca: & nei corpi è impressa quella gratia piu, & meno quasi per un caractere dell’anima, per loquale essa extrinsecamente è conosciuta. [...] In somma ad ogni cosa da supremo ornamento questa gratiosa, & sacra bellezza: & dir si po chel bono, el bello à qualche modo siano una medesima cosa, & massimamente nei corpi umani: della bellezza dequali la piu propinqua causa estimo io che sia la bellezza dell’anima. [...] [L]a bellezza è il uero trophoe della uittoria dell’anima, quando essa con la uirtù diuina signoreggia la natura materiale, & col suo lume uince le tenebre del corpo” (Beauty is born of God and is like a circle, whose center is goodness. And thus, just as a circle cannot exist without a center, there can be no beauty without goodness. It follows that a wicked soul rarely inhabits a beautiful body, and thus external beauty is a true sign of internal goodness. This grace is impressed in bodies to a greater or lesser degree as a characteristic of the soul, by which it is externally known. [...] In sum, this gracious and holy beauty is the supreme ornament of all things, and it can be said that the good and the beautiful are in some way one and the same thing, and most greatly in human bodies, whose beauty is most immediately caused by the soul’s beauty, in my estimation. [...] Beauty is the true trophy of the soul’s victory

Cervantes's narrators assign the label of *hermosa*. To their own dismay, characters within Cervantes's works can be mistaken in equating inner and outer beauty—as occurs, for example, when Don Quijote, bedazzled by the splendor of the duchess's trappings, orders Sancho to approach “aquella señora del palafren y del azor”, so that he might kiss “las manos a su gran fermosura”. Doing as he was told, Sancho salutes the object of his embassy as “hermosa señora” (956-57; 2.30). Although the duchess may be *bella* and *gallarda*, as the narrator calls her, her subsequent conduct reveals that she is neither *hermosa* nor accordingly *buena*, as Don Quijote and Sancho assume, “admirado[s] así de la hermosura de la buena señora como de su mucha crianza y cortesía” (957; 2.30).

This confusion between physical and moral attributes occurs frequently when texts adopt the perspective of their protagonists. It is also the explicit topic of discussion when, in book four of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Hipólita la Ferraresa is presented to Periandro/Persiles as “una de las más hermosas mujeres de Roma y aun de toda Italia”. The narrator is quick to note that our hero would not have been so eager to meet this infamous courtesan “si, como le informó de la hermosura, le informara de la calidad de su persona; porque la alteza de la honestidad de Periandro no se abalanzaba ni abatía a cosas bajas” (665-66; 4.6). As occurred when Don Quijote and Sancho first happened upon the duchess, an elegant façade can be misleading: “Con la buena crianza, con los ricos ornamentos de la persona, y con los aderezos y pompa de la casa se cubren muchas faltas” (Cervantes, *Persiles* 666; 4.7). In contrast, the insight and intuition of Cervantes's narrators is always correct from the start. This is a game of philosophical conventions—as even Neoplatonic adherents acknowledged¹⁰—and readers of Cervantes's time understood how to play it: by differentiating between “historical” facts, on one hand, and “poetic” statements of principle or prejudice, on the other. Would that today's reader were so well instructed!

Although the narrator of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* continually calls his text a work of history—*una historia*, in the Aristotelian sense, he, to the contrary, associates its rhetoric and compositional strategies with those of fiction. Both practices are evident in the passage from book three with which I began this essay. Though intentional, this incongruity is not problematic, except to critics determined to tie what they find in the novel—or, rather, what they are told by a series of unreliable narrators—to an external, real-world chronology and geography.¹¹ I need not observe that numerous treatises written about the virtues of fiction in the sixteenth century advise would-be authors to site their works in distant times or lands, that is, in locales that are explicitly unfamiliar to their

when, with divine power, it rules over material nature and conquers the body's darkness with its light) (o7v-8r). Given these antecedents, readers would certainly understand Arnaldo's praise for Auristela: “La belleza del cuerpo muchas veces es indicio de la belleza del alma” (Cervantes, *Persiles* 649; 4.4).

¹⁰ Shortly before the passage linking inner and outer beauty cited in the preceding note, which typifies philosophical and poetic writings by Renaissance Neoplatonists, another actor in Castiglione's *Cortegiano* voices his “historical” or factual perspective: “Ricordomi hauer uedute molte belle donne, malissime, crudeli, & dispettose, & par che quasi sempre così interuenga: perche la bellezza le fa superbe, & la superbia crudeli” (I recall having seen many beautiful ladies who are very bad, cruel and spiteful, for which it almost always follows that they are so because beauty makes a woman proud, and pride makes her cruel) (o7r).

¹¹ This effort to tie the action of *Persiles* to an external chronology is carried to an extreme by Romero Muñoz in the introduction, notes and appendices of his edition. He insists that the “active part” of the plot (the present) takes place between the summer of 1558 and the summer of 1559, and the “passive part” (recounted by the work's protagonists) between the summer of 1557 and the summer of 1558. As a result, Romero finds what he terms “errors”, in that they reflect knowledge obtained after these years, yet prior to the later date of the novel's publication.

readers. Such was already the practice of chivalric novels, as illustrated by the first phrase of *Amadís de Gaula*: “No muchos años después de la pasión de nuestro redemptor y salvador Jesuchristo” (Rodríguez de Montalvo 7). By this means, as Torquato Tasso attests in his *Discourses on Heroic Poetry* (1594), authors might not only enthrall their readers with novelties and marvels, but also “feign many things, without robbing the tale of authority” (*Poema heroico* 48).¹² *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* seemingly adopts the recommendation that follows: that an ideal setting for “matters best treated poetically” is provided by the lands of the far north (Gotland, Norway, Sweden, Iceland) or of the East Indies, or more generally by “the lands newly discovered in the very vast Ocean, beyond the columns of Hercules” (*Poema heroico* 48).¹³

Because such lands are of value to fiction by virtue of being *incogniti* (unknown), and for having *popoli lontani* (inhabitants far removed from the experience of Europeans), it is clear that Tasso did not intend that these lands and peoples be depicted in a realistic or “historical” manner. Nor did he suggest that unfamiliarity renders these lands and peoples monstrous, that is, radically and thus irremediably different from those known to Europeans. The first draft (1587) of Tasso’s essay indeed affirms that what one nation finds strange is instead common and proper to another (*Arte poetica* 26v), a notion later expanded to include the remark that, to anyone acquainted with the power of God to perform miracles, even occurrences that surpass the bounds of nature can be presented unproblematically in literature as verisimilar (*Poema heroico* 36).¹⁴

A similar strain of relativism informed educated discussions of barbarism in the sixteenth century. While the most famous statement in regard to the self-centeredness of cultural prejudice was that made by Michel de Montaigne in his *Essais* from 1580 — “Each person calls whatever is not of his own habit *barbaric*. Truly, it seems that we have no other standard for truth and reason but the example and idea of the opinions and habits of the land where we are located. For, in that place, there is always perfect religion, perfect civility and the perfect and accomplished use of all things” (306-07)¹⁵ — this was hardly the first instance of open-mindedness toward the differences seen in other lands and peoples. It is nonetheless of note that Montaigne makes “perfect religion” a facet of civilized existence; for, until the rift between Catholics and Protestants deepened to the point of permanence, paganism and heresy were not conflated with barbarism. Instead, they were reckoned to be problems that it was possible to resolve only after the transition from barbarism to civilization had occurred. As José de Acosta explained in defense of this long-standing principle, to perfect men who are “*barbaros y siluestres*”, “*es necessario,*

¹² “[L]e quali per se medesime acquistano gli animi de’ lettori, e muouono aspettatione, e diletto merauiglioso, & aggiuntoui l’artificio dell’eccellente Poeta, non è cosa, che nõ possano ne gli animi nostri: dee dūque il Poeta schiuar gli argomenti finti, massimamente si finge esser auuentuta alcuna cosa in paese vicino, e conosciuto, e frà natione amica, perche fra popoli lontani, e ne’ paesi incogniti possiamo finger molte cose di leggieri senza toglier autorità alla fauola”.

¹³ “[D]i Gothia, e di Norueggia, e di Sueuia, e di Slandia, ò dell’Indie Orientali, ò di paesi di nuouo ritrouati nel vastissimo Oceano, oltre le colonne d’Hercole, si dee prender la materia de si fatti poemi”.

¹⁴ “Queste opere se per se stesse saranno considerate, merauigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune vso di parlare. Queste medesime se si hauerà riguardo alla virtù, & alla potenza di chi l’hà operate, verisimili sarrano giudicate”.

¹⁵ “Chacun appelle barbarie ce qui n’est pas de son vsage, comme de vray il semble, que nous n’auons autre touche de la verité, & de la raison, que l’exemple & idée des opinions et vsances du país ou nous sommes. La est tousiours la parfaicte religion, la parfaicte police, perfect & accomply vsage de toutes choses”.

enseñallos primero a ser hōbres, y despues a ser Christianos” (453; 7.2). Much as rhetoric trumps science and experience in the idea that barbarous men are not men, it also trumps theology and natural philosophy in texts that label pagans and Christians of other denominations *barbarians*. It is therefore not surprising that, even as critics questioned other of Montaigne’s assertions about the goodness of customs incompatible with those of the Catholic Church, they conceded that it is nevertheless beneficial to ponder these differences. The preface to a Spanish translation of the *Essais* authorized for publication in 1637 indeed insists that Montaigne’s writings about pagan rituals should not be construed as advocacy. For, like others who “poetically describe” barbarous worlds, Montaigne is not “dogmatizando, ni assentandolo por verdadero, sino solo como por modo de disputa” (Cisneros 48r).

To this end, although barbarism always entails some perceived defect or deficiency, those of the characters called *barbarians* in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* are rarely identified, for it is the idea, and not the fact, of their difference that is at issue. In this regard, as explained at greater length below, the barbarians of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* serve a critical end unlike that of the equally topical savages of works such as Jorge de Montemayor’s *Diana* (1559). Cervantes does not document or validate their barbarism, but instead shows the error of all labels rooted in superficial aspects — dress, rituals, language, weapons, place of origin or of residence — rather than in ethical, moral or structural considerations like those that underpin Natural Law, the Christian doctrine of Free Will and the humanist ideal of human dignity.

Internal polemic (Bakhtin 195-97) of this sort was by no means a new practice in the late sixteenth century, when Cervantes began to write his novel (Boruchoff, “Malvados cristianos”). In the final section of his *Conquista de Mexico* (1552), Hernán Cortés’s chaplain and biographer, Francisco López de Gómara, notes the absence of coins, weights, candles, beasts of burden, iron, alphabetic writing, ships, milk products, wool and wine among the inhabitants of Mexico before their conquest by Spain, deficiencies commonly associated with barbarism. Nevertheless, instead of concluding that these peoples were barbarous or inferior — as one might expect from someone commonly assumed to be an apologist for Spanish imperialism — Gómara avers that many things prized as tokens of civility in Europe are in fact “more delightful than necessary”, and therefore “whosoever considers that men can live without them, as [Mexicans] did, will not be astonished, above all if he considers that, just as [Mexico] is a new land to us, so too are all of the things that it produces different from ours; yet it produces everything it requires to sustain and even regale men there” (137r).¹⁶ The famed humanist Paolo Giovio was even more direct in setting internal faculties such as reason, order and strength of character above external features in claims about barbarism and civilization. He wrote that, in Mexico, Cortés

¹⁶ “[Q]uien considerare que pueden viuir sin ellas los ombres, como estos viuian, no se espantara. En especial si considera que assi como es nueua tierra, para nosotros, assi son diferentes todas las c[o]sas que produze de las nuestras. Y que produze quantas le bastan a mantener, y aun a regalar los ombres”. These comments appear under the heading “Cosas notables q[ue] les faltã” in this, the first edition. The preceding chapter is titled “Que libraron biẽ los Indios en ser conquistados”. Reflecting the supposition of indigenous barbarism and its remediation by European products, European customs and European values — a supposition denied by Gómara himself — the 1554 edition from the same publisher retitles these chapters “Que libraron bien los Indios en ser conquistados porq[ue] cobraron libertad y vso de muchas cosas que les faltauan necesarias para la vida humana” and “Cosas notables que les faltan y que an ganado y entendido con la conquista” (*Cronica* 111r-12r).

“found peoples not at all different from ours in intellect and habits” (304).¹⁷ Such views — which recur in quite a few texts from the mid-sixteenth century, all inspired by Cortés’s letters (see Boruchoff, “Indians”) — went hand in hand with humanistic introspection. For example, after recounting how the Indians of Mexico’s Gulf Coast perforate their lower lips and insert round disks of silver into them as adornments, Pietro Martire d’Anghiera pauses to question his own prejudices in the fourth of his *Decades of the New World*, written in 1521:

I do not recall that I have ever seen anything more hideous. They, however, suppose that nothing under the orbit of the moon is more elegant. We are instructed by this example as to how the human race rushes vainly about in its blindness, and how we are all deceived. An Ethiopian esteems his black color more beautiful than whiteness; a white man thinks the opposite. A clean-shaven man considers that he is more handsome than another with hair; a bearded man thinks himself more worthy of regard than another who is beardless. The human race tends in this way to absurd notions: urged on by taste, not persuaded by reason, each province is governed by its own habit of mind. (60v-61r; 4.7)¹⁸

Cervantes’s internally polemical treatment of the term *bárbaro* (as noun and adjective) is, again, brought into focus by comparison to the different role assigned to Montemayor’s *salvajes*, a group similarly held to be more primitive, as the etymologies of both words suggest.¹⁹ Bursting abruptly onto the scene in pursuit of “tres ninfas, tan hermosas que parecía haber en ellas dado la naturaleza muy clara muestra de lo que puede” (Montemayor 168-69), these *salvajes* are framed in familiar *topoi*, thus establishing why they can rightly be labeled in this manner:

[S]alieron de entre unas retamas altas [...] tres salvajes de extraña grandeza y fealdad. Venían armados de coseletes y celadas de cuero de tigre. Eran de tan fea catadura que ponían espanto; los coseletes traían por brazales unas bocas de serpientes, por donde sacaban los brazos que gruesos y vellosos parecían; y las celadas venían a hacer encima de la frente unas espantables cabezas de leones; lo demás traían desnudo, cubierto despeso y largo vello, unos bastones herrados de muy agudas púas de acero. Al cuello traían sus arcos y flechas; los escudos eran de unas conchas de pescado muy fuerte. (Montemayor 185-86)²⁰

¹⁷ “Gentes ingenio nihil à nostris moribus abhorrentes reperit”.

¹⁸ “[I]n eo labiorū foramine, illi ampliore lamina retinente interius prodeuntē; Argenteum Carolenuni aequat eius monilis rotunditas, crassitudo digitum. Fœdius nihil vnq[ue] me vidisse recordor. Putant tamē illi elegantius nihil esse sub orbe lunæ. Quo exemplo, quā fatue ruat gens humana in sui cęcitatē, quamq[ue] fallamur omnes, edocemur. Existimat Aethiops nigrum colorē esse candido pulchriorem, putat & candidus aliter. Detonsus capillato, barbatus imberbi se credit esse spectabiliorem, Appetitu ergo vrgente, non ratione suadente, tendit genus humanū ad ineptias huiuscemodī, regiturq[ue] suo sensu quaeq[ue] prouincia”. Pietro Martire’s account draws on the letter that Cortés’s soldiers sent to the crown from Veracruz on 10 July 1519, and that was received by Charles I in Valladolid in April 1520 (Cortés 140-41).

¹⁹ *Salvaje* derives from the Latin word for forest (*silua*), for which savages are said to be wild and undomesticated. The Greek term *βάρβαρος* (*barbaros*) is an onomatopœic rendering of the babbling supposedly typical of the speech of uncivilized peoples.

²⁰ Some commas in this and other quotations from *La Diana* have been suppressed or moved to match early editions. The conventionality of the savages’ depiction is documented by Covarrubias: “Pintan vnos hombres

Although these savages heavy-handedly reinforce the Neoplatonic ideals at work in *La Diana*, in that their ugliness is meant to contrast the beauty of other actors, while their unrestrained passion and use of force are antithetical to the ideal (Christian) love and harmony projected upon pastoral life during the Renaissance,²¹ they do not fulfill a critical purpose. That is, because their example is patently negative, a foil to righteous ideals, they do not lead us to question any accepted belief, perspective or mode of comportment. The reader knows beforehand what is right and wrong, and this does not change in the presence of mere antagonists, such as these savages.

It is nevertheless of note that physical attributes are, from first to last, what truly set those called *salvajes* apart from other actors in *La Diana*; for their expression is every bit as cultured — indeed, it is strongly poetic in drawing upon the lexicon of courtly love²² — while their violence is shared by other non-pastoral characters, especially Felismena, a wealthy noblewoman from a city in “la gran Vandalia” (Andalusia). Although these latter characters labor to check their passion to suit social conventions, and because human beings are expected to privilege intellectual faculties and strength of will over animal instinct (see Boruchoff, “Free Will” 127-30), they are in the end as impulsive and aggressive as any of Montemayor’s *salvajes*. Indeed, whereas both nymphs and shepherds use force only to defend themselves, Felismena does not hesitate to join them in battle, without so much as inquiring as to the cause of the conflict. Exiting a thicket profusely draped in patently *offensive* weapons — “su arco tenía colgado del brazo izquierdo, y una aljaba de saetas al hombro; en las manos un bastón de silvestre encina, en el cabo del cual había una muy larga punta de acero” — Felismena shatters the novel’s pastoral ambiance with a violence far greater, and more graphic, than that of the savages:

Pues como así viese las tres ninfas, y la contienda entre los dos salvajes y los pastores, que ya no esperaban sino la muerte, poniendo con gran presteza una aguda saeta en su arco, con tan grandísima fuerza y destreza la despidió que al uno de los salvajes se la dejó escondida en el duro pecho; de manera que la de amor quel

todos cubiertos de vello de pies a cabeça, con cabellos largos y barua larga. Estos llamaron los escritores de libros de caullerías Saluages” (2, 20v).

²¹ On the ideals associated with pastoral life, yet rarely found intact in pastoral novels, see the entry “Pastor” in the second edition of Luis de León, *De los nombres de Christo*: “El [amor] pastoril, como tienen los Pastores los animos sencillos, y no contaminados con vicios, es puro y ordenado a buen fin: y como gozan del sosiego, y libertad de negocios, que les ofrece la vida sola del campo, no auiendo enel cosa que los diuert, es muy biuo y agudo. Y ayuda les a ello tambien la vista desembaraçada, de que continuo gozan, del cielo, y de la tierra, y de los demas elementos, q[ue] es ella en si vna imagen clara, o por mejor dezir, vna como escuela de amor puro y verdadero. Porque los demuestra a todos amistados entre si y puestos en orden y abraçados, como si dixessemos, vnos cõ otros, y concertados con armonia grandissima” (54v-55r).

²² “A tiempo estáis, oh ingratas y desamoradas ninfas, que os obligara la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar, que no era justo que la fortuna hiciese tan grande agravio a nuestros cativos corazones como era dilatalles tanto su remedio. En fin tenemos en la mano el galardón de los sospiros, con que a causa vuestra importunábamos las aves y animales de la oscura y encantada selva do habitamos; y de las ardientes lágrimas con que hacíamos crecer el impetuoso y turbio río que sus temerosos campos va regando. Y pues para que quedéis con las vidas, no tenéis otro remedio sino dalle a nuestro mal, no deis lugar a que vuestras crueles manos tomen venganza de la que de nuestros afligidos corazones habéis tomado” (Montemayor 186-97). These words — redolent of courtly love in the use of terms such as *cativos corazones*, *remedio*, *galardón*, etc. — are spoken even as the savages attack the nymphs.

corazón le traspasaba perdió su fuerza y el salvaje la vida a vueltas della. Y no fue perezosa en poner otra saeta en su arco, ni menos diestra en tiralla, pues fue de manera que acabó con ella las pasiones enamoradas del segundo salvaje, como las del primero había acabado. Y queriendo tirar al tercero que en guarda de las tres ninfas estaba, no pudo tan presto hacello que él no se viniese a juntar con ella, queriéndole herir con su pesado alfanje. La hermosa pastora alzó el bastón y, como el golpe descargase sobre las barras del fino acero que tenía, el alfanje fue hecho dos pedazos, y la hermosa pastora le dio tan gran golpe con su bastón por encima de la cabeza que le hizo arrodillar; y apuntándole con la acerada punta a los ojos, con tan gran fuerza le apretó que por medio de los sesos se lo pasó a la otra parte, y el feroz salvaje, dando un espantable grito, cayó muerto en el suelo. (Montemayor 188-89)

Felismena's proclivity to use violence again shows itself when, under similar circumstances, she leaps to the aid of an unknown knight engaged in combat with three adversaries:

Felismena, que vio aquel caballero en tan gran peligro y que, si no le socorriese, no podría escapar con la vida, quiso poner la suya a riesgo de perdella por hacer lo que en aquel caso era obligada, y poniendo una aguda saeta en su arco, dijo contra uno dellos: "Teneos afuera, caballeros, que no es de personas que deste nombre se precian, aprovecharse de sus enemigos con ventaja tan conocida". Y, apuntándole a la vista de la celada, le acertó con tanta fuerza que, entrándole por entre los ojos, pasó a la otra parte, de manera que aquél vino muerto al suelo. Cuando el caballero solo vio muerto a uno de los contrarios, arremetió al tercero con tanto esfuerzo, como si entonces comenzaran su batalla, pero Felismena le quitó de trabajo, poniendo otra flecha en su arco, con la cual, no parando en las armas, le entró por debajo de la tetilla izquierda y le atravesó el corazón, de manera que el caballero llevó el camino de sus compañeros. (371-72)

In both cases, Felismena's ferocity is not only described in great and gory detail, but also said to occasion the *admiración* of everyone present to witness it.²³ That is, her ferocity moves others to "pasmarse, y espantarse de algun efeto que vee extraordinario, cuya causa inora" (Covarrubias 1, 15v).

From the perspective of Montemayor's shepherds and of pastoral fiction, such violence is alien; and from ours, it may seem animalistic, more suited to beasts than to humans. Nonetheless, it is endemic to the greater, non-pastoral world of *La Diana*, a corollary to jealousy and betrayal, as is evident in the story of Belisa, a woman from a village of industrious folk, "de los que en la gran España llaman libres, por el antigüedad de sus casas y linajes" (232). When Belisa's suitor, Arsenio, finds his son serenading Belisa, he murders him without hesitation. Lest we make light of such brutality, it is recounted with all its horrific particulars, yet in an uncannily matter-of-fact way, as though

²³ "Las ninfas quedaron tan admiradas de su hermosura y discreción, como del esfuerzo que en su defensa había mostrado" (Montemayor 190); "Cuando los pastores vieron lo que Felismena había hecho, y el caballero vio de dos tiros matar dos caballeros tan valientes, así unos como otros quedaron en extremo admirados" (372).

it were an ordinary occurrence: “Fue tan grande su enojo que, sin sentido alguno, se fue a su posada y, armando una ballesta y poniéndole una saeta muy llena de venenosa yerba, se vino al lugar donde estábamos, y supo tan bien acertar a su hijo, como si no lo fuera; porque la saeta le dio en el corazón y luego cayó muerto del árbol abajo” (251). Felismena and Arsenio are not fundamentally depraved; to the contrary, they also have exemplary qualities. For example, as I explain elsewhere, Felismena is the only protagonist in *La Diana* who works to resolve her own misfortune, thus providing an alternative to Felicia’s “agua encantada”, which Cervantes faulted for exempting Montemayor’s heroes of the duty to use the free will with which they are endowed as human beings (Boruchoff, “Free Will”).²⁴ In other words, good and bad traits are present to an exaggerated degree in *La Diana*, in both pastoral actors (who show self-restraint and are socially decorous, but lack agency) and non-pastoral actors (who, conversely, have agency, but lack self-restraint and decorum). Although the passion of the non-pastoral actors makes them appear more human, this and other of their flaws also pose a greater threat to collective or political well-being, that is, to the ideals of civilization.

Similar contradictions mark those called *bárbaros*, and equally those who are not, in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. It is not without significance that the two Antonios, father and son, bear the same name. For although the former is a Spaniard by birth and the latter a barbarian (in the eyes of other characters) due to his mixed ancestry, they have the same impetuous, violent temperament. Because this temperament is shared by other actors in the novel, whether barbarian (e.g., Bradamiro) or not (e.g., Bartolomé and Luisa, who slay Luisa’s husband, Ortel Banedre), it cannot be ascribed to a single ethnicity or bloodline. Rather, it is part of the human condition as a whole. In like fashion, the violence done by *bárbaros* is no more indiscriminate or irrational than that of others supposed to be civilized. So too does the narrator insist that while the expression of *bárbaros* is different, it is rational and effective.²⁵ Despite their stone daggers, flint-tipped arrows and wooden bows, arms whose crudeness the text amplifies with the adjectives *desmesurado* and *grueso*, these barbarians kill for motives akin to those of Europeans: for pride, honor or jealousy; to defend themselves or their comrades; to satisfy the dictates of their religion. Yet the barbarian Bradamiro is framed in negative terms as “menospreciador de toda ley, arrogante sobre la misma arrogancia y atrevido” (149; 1.4), whereas no one condemns Antonio the Spaniard for exhibiting the same traits, with far greater violence. Indeed, whereas Bradamiro only threatens to hurt those who defy him (155; 1.4), Antonio, taking umbrage at how he was addressed by a local nobleman, not only insults him far more directly, but moreover gives him “dos cuchilladas en la cabeza muy bien dadas” (165; 1.5).

²⁴ In Cervantes’s *Don Quijote*, the priest famously recommends that Montemayor’s novel “no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada” (92; 1.6). Free will also informs the version of *El Abencerraje* presented by Felismena at the end of book four of *La Diana*, beginning with the edition published in Valladolid in 1561/1562. See Boruchoff, “*El Abencerraje*”.

²⁵ The first sentence of *Persiles* pointedly states that Corsicurvo’s speech is composed of *razones* (128), rather than mere *palabras*. *Razones* is also the term used to describe the following speech by Periandro/Persiles (129). Barbaric expression is therefore cast as a problem of difference, and not of inarticulate or prelinguistic babbling. The narrator adds, in the second instance, that “[n]inguna destas razones fue entendida de los bárbaros, por ser dicha en diferente lenguaje que el suyo” (129).

Furthermore, lest we assume that the barbarians of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* are insensitive to violence by virtue of being “desapiadados, y crueles”,²⁶ they instead respond to it with *admiración*, like the pacific shepherds of Montemayor’s *Diana*. In contrast, the Spaniards who witness Antonio’s attack think only, without surprise, to seize him.²⁷ In perceiving violence as something intrinsically alien and anomalous, the non-European (barbarian and pastoral) actors of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and *La Diana* display a marked affinity. Two incidents from *Persiles y Sigismunda* bring to mind the deaths caused by Felismena’s arrows in *La Diana*; however only the first — a dispute among barbarians — stirs consternation in those who see it: “el bárbaro gobernador, indignado e impaciente sobremanera, puso una grande y aguda flecha en el arco y [...] disparó la flecha con tan buen tino y con tanta furia que en un instante llegó a la boca de Bradamiro y se la cerró, quitándole el movimiento de la lengua y sacándole el alma, con que dejó admirados, atónitos y suspensos a cuantos allí estaban” (155; 1.4). Despite obvious parallels in action and expression, as critics have been quick to note,²⁸ the second incident provokes a very different response, both from the Europeans involved in it, and from modern readers. The violent death at its center is not only seen as a case of just deserts, notwithstanding the unintended victim of Antonio’s arrow, but moreover gives rise to further aggression:

Antonio [...] fue a tomar su arco, que siempre o la traía consigo o le tenía junto a sí, y, poniendo en él una flecha, hasta veinte pasos desviado de la Cenotia, 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. [...] 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. Volvió la Cenotia la cabeza, vio el mortal golpe que había hecho la flecha, temió la segunda y [...] salió del aposento, con intención de vengarse del cruel y desamorado mozo. (234-35; 2.8)

The question of what defines and differentiates barbarians deepens when, in book three of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, our heroes finally reach the shores of Europe, “la tierra de promisión que tanto deseaban” (432; 3.1). Pointedly addressing his wife, Ricla, as “bárbara mía”, Antonio states that she will now learn “del modo que has de servir a Dios, con otra relación más copiosa, aunque no diferente, de la que yo te he hecho” (432; 3.1). What follows departs tellingly from what one might expect, given this

²⁶ This colloquial sense of the term *bárbaro*, given after various others by Covarrubias (1, 121v), is also the usage most distant from classical criteria.

²⁷ “Alborotáronse los circunstantes; pusieron mano contra mí” (Cervantes, *Persiles* 166; 1.5). After another outburst of violence by Antonio — “me revolví sobre una cosa de poca importancia con un marinero inglés, a quien fue forzoso darle un bofetón” — the Europeans in attendance similarly react, not with shock, but with violence of their own: “llamó este golpe la cólera de los demás marineros de toda la chusma de la nave” (167; 1.5).

²⁸ See, for example, Avalu-Arce’s edition of *Persiles*, which, like other comments by modern critics, notes only the similarities of the two episodes, and not their differences: “El desmandado hablar del bárbaro Bradamiro recibe el mismo castigo que la maledicencia de Clodio (*infra*, II, viii): un flechazo como tapabocas eterno” (68, n. 29).

beginning, for Antonio does not present a series of tenets and teachings, like those that inform Ricla's profession of Christian faith in prior chapters, while still in barbarous lands.²⁹ Rather, he acclaims the pomp and opulence of Catholic as well as civic ceremonies and institutions. The tension between inner beliefs and outward displays of religious observance could therefore not be more evident. To judicious readers of Cervantes's time, what Antonio sets forth is not "una completa exposición de los dogmas católicos". Nor is it "el fondo de severa ortodoxia que Cervantes ha querido dar a sus obras", as Américo Castro once averred (259). Dogma and orthodoxy, even of Counter-Reformation canons, are nowhere to be heard. In their place, one finds what were commonly decried as *molestiae curialium*, or courtly vexations. After repeatedly stressing the material and public aspect of Ecclesiastical and civic culture with the word *verás*, Antonio turns to the social graces (*cortesía, braveza, bizarría*) of Lisbon's residents, without thought to the private and intimate convictions that were regarded as the true measure of Christian faith, especially amid the sectarian conflicts of the sixteenth century. He proclaims:

[A]gora verás los ricos templos en que [Dios] es adorado; verás juntamente las católicas ceremonias con que se sirve y notarás cómo la caridad cristiana está en su punto. Aquí [...] verás cómo son verdugos de la enfermedad muchos hospitales que la destruyen[,] y el que en ellos pierde la vida, envuelto en la eficacia de infinitas indulgencias, gana la del cielo. Aquí el amor y la honestidad se dan las manos y se pasean juntos, la cortesía no deja que se le llegue la arrogancia y la braveza no consiente que se le acerque la cobardía. Todos los moradores son agradables, son cortesés, son liberales y son enamorados, porque son discretos. La ciudad es la mayor de Europa y la de mayores tratos; en ella se descargan las riquezas del Oriente y, desde ella, se reparten por el universo; [...] la hermosura de las mujeres admira y enamora; la bizarría de los hombres pasma. [...] Finalmente, ésta es la tierra que da al cielo santo y copiosísimo tributo. (432-33; 3.1)

This catalogue of conventions and values that bind peoples together, yet make up the core of civilization's "discontents", as they came to be called by Sigmund Freud,³⁰ would surely bring to the minds of learned readers the "worldly vanities" and "urban disturbances" that authors were wont to adduce so as to show, through opposition, what Christians should and should not pursue. The features of European society lauded by Antonio indeed coincide to a remarkable degree with the *visibilia* (visible things) repudiated by a succession of best-selling moralists, notably Thomas à Kempis (1380-1471) in *De imitatione Christi et de contemptu omnium vanitatum mundi* (Of the Imitation of Christ and Contempt for All Worldly Vanities), and Francesco Petrarca (1304-74) in *De vita solitaria* (On Solitary Life) and *De contemptu mundi* (Of Contempt for the World).³¹

²⁹ See in particular Ricla's statement in book one in regard to what Antonio explained to her about Christian doctrine ("declaróme", "díjome"), and to what she as a result believes ("creo") (Cervantes, *Persiles* 176-77; 1.6).

³⁰ The term *discontents* in the title of the English edition was in fact proposed by the translator.

³¹ *De imitatione Christi et de contemptu omnium vanitatum mundi* is the title given to most early editions of Thomas à Kempis's treatise; others are more simply titled *De contemptu omnium vanitatum mundi*. Worldly vanities include "diuitias perituras q[ue]rere: & in illis sperare" (to wish for perishable riches, and to put hope in them); "honores ambire" (to seek honors); "carnis desideria sequi" (to pursue desires of the flesh); "longã vitã optare: & de bona vita parũ curare" (to pray for a long life, and care little for a good life); "presentẽ vitã

It is similarly to *visibilia* that Luis de León referred with disdain in yearning for a “descansada vida”, an existence apart from the wearisome institutions, practices and principles of secular culture.³²

I do not mean to suggest that Antonio and his companions saw anything deleterious in the rituals and monuments found in Lisbon as well as other European capitols. On the contrary, these are the height of civilization, in their eyes, and it is for this that Antonio is eager to have his wife, Ricla, know them. We ought nevertheless to consider the consequence of presuming to remediate by this means the deficiencies of the *bárbaros* depicted in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. For, despite the coarseness of their external aspect, these barbarians are equal, if not superior, to their European companions in a number of essential ways. Indeed, the pages devoted to Portugal, Spain, France and especially Rome — where bribery has displaced judicial mercy, and Auristela’s image is repeatedly the object of idolatrous veneration — make evident the decadence of allegedly civilized society. As a result, readers are invited to question the validity of their own assumptions in regard both to the defects of those made out to be barbarians, and to the merits of those held to be civilized. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* does not resolve this quandary. Nevertheless, by confounding expectations, it puts it on the table and thus participates in a key polemic of early modern times.

solū attēdere: & q[uae] futura sūt nō preuidere” (to attend only to the present life, and not provide for things to come); and finally “diligere q[uo]d cū o[mn]i celeritate transit; & illuc nō festinare vbi sempiternū gaudiū manet” (to choose what very quickly passes, and not hasten to that from which eternal joy flows). These vanities are all forms of “amor visibilium” (love of visible things). See Thomas à Kempis (1r). In the same vein, Petrarca’s *De vita solitaria* begins with a chapter titled “De Miserijs hominis occupati & infœlicis habitatoris urbium” (On the Woes of a Man Occupied [by Worldly Affairs] and [Those] of the Unhappy Inhabitant of Cities) (*Librorum* A3r). Subsequent sections of *De vita solitaria* focus on “turbines urbium” (urban disturbances), a synonym for *molestiae curialium* (courtly vexations).

³² See especially the first four stanzas of “Vida retirada” (ca. 1558):

¡Qué descansada vida
 la del que huye el mundanal rüido,
 y sigue la escondida
 senda, por donde han ido
 los pocos sabios que en el mundo han sido!
 Que no le enturbia el pecho
 de los soberbios grandes el estado,
 ni del dorado techo
 se admira, fabricado
 del sabio moro, en jaspes sustentado.
 No cura si la Fama
 canta con voz su nombre pregonera,
 ni cura si encarama
 la lengua lisonjera
 lo que condena la verdad sincera.
 ¿Qué presta a mi contento,
 si soy del vano dedo señalado;
 si en busca deste viento
 ando desalentado
 con ansias vivas, con mortal cuidado? (León 1)

Works Cited

- Acosta, José de. *Historia natvral y moral de las Indias*. Seville: En casa de Iuan de Leon, 1590.
- Anghiera, Pietro Martire d'. *De orbe nouo [...] decades*. Madrid: Apud Michaellem de Eguía, 1530.
- Aristotle. Ingram Bywater tr. *Poetics*. Jonathan Barnes ed. *The Complete Works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1995. 2. 2316-40.
- . Benjamin Jowett tr. *Politics*. Jonathan Barnes ed. *The Complete Works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1995. 2. 1986-2129.
- Bakhtin, Mikhail. Caryl Emerson ed. and tr. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Boruchoff, David A. "El Abencerraje de Antonio de Villegas: una revisión neocristiana". Ruth Fine, Michèle Guillemont and Juan Diego Vila eds. *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2013. 187-215.
- . "Free Will, Beauty and the Pursuit of Happiness: *Don Quijote* and the Moral Intent of Pastoral Literature". *Anuario de Estudios Cervantinos* 1 (2004): 121-35.
- . "Indians, Cannibals, and Barbarians: Hernán Cortés and Early Modern Cultural Relativism". *Ethnohistory* 62.1 (2015): 17-38.
- . "Los malvados cristianos del teatro de Cervantes: un debate intestino". *eHumanista/Cervantes* 1 (2012): 643-63.
- Castiglione, Baldassare. *Il libro del Cortegiano*. Venice: nelle case d'Aldo Romano, & d'Andrea d'Asola, 1528.
- Castro, Américo. Julio Rodríguez-Puértolas ed. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer, 1980.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores; Centro para la edición de los clásicos españoles, 2004.
- . Francisco López Estrada and María Teresa López García-Berdoy eds. *La Galatea*. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismvnda. Historia septentrional*. Madrid: Iuan de la Cuesta, 1617.
- . Juan Bautista Aualle-Arce ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1970.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 2003.
- . Rodolfo Schevill and Adolfo Bonilla eds. *Persiles y Sigismunda*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914. 2 vols.
- Cisneros, Diego de. "Discurso del Traductor" (28 August 1637). In Michel de Montaigne. *Exerientias y varios discursos de Miguel, Señor de Montaña*. Biblioteca Nacional, Madrid. Ms 5635. 29r-49r.
- Cortés, Hernán. Ángel Delgado Gómez ed. *Cartas de relación*. Madrid: Castalia, 1993.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.

- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. Vienna: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930.
- . Joan Riviere tr. *Civilization and its Discontent*. (London: L. & Virginia Woolf at the Hogarth Press, and the Institute of Psycho-analysis, 1930).
- Giovio, Paolo. *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quæ apud Musæum spectantur*. Florence: In officina Laurentii Torrentini, 1551.
- Guevara, Felipe de. *Comentarios de la pintura*. Madrid: Geronimo de Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788.
- León, Luis de. *De los nombres de Christo*. Salamanca: Por los Herederos de Mathías Gast, 1585.
- . Javier de San José Lera ed. *Poesías*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- López de Gómara, Francisco. *Cronica de la nueva españa con la conquista de Mexico / y otras cosas notables: hechas por el valeroso Hernando Cortes. [...] Con mucha diligencia corregida, y añadida por el mesmo autor*. Zaragoza: en casa de Agustin Millan, 1554.
- . *La conquista de Mexico*. Zaragoza: en casa de Agustin Millan, 1552.
- Montaigne, Michel de. *Essais. [...] Liure premier & second*. Bordeaux: S. Millanges, 1580.
- Montemayor, Jorge de. Asunción Rallo ed. *Los siete libros de La Diana*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Petrarca, Francesco. *Librorum Francisci Petrarchæ*. Basel: per magistrum Ioannem de Amerbach, 1496.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*. Madrid: En la Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-39. 6 vols.
- Riley, E. C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí. Victoria Cirlot and José Enrique Ruiz Doménech eds. *Amadís de Gaula*. Barcelona: Planeta, 1991.
- Tasso, Torquato. *Apologia [...] in difesa della sva Giervsaletteme Liberata*. Ferrara: Giulio Cesare Cagnacini, et Fratelli, 1585.
- . *Discorsi del poema heroico*. Naples: Nella Stamparia dello Stigliola, ad instantia di Paolo Venturini, 1594.
- . *Discorsi [...] dell Arte poetica; et in particolare del Poema heroico*. Venice: Ad istanza di Giulio Vassalini, 1587.
- Thomas à Kempis. *De imitatiōe chr[ist]i & de c[on]tēptu o[mn]ium vanitatū mūdi*. Venice: imp[r]ēsis Francisci de madijs, 1486.

Eco-Performativity in *Persiles y Sigismunda*

Bruce R. Burningham
(Illinois State University)

The past several decades have seen the rise of both performance studies and eco-criticism as important theoretical frames.¹ Almost from the beginning, due in large measure to the pioneering work of both J. L. Austin and Judith Butler (Austin and Urmson; Butler), these two disparate fields have often borrowed ideas and terminology from each other. For instance, in a 1996 essay entitled “American Literary Environmentalism as Domestic Orientalism,” David Mazel discusses his reaction to seeing a made-for-television movie about the ecological destruction of the Owens Valley in California, whose aquifer was completely drained over time by a thirsty Los Angeles that sucked it dry in order to expand into the new suburban landscape of the San Fernando Valley. Because the once-verdant Owens Valley no longer looked as it did prior to this environmental degradation, the San Luis Valley, where Mazel happened to be living at the time, was chosen as a cinematic stand-in (as an environmental “body-double,” if you will) for the film:

Like other San Luis Valley environmentalists working against the depletion of the local aquifer, I found the completed film admirable but also deeply unsettling. It was not just that some particularly bad environmental history was repeating itself. Just as unnerving was the realization that we were watching “our” environment *perform*, that for perhaps millions of viewers it would have a greater reality as something other than itself. As a signifier, detached from its seemingly natural character and place, the San Luis Valley landscape performed convincingly, not on its own quite pressing behalf, but in a story whose ending was already so far beyond emendation as to be suffused with nostalgia. Comfortable as we had been with thinking of our natural environment as some securely grounded *reality*, we were disturbed to see it suddenly in this alien and performative light, and to realize that, like any performer, it could be cast in a multiplicity of roles, toward divergent ends, and by different people—not necessarily people with any immediate stake in its welfare, but quite necessarily by people with the cultural wherewithal (precisely what my neighbors and I seemed to lack) to *make* it perform. (38; original emphasis)

Although Mazel does not explicitly use the term “eco-performance,” his article is clearly one of the earliest examples of what might be called “proof of concept.”² *Eco-criticism*, for its part, is quite simply what Cheryl Glotfelty calls “the study of the relationship between

¹ An earlier version of this essay was presented at the annual meeting of the Renaissance Society of America in Montreal, Canada on 25 March 2011.

² Twenty years later, the concept of “eco-performativity” is still somewhat new, and even then the notion is often connected specifically to artistic praxes that involve some exploration of the environment. The MLA online bibliography, for instance, only includes two articles that explicitly use the term ‘eco-performance’ (see Haedicke and Harper; and Kuppers), while a Google search of the term reveals that nearly all current online references to ‘eco-performativity’ are tied to my original 2011 oral version of this essay. See also Kenney.

literature and the physical environment” (Glotfelty and Fromm, xviii). She writes: “Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies” (xviii).³ Glotfelty’s extremely succinct definition, however, is not quite sufficient to the critical merging of eco-criticism with performance theory. What exactly, then, do we mean by *eco-performativity*?

At its most basic level, the environment (at least as far as the etymology of the word itself is concerned) has always been “performative.” As Mazel notes, the notion of performance “is ordinary to the word itself. A root verb plus a suffix, environment once denoted ‘the action of environing,’ that is, surrounding” (38). Still, to get to a sense of environmental performance that goes beyond simply that which “environs” us, we must necessarily include the more deliberate concept of ‘performativity.’ If performativity – whether theatrical, ritualistic, linguistic, or gendered – implies something more than just the mere act of existing, then one could argue that the environment really becomes *performative* with the advent of agriculture more than 10,000 years ago.⁴ This is the moment in geologic and natural history when humans really start to see ourselves as existing apart from the environment; the moment when we ceased to merely take what little we could from the environment and started making the environment actively *perform* to satisfy our alimentary needs. As an extension of this initial agricultural performativity, “architecture” (despite having its own early beginnings well before the agricultural revolution) might be said to represent the apogee of environmental performance, in so far as every architectural structure we see in the world – from an Arctic igloo to a Central Asian yurt, from the stone pyramids of Egypt or Mexico to the glass and steel skyscrapers of most modern industrial metropolises – were created by taking various elements from the natural world and forcing them to perform (both functionally and aesthetically) for our needs and pleasures. Indeed, architecture – including landscape architecture – is the quintessential environmental performance of cities. As large-scale, long-term acts of eco-performance, cities are monuments of human “culture” punctuated by oases of highly-constructed “nature” in the form of parks and green space.

In this last regard, still another type of human-driven eco-performativity belongs to such bucolic spaces as Renaissance gardens and National Parks, where the “natural” environment is goaded, coaxed, and coerced into performing for us, whether as a stand-in for idealized pastoral utopias or as pristine wilderness areas supposedly unspoiled by human contact (this, despite all the human infrastructure necessary to make such spaces

³ For an excellent overview of eco-criticism, see Glotfelty and Fromm.

⁴ Of course, in linking eco-performativity to the invention of agriculture (a word that always already inscribes the “nature” versus “culture” divide), I am not unaware of privileging what João Florêncio calls “various forms of human social and cultural production” (197). There are numerous *non-human* performativities, as Michael Marder argues in an exploration of plant growth and what he calls the “uncanny phenomenology of the vegetal” (186). Likewise, while not explicitly using the word ‘performance,’ Stuart Kauffman essentially argues that evolution itself – both biological and cultural – is the basic performance of the Universe: “We live in a world of stunning biological complexity. Molecules of all varieties join in a metabolic dance to make cells. Cells interact with cells to form organisms; organisms interact with organisms to form ecosystems, economies, societies” (vii). Baz Kershaw, for his part, speaks in similar terms when he invokes James Lovelock’s “Gaia hypothesis” and ties it to the notion of “theatra mundi” (2012, 267-269). See also Kershaw; and O’Brien (258-260).

accessible to the human eye).⁵ Obvious examples are the manicured gardens of Versailles on the one hand and Yellowstone National Park on the other.⁶ In either case, this second type of eco-performance is intimately related to a third type, which is the representation of the natural environment within our collective imaginary, be it the *locus amoenus* of sixteenth-century Spanish pastoral literature such as Jorge de Montemayor's *Siete libros de la Diana* (*The Seven Books of the Diana*), eighteenth- and nineteenth-century landscape painting like that of English Romantics or the American Hudson River School, or even twentieth-century Hollywood westerns like those of John Ford with their panoramic vistas of Monument Valley. Which brings us, finally, to *Persiles y Sigismunda*.

For readers unfamiliar with Cervantes's last novel (posthumously published in 1617), a brief summary is in order. Structurally divided into four "books," *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* (*The Trials of Persiles and Sigismunda, A Northern Story*) depicts the pilgrimage of its title characters, a pair of aristocratic Nordic lovers, as they make their way from an ill-defined barbaric and pagan "Thule" to a very civilized and Christian Rome where they are finally married.⁷ Disguised as a pair of siblings named "Periandro" and "Auristela," and traversing the Iberian Peninsula along the way, Persiles and Sigismunda endure innumerable "trials" – from shipwrecks to conflagrations – as they move through the European landscape toward the happy resolution of what Alban Forcione has called a "Christian Romance" modeled on Heliodorus's Byzantine romance *Aethiopica* (30-31).⁸ Over the course of the novel, from its very first moments on the "isla bárbara" (Cervantes, 223) ["Barbarous Isle" (Weller and Colahan, 72)], the "world" plays an extremely important role in *Persiles y Sigismunda*, and not just because it panoramically "environs" the protagonists throughout their pilgrimage. In fact, the environment in Cervantes's last novel can be said to "perform" in at least three other ways.

First, the environment within *Persiles y Sigismunda* does not function merely as a backdrop for the action. Instead, like the brooding environment of so many nineteenth-century Romantic novels (in which some impending human disaster is foreshadowed by

⁵ Regarding the notion of "utopia," recall that the word's etymology is meant to convey a sense of "no-place." Regarding the detritus of human infrastructure in the "natural" world, Roy Sellars – in an argument that echoes the quantum "observer effect" – analyzes Wallace Stevens's poem "Anecdote of the Jar" and finds that the mere presence of the jar in the environment forever changes the landscape: "In an affirmative reading, on the one hand, we could take the poem as an American cultural triumph, giving meaning and ordering dominion: an ode on a Tennessee urn. The jar makes the 'slovenly wilderness' get its act together and fall into place, sprawling 'around, no longer wild,' as the surrounding *of* place. In an eco-critical reading, on the other hand, we could argue that there is no nature left, 'slovenly' or otherwise, in the dominion of the jar. Wilderness as such has been lost and irreparable environmental damage caused. The jar itself is not biodegradable, and its cost as artefact, a thing put on top of another thing, is too high" (39; original emphasis).

⁶ Again, as Haedicke and Harper's work makes clear, even such "wastelands" as an abandoned peach orchard – having become "a large 'dumping ground' for industrial waste" on the outskirts of Paris (115; original emphasis) – can become an important performative space: "And yet, hidden behind the tangled vines and brambles, one can find ruins of the living walls or old wells divulging remarkable centuries-old horticultural and irrigation techniques; mushrooms blooming in abundance under their partner beech, birch, poplar and oak trees; and figs, quince, chestnuts and hazelnuts feeding birds, foxes and mice" (115).

⁷ Because this essay may be of interest to non-Hispanists, in addition to citing the original Spanish text of *Persiles y Sigismunda*, I will also cite Celia Weller and Clark Colahan's English translation, whose title I include here.

⁸ While the title characters are called Periandro and Auristela throughout most of the novel, for the sake of clarity I will refer to them here as Persiles and Sigismunda unless quoting someone else.

the arrival of a stormy night), the environment of *Persiles y Sigismunda* is dynamically *involved* in the action from the outset; so much so, that this Cervantine environment could be said to be imbued with agency. Let me offer a few specific examples.

At the beginning of Book I, Chapter 6, the narrator describes the sunrise and the landscape in the following terms:

Tardó aquel día en mostrarse al mundo. [...] Con alborotado sueño pasaron los demás aquella noche, porque el dolor y sentimiento de la muerte de su ama Cloelia no consintió que Auristela dormiese, y el no dormir de Auristela tuvo en continua vigilia a Periandro. El cual con Auristela, salió al raso de aquel sitio, y vio que era hecho y fabricado de la naturaleza como si la industria y el arte le hubieran compuesto [...] (Cervantes, 162-63; my emphasis)

[That day was later than usual in revealing itself to the world. [...] The others spent a restless night because the sadness and grief at the death of her nursemaid prevented Auristela from sleeping and this in turn kept Periandro awake. The two of them went out into the open air and saw that the place was constructed by nature as if man's art had designed it. (Weller and Colahan, 38; my emphasis)]⁹

A page later, one of the characters describes the scene again by imbuing the proactive environment with an almost human willfulness:

—Cuando me dejó la barca en que venía en la arena y la mar tornó a cobrarla (ya dije que con ella se me fue la esperanza de la libertad, pues aun ahora no la tengo de cobrarla), entré aquí dentro, vi este sitio y parecióme *que la naturaleza le había hecho y formado para ser teatro* donde se representase la tragedia de mis desgracias. (Cervantes, 164; my emphasis)

["When the boat I came in left me on the sand and the sea took it back again—I said earlier that my hopes for freedom went with it, hopes that to this moment I still lack—I came inside this place, looked at it, and it seemed to me that nature had made and formed it as the theatre where the tragedy of my misfortunes would be played out." (Weller and Colahan, 39; my emphasis)]

Still later, the narrator describes a highly anthropomorphic storm that seems almost proud of its own power:

[T]odo era confusión, todo era grita, todo suspiros y todo plegarias. Desmayó el capitán, abandonáronse los marineros, rindiéronse las humanas fuerzas, y poco a poco, el desmayo llamó al silencio, que ocupó las voces de los más de los míseros que se quejaban. *Atrevióse el mar insolente a pasearse por cima de la cubierta del navío y aun a visitar las más altas gavias, las cuales también ellas, casi como en venganza de su agravio, besaron las arenas de su profundidad.* Finalmente, al parecer del día (si se puede llamar día el que no trae consigo claridad alguna) la nave se estuvo queda y estancó sin moverse a parte alguna, que es uno de los

⁹ Weller and Colahan's transformation of "como si la industria y el arte le hubieron compuesto" into "as if man's arte had designed it" inadvertently assigns a *human* agency to a Spanish sentence that does not actually include it.

peligros, fuera del de anegarse, que le puede suceder a un bajel. Finalmente, combatida de un huracán furioso, *como si la volvieran con algún artificio*, puso la gavia mayor en la hondura de las aguas y la quilla descubrió a los cielos, quedando hecha sepultura de cuantos en ella estaban. (Cervantes, 276-277; my emphasis)

[All was confusion, all screams, all sighs and prayers. The captain blacked out, the sailors gave themselves up for lost, human strength was overcome, and in the midst of their laments silence took possession of the voices of the suffering folk as one by one they lost consciousness. [...] *The insolent sea dared stroll over the deck of the ship and to visit even the highest topsails that as if to avenge this insult kissed the sands in the depths of the ocean.* Finally at daybreak—if one could call “day” something bringing no light whatsoever with it—the ship stopped and stalled, not moving at all, one of the greatest dangers, aside from sinking, that can happen to a sailing ship. Finally, beaten by a furious hurricane and *flipped over as though by some trick*, it plunged its topsail into the depths of the water, exposing its keel to the sky and becoming a tomb for everyone on board. (Weller and Colahan, 102; my emphasis)]

While these represent only a small sample of the most audacious examples of this type of eco-performativity in the text, the entire novel is rife – to a greater or lesser extent – with this kind of environmental agency. Persiles and Sigismunda spend much of Books I and II moving from island to island and from ship to ship, escaping one disaster after another, as this very active environment seems determined to incessantly thwart their every move. In this regard, as various critics and writers have noted, Cervantes anticipates in many ways much of what we today call Latin American magic realism. Says Frederick de Armas: “Alejo Carpentier’s discussion of Rutilo is particularly significant since this episode is one that has created the most difficulties for modern critics concerned with the *Persiles*, due to its ‘marvelous’ subject matter” (298). A few pages later, de Armas adds: “The *prólogo* to *El reino de este mundo* evinces an understanding of the complexities of Cervantes’ *Persiles y Sigismunda* long before these were seriously considered by critics. The Cuban author’s concept of *lo real maravilloso*, although grounded in New World mythologies and triggered by his visit to Haiti in 1943, is modeled on a world vision encountered in Cervantes’ romance” (315). And although one of the central motifs of Cervantes’s novel is certainly the trope of the Wheel of Fortune, a careful analysis of the novel reveals that there are actually four competing forces at work within the text: fortune, divine providence, necromancy, and the environment; each of which occasionally acts in tandem with one or another of these elements, but each of which is a distinct and separate force to be reckoned with.

The second way in which the environment can be said to perform in *Persiles y Sigismunda* involves the question of ethnicity. The critical relationship between performance and ethnicity has long been a point of exploration not just for performance artists and solo performers like Anna Deveare Smith and others, but also for critics like Meiling Cheng. Indeed, much of the performance theory written since the early 1980s – including and especially the work of Butler – has been built around the analysis of the *performativity* of gender, race, ethnicity, and social class. Such a performance of ethnicity in *Persiles y Sigismunda* plays itself out in an intimate linkage between people and places, a linkage made explicit by Persiles himself when says, “[S]oy hecho como esto que se

llama *lugar*” (Cervantes, 360; my emphasis) [“My life [...] is similar to this thing called *place*” (Weller and Colahan, 153; my emphasis)].

As mentioned above, Books I and II take place on or around the “barbaric” islands of the North Atlantic in the maritime space bordered by Greenland, Iceland, Scotland, and Ireland; while books III and IV take place on the European continent beginning in Portugal and moving through Spain, France, and Italy. Of course, Cervantes’s use of the term “barbaric” in reference to the geography of these North Atlantic islands is a function of the barbarians who supposedly live there. But at same time, the text does frequently refer to an “*isla bárbara*,” not simply to an island on which barbarians happen to live.¹⁰ Like Persiles himself, the novel makes an intimate connection between *people* and *places*. Indeed, throughout the text, Cervantes’s discourse essentially conflates the two. As Patricia Ferrer-Medina notes in her eco-critical study of “*La gitanilla*” (but whose comments are also applicable to *Persiles y Sigismunda*): “the [ecological] difference between civilization and barbarism is encapsulated in the relation between humans and their environment, or, put in another way, in the distance between humans and wilderness” (41).¹¹ With specific regard to *Persiles y Sigismunda*, the environment (especially in Books I and II) certainly behaves very badly; one might say even “wildly.” As Cristián Andrés argues, “*La Isla Bárbara es una anti-España, una anti-Europa, un modelo repulsivo para cualquier lector contemporáneo de Cervantes*” (116). At the same time, the indigenous inhabitants of these islands are as wild and violent as the environment itself. “No se trata de la imagen mítica del ‘buen salvaje,’ sino de todo lo contrario: el bárbaro cruel que se prepara a matar al joven inocente ‘civilizado,’ puesto que ya sabemos que es cristiano” (Andrés, 115).

For example, at the beginning of the very first chapter, the barbarians hoist Persiles up out of a cave-like dungeon tied to the end of a hemp rope. When Persiles (whose alias we do not even know yet) gives thanks to heaven that he will at least be allowed to die under the light of day, rather than in the darkness of the dungeon, the narrator notes the following:

Ninguna destas razones fue entendida de los bárbaros, por ser dichas en diferente lenguaje que el suyo, y así, cerrando primero la boca de la mazmorra con una gran piedra y cogiendo al mancebo, sin desatarle, entre los cuatro 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. Saltaron luego en los maderos y pusieron en medio dellos, sentado, al prisionero y luego uno de los bárbaros asió de un grandísimo arco que en la balsa estaba y, poniendo en él una desmesurada flecha, cuya punta era de pedernal, con mucha presteza le flechó y, encarando al mancebo, le señaló por su blanco, dando señales y muestras de que ya le quería pasar el pecho. (Cervantes, 119-120)

[None of these words meant anything to the barbarians for they were spoken in a language different from their own. And so, after first closing off the mouth of the

¹⁰ See also González; and Hanneken.

¹¹ Ferrer-Medina also notes that “Utopian societies represent the pinnacle of civilization and thus of the human command of nature” (45). Still, as David Castillo and Nicholas Spadaccini argue: “Todo esto nos permite releer los primeros capítulos de *Persiles* en tierra bárbara como una parodia del impulso imperial de la monarquía como transmisora de la ideología contrarreformista” (124).

dungeon with a large stone and taking hold of the youth without untying him, the four of them took him to the water's edge where there was a raft made of logs tied together with strong vines and flexible willows. It immediately became apparent that they used this contrivance as a boat to get to another island that appeared to be no more than two or three miles distant. [...] The barbarians promptly leaped onto the raft and seated the prisoner in their midst. Then one of them seized an immense bow that was on the raft and, fitting a huge arrow with a flint point to the string, quickly drew it back and faced the youth, making it clear that he was the target and indicating that he intended to shoot him in the chest. (Weller and Colahan, 18)]

This particular group of barbarians, it seems, routinely traffics in captured young men and women. This is due to an ancient prophecy that requires them to sacrifice such young men in order to turn their pulverized hearts into a bitter elixir designed to test the mettle of those barbarians who might aspire to kingship, and who will be given the captured maidens as prizes. Tempers always run hot during these raids, and thus, three chapters later, when it becomes apparent that Sigismunda is also a prisoner of a different barbarian group, a melee breaks out among the barbarians in which one of them is shot through the mouth with an arrow, while another jumps the archer and stabs him in the heart with a stone dagger (Cervantes, 145-146; Weller and Colahan 29-30). This melee quickly turns into civil war, during which one of the barbarians sets fire to the nearby woods. This forest fire, fanned by the novel's anthropomorphic winds, rapidly spreads across the entire island, killing nearly everything and everyone in its path. The only people to escape this conflagration are Persiles, Sigismunda, and the little nuclear family of Antonio, the so-called "bárbaro español," who had found himself shipwrecked years earlier on this same island, and who has "gone native" by marrying a barbarian woman who has borne him a barbarian son and daughter.

If Cervantes's description of these barbarous islands does not seem to correlate with our ecological and anthropological knowledge of the lands and peoples that exist (or even existed in the sixteenth and seventeen centuries) between the landmass of Greenland and the British Isles, such a lack of correlation has not gone unnoticed by critics.¹² While Cervantes's most immediately tangible source for his northern geography was probably Olaf Magnusson's *History of the Northern Peoples* (published in Rome in 1555), various New World texts like Alvar Núñez Cabeza de Vaca's *Naufragios* (which was also published in 1555 in Valladolid) were probably equally influential, if only through a kind of cultural osmosis.¹³ Like Caliban in Shakespeare's *Tempest*, whom critics have read as a figure of the indigenous Caribbean population at least since the publication of Roberto Fernández Retamar's influential 1971 essay "Calibán," Cervantes's Corsicurbo is a much more "American" figure – in an indigenous, hemispheric sense – than an Icelandic or Hibernian one. Indeed, as Diana de Armas Wilson argues in her own detailed study *Cervantes, the Novel, and the New World*, much of Cervantes's ethnography in *Persiles y Sigismunda* can be traced to texts by such writers as Christopher Columbus, Alonso de

¹² See Forcione (37-38); Suárez (188); Armstrong-Roche (33-110); and Baena (1988).

¹³ *Naufragios (Castaways)* is an autobiographical narrative that recounts the many years that Cabeza de Vaca spent living among the indigenous peoples of what is today the US Southwest and Northern Mexico after being shipwrecked on the Gulf coast in 1527 and then making his way to Mexico City, where he finally arrived in 1535.

Ercilla, Bernal Díaz de Castillo, Bartolomé de las Casas, and most importantly, Inca Garcilaso de la Vega (2000, 183-208).¹⁴ Frank Domínguez, for his part, links Cervantes's novel to Columbus's *Diario a bordo*; while both Lisa Voigt and Stelio Cro connect it to such later texts as Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*.¹⁵ But where such critics are primarily interested in the performance of ethnicity by Cervantes's *human* characters, I am interested here in the ways in which the announced conflation of people and places within the text enacts a kind of "eco-ethnicity." In other words, I am interested in the fact that, while Cervantes's northern European barbarians really function as "body-doubles" for the indigenous inhabitants of the New World, his Barbarous Isle – like Mazel's San Luis Valley – also *performs* as a stand-in for an American environment that cannot easily be hidden behind such northern European "costuming."

The third way in which the environment of *Persiles y Sigismunda* can be said to be performative relates to the issue of gender performance. As numerous critics have noted, one of the main questions explored over the course of the novel is the conflict between heaven and earth (El Saffar, 1984, 131).¹⁶ As such, the novel is fundamentally preoccupied with an exploration of the dichotomy between the binaries of 'masculine' and 'feminine,' given that 'heaven' is generally associated in the Western imaginary with masculinity (that is, as the domain of Zeus or Jupiter or of the Judeo-Christian patriarchal God), whereas 'earth' is generally associated with femininity (whether as Gaia, Mother Earth, or Mother Nature). Indeed, as Annette Kolodny notes in her study of gender in colonial North America, the oldest Anglo-American fantasy (which Hispanists will actually understand as antedating the arrival of the English colonists in the early 17th century) is to see the land as "essentially feminine – that is, not simply the land as mother, but the *land as woman*, the total female principle of gratification – enclosing the individual in an environment of receptivity, repose, and painless and integral satisfaction" (171; my emphasis). Thus, Cervantes's earthly (or, better yet, *earthy*) femininity plays itself out in *Persiles y Sigismunda* in a number of ways.¹⁷ Throughout the novel, the earth often functions as a nurturer, offering shelter and protection to the various characters as they seek to escape the wrath of the angry, anthropomorphic environment that we have examined above. Of course, such a statement might seem counterintuitive, given I have just argued that the world of this text harasses the title characters, while I am now arguing that it offers them shelter from this eco-harassment. However, taking into account the novel's preoccupation with heaven and earth, the environmental elements that incessantly pursue Persiles and Sigismunda are those associated with the sky and the seas (again, the domains of Zeus and Poseidon), while those that offer protection are associated with the land itself (again, the domain of Gaia).

But this nurturing impulse does not end with mere protection. It also includes a strong maternal component. At the beginning of Book III, as the pilgrims make their way

¹⁴ As David Abulafia notes, however, the indigenous inhabitants of the Canary Islands represented a closer-to-home conundrum for early modern Spaniards than the Amerindian peoples, and Columbus himself had sailed as far north as Iceland before undertaking his journeys to the Americas (13, 18, 33-64). See also Bearden; Schuessler; Avilés; and Mariscal.

¹⁵ See also Colahan (2009); Colahan and Weller; and Hegyi.

¹⁶ Alternatively, one could argue that *Persiles y Sigismunda* really depicts a conflict between heaven and hell, given that earth and hell are discursively synonymous in this text.

¹⁷ On the motif of the "Great Mother" in *Don Quixote* and *Persiles y Sigismunda*, see El Saffar (1990, 20-23).

across the Iberian Peninsula, they encounter the fleeing Feliciano de la Voz, whom they hide in the hollow trunk of a live oak, which serves as a rather cozy shelter. As various critics have noted, the opening line of the subsequent chapter offers us a telling (and narratively self-aware) metaphor: “*Preñada estaba la encina* (digámoslo así); preñadas estaban las nubes, cuya oscuridad la puso en los ojos de los que por la prisionera del árbol preguntaron” (Cervantes, 452; my emphasis) [“*The live oak was pregnant—let’s put it that way—and so were the clouds, whose darkness closed in on those looking for the tree’s prisoner*” (Weller and Colahan, 205; my emphasis)]. Such a pregnancy metaphor occurs in other places in the novel as well. Both Wilson and Ruth El Saffar have brilliantly analyzed these pregnancy metaphors (Wilson, 1986; El Saffar 1984, 131-140), while Julio Baena has written at length on what he calls “el laborioso nacimiento de Periandro,” examining the opening scene of the novel wherein Persiles is lifted out of the dungeon-cave (1996, 45-64). Baena reads this scene as an allegory of birth, with the cave functioning as kind of uterus (1996, 46). More importantly, Persiles’s “birth,” says Baena, is not just a birth but also a “parto,” a “delivery” (1996, 48). This is a crucial distinction, he argues, because the Spanish word ‘parto’ is the correlative of the Spanish word ‘trabajo’ (a word that figures prominently in the novel’s complete Spanish title). According to Baena, “Desde el Génesis, *parto* es la cara femenina de la divina maldición de trabajar. Esto por un lado. Por otro lado, *parto* es la cara del *nacimiento* que mira a la *madre*, a la *mujer*” (1996, 48; original emphasis). For Baena, who unpacks the intimate connection between the landscape and gender in the text, this initial scene of Persiles’s “birth” and “delivery” foregrounds both the feminine and the maternal in *Persiles y Sigismunda*.

What is striking about these three types of eco-performativity is the way in which they mutate over the course of the novel, especially in the transition from Books I and II to Books III and IV. For instance, the proactive environment that creates so many difficulties for the pilgrims in the first half of the novel becomes increasing more passive in the second half. To be sure, there are still obstacles to overcome in Books III and IV, but these are less a function of weather and of angry seas than of deceitful and malevolent human intervention. Indeed, the European environment in Books III and IV is often reduced (elevated?) to an object of veneration. Consider the description of the pilgrims’ landfall on the European continent:

Al cabo destes o pocos más días, al amanecer de uno, dijo un grumete que desde la gavia mayor iba descubriendo la tierra:

—¡Albricias, señores! ¡Albricias pido, y albricias merezco! ¡Tierra! ¡Tierra! Aunque mejor diría: ¡Cielo, cielo!, porque, sin duda, estamos en el paraje de la famosa Lisboa. (Cervantes, 429)

[At the end of these or a few more days, at dawn of one of them, a cabin boy reported he could see land from the main topsail. “Good news, ladies and gentlemen, and such good news that I want and deserve a reward! Land! Land! Although I should say ‘Heaven! Heaven!,’ for without a doubt we’re in the vicinity of the famous Lisbon.” (Weller and Colahan, 194)]

Consider also the description of their ultimate arrival in Rome:

Y los demás peregrinos de nuestra compañía, llegando a la vista della, desde un alto montecillo la descubrieron y, hincados de rodillas, como a cosa sacra, la adoraron[.] (Cervantes, 654)

[When the other pilgrims in our band caught sight of Rome and viewed it from a high hill, they kneeled down as though before something sacred and began to worship it. (Weller and Colahan, 311)]¹⁸

Likewise, (and not surprisingly), the ethnically Amerindian environment that we encounter in the first half of the novel becomes increasingly more European once the pilgrims arrive in Lisbon. In this regard, the environment can also be said to participate in the same “great chain of being” metaphor that Juan Bautista Avalle-Arce has indicated is structurally integral to the entire text (11). Indeed, as William Childers astutely argues, the novel’s exploration of ethnicity undergoes a notable shift at this point, as Cervantes turns his attention in Book III to an exploration of the multiple ethnicities of the Iberian Peninsula itself, particularly the Jewish and Morisco identities of the La Mancha region, which Childers characterizes as a kind of internal “colony” similar to Spain’s overseas colonies in the Americas (3-43).

And, finally, the feminine and maternal environment that gives birth to Persiles in the opening chapter – and which later serves as a surrogate womb for Feliciano de la Voz as she hides inside the live oak – becomes increasingly more masculine, and indeed patriarchal, as the pilgrims get closer and closer to Rome. Such a shift is admittedly very subtle, but it is discernible nonetheless. This is because, as I have argued elsewhere, while we frequently consider civilization to be feminine, the elements that are said to create civilization (i.e., laws, government, architecture, etc.) are generally considered to be a masculine domain (Burningham 9-30). By way of comparison, consider Rómulo Gallegos’s novel *Doña Bárbara*, where “barbarism” is represented by the deliberately-female title character, who is also strongly connected to both the earth and New World indigeneity, while “civilization” is clearly represented by the male lawyer and landowner, Santos Luzardo, who has just returned from Europe to reconstruct his decaying American ranch (by once again forcing the wilderness back into abeyance). Accordingly, Gallegos’s binary conflict between an unholy American feminine and an almost beatified European masculine is in many ways a reinscription of *Persiles y Sigismunda*’s seventeenth-century plot structure.¹⁹ Which is to say, Cervantes’s “Christian romance” begins with Persiles’s birth in the maternal, wild, and natural environment of the cave but ends with Sigismunda kissing the Pope’s feet within the paternal, civilized, and highly-constructed environment of the Vatican. And in this way, Cervantes’s “Mother” Nature slowly gives way to the Holy “Father.”²⁰

These environmental mutations parallel similar transformations that occur to Persiles and Sigismunda over the course of the novel. In the first place, we are presented with Sigismunda’s conversion to Christianity, supposedly the very reason for undertaking her pilgrimage to Rome. If paganism – which is etymologically related to notions of rusticity and with a proximity to nature – can be defined in Western culture as the worship

¹⁸ See also Irigoyen-García.

¹⁹ The obvious semantic value of the name “Doña Bárbara” is rhetorically opposed to that of the name “Santos Luzardo,” which evokes both ‘holiness’ (*santo*) and ‘light’ (*luz*). See also Sarmiento.

²⁰ A Lacanian reading of *Persiles y Sigismunda* is surely in order, but this is not the place to do so.

of a pantheon of environmental deities linked to the sky, the water, the planets, etc.; then Sigismunda's conversion to Christianity is also a transition from a worship of Mother Nature to a worship of God the Father (Catholic reverence for the Virgin Mary notwithstanding). Likewise, there is the subtle shift in identity that occurs as the title characters ultimately shed their aliases, "Periandro" and "Auristela," in order to finally assume their true identities as Persiles and Sigismunda.

What is significant about this shift in nomenclature, particularly in the case of Sigismunda, is the way in which it too is environmentally marked. Although the name "Sigmund" is of Germanic origin, within a Hispanophone context the name inevitably evokes clear environmental echoes ('mundo' = 'world').²¹ And in this regard, the numerous portraits of Sigismunda that proliferate as the pilgrims make their way across Europe – portraits that become, like Lisbon and Rome themselves, the object of various desiring gazes – can be read as figures of landscape portraiture that anticipate the later Romantics keen interest in the emotional and spiritual value of the environment.²² In other words, there is a discursive link between the awe expressed at seeing various European capitals in real life – as evidenced by the aforementioned passages – and the awe expressed at seeing Sigismunda in person:

Las damas francesas, Ruperta, Croriano y Periandro, quedaron atónitos de ver la verdadera imagen del rostro de Auristela en el del retrato. Cayó la gente que el retrato miraba en que parecía al de Auristela y poco a poco comenzó a salir una voz, que todos y cada uno de por sí afirmaba:

–Este retrato que se vende es el mismo de esta peregrina que va en este coche. ¿Para qué queremos ver al traslado, sino al original?

Y, así, comenzaron a rodear el coche, que los caballos no podían ir adelante ni volver atrás[.] (Cervantes, 673)

[The French ladies, Ruperta, Croriano, and Periandro were dumbfounded when they saw the picture's accurate likeness of Auristela's face. The other people looking at the portrait discovered that it looked like Auristela, and little by little the word began to spread, to first one person here and then another there, until finally everyone all together confirmed the truth of it: "The portrait that's for sale is of the pilgrim woman who's riding in this carriage. Why should we want to see the copy when we can see the original!" Then they began to crowd around on all sides of the coach, preventing the horses from either going forward or turning back[.] (Weller and Colahan, 321)]

In short, Sigismunda *is* the feminine-gendered world; she is the 'munda' that everyone wants to see. As Mercedes Alcalá Galán astutely notes, Sigismunda is analogous to a "piedra imán," a "magnetic stone" that attracts others (128). All of which is to say, along with Rome, Sigismunda herself is both the pilgrim and the ultimate destination of her pilgrimage.

²¹ Colahan traces the etymology of the name Sigismunda, noting that "Sigis- comes from *sieg*, 'victory,' while -munda from *mund*, 'hand'" (1994, 33).

²² On the several portraits of Sigismunda that appear over the course of the novel, see Alcalá-Galán (131-138); and López Alemany. On the ekphrastic connection between the novel and the conquest-era Mexican *lienzos*, see Bearden.

But if this is the case, the symbolic transition from “Auristela” back to “Sigismunda” would appear to be somewhat counterintuitive, since such a transformation seems to go against the grain of the eco-performative mutations that I have been tracing above. If, as I have argued, these earlier transformations serve to discursively move us from earth to heaven, from barbarism to civilization, from the feminine to the masculine; Sigismunda’s nomenclatural transformation would have to be said to move in the *opposite* direction. When Auristela (a name that means “Golden Star”) reveals herself as Sigismunda we are presented with a discursive transition from heaven to earth, from the celestial to the terrestrial, rather than the other way around. Indeed, there are a number of other environmental mutations in the text that also seem to go against the grain. For instance, while I have argued that the environment of the Barbarous Isle is gendered as feminine, Wilson calls this geography “an all-male fantasy island,” the “emblematic ‘place’ of male primacy” (2000, 201; 1986, 153). Likewise, while I have argued that the geography becomes more *masculine* as the pilgrims move toward Rome, I have also argued at one and the same time that the environment, which is imbued with an acute subjectivity in Books I and II, becomes a passive object of desire in Books III and IV, thus becoming more stereotypically *feminine*.

Moreover, when we first meet Persiles and Sigismunda in Book I, they are both engaged in performative acts of transvestism. Persiles deliberately dresses as a woman in order to be sold to a group of barbarians as a way of finding out whether Sigismunda is being held prisoner by them. Sigismunda is actually dressed as a man when he finds her (presumably in order to maintain her chastity among so many ravenous barbarians). As Wilson notes, “*Persiles* includes a notable population of transvestites, whose cross-dress augments the gender reversal of Cervantes’s protagonists in the opening embrace” (1990, 47). Thus, following Cervantes’s overarching logic of the conflation of people and places in this novel – and incorporating what Wilson calls the “agency of the Androgyne, a metaphoric figure that subtends the entire verbal body of the text” (1986, 151) – I would argue that the environment of *Persiles y Sigismunda* is also caught up in this same cross-dressing performativity, such that we can ultimately speak of a kind of “eco-transvestism” – or perhaps even “eco-transgenderism” – at play in the text.²³ The Gaia that we meet at the beginning of the novel – a feminine-gendered world that is nonetheless overrun by masculine violence and bravado – is really a kind of environmental “*mujer varonil*” in much the same way that Sigismunda is also presented as a *mujer varonil* when we first encounter her in masculine dress.²⁴ Which brings me to my final point.

In the introduction to *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, El Saffar asks the question “Is there a woman in this text?” (1984, xi).²⁵ She proceeds to answer this question by noting,

²³ On various kinds of “trans” and “cross” boundaries inscribed within the text, see Wilson (1990); Childers (83-162); and El Saffar (1984).

²⁴ The *mujer varonil*, or “manly woman,” is a common trope often found in medieval and early modern Spanish texts wherein a young woman passes as a man in order to succeed in a world that would otherwise be off limits to her. On Persiles “passing” as a Spaniard in Rome, see also Fuchs (15).

²⁵ El Saffar, of course, borrows this question from the title of Stanley Fish’s influential book *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. See Fish.

The woman I have found emerging in Cervantes' text is unmistakably there, as the pages that follow will show. When the lost woman is recovered, as she regularly is in Cervantes' last works, from *La Gitanilla*, to *La ilustre fregona*, to *La española inglesa*, to the *Persiles*, she brings back into the society from which she had been stolen or ejected health, prosperity, harmony, and wholeness. The woman is most assuredly in the text, but she needs, in order to be brought out of the shadow, to be read *from* a "text" in which the feminine has been activated. Once the light has been cast on her and her role, she becomes visible to anyone. Like any lost object, once she is found, she is found for all to see. (1984, xii; original emphasis)

While El Saffar may have asked her question simply as a rhetorical device to set up her prefatory comments on finding the "lost woman" in Cervantes's texts, Baena, for his part, nonetheless provides an answer of his own. He responds to El Saffar by calling into question her very assertion of a "found" feminine presence, insisting instead that (at least on an allegorical level) Cervantes's "feminine" stands out in *Persiles y Sigismunda* if only by virtue of its absence. Teasing out the implications of *Persiles*'s "delivery" in the opening scene of the novel, Baena argues that what Cervantes presents in this novel is a body but not a woman and a woman but not a body: "Es Periandro (esencia masculina) el que está en el cuerpo femenino (la cueva). Y la Cueva (cuerpo femenino) está rodeada de masculinidad" (1996, 124).²⁶ Likewise, through a very close reading of the final paragraph of *Persiles y Sigismunda*, Baena argues that its syntax and semantics work not only to obscure Sigismunda, but to nearly erase her as well:

Notemos que Sigismunda *no está* en el párrafo excepto como sujeto de una oración *subordinada*. Esto, desde el punto de vista sintáctico. Desde el punto de vista semántico, en cambio, es claro que Sigismunda es el sujeto de la segunda oración. [...] Donde *Persiles* es sujeto, Sigismunda aparece como subordinada, y viceversa. *Persiles* emerge en el mundo de la sintaxis; Sigismunda en el de la semántica. [...] Sigismunda está prácticamente ausente. (1996, 136; original emphasis)

Be that as it may, what interests me about both El Saffar's and Baena's arguments in this regard is just how much they depend on the various eco-performativities I have been examining in this essay. El Saffar, for instance, insists that "the woman [...] in Cervantes' text functions exactly as the *stone* the builder cast aside" (1984, xii; my emphasis). Baena for his part, transforms El Saffar's own borrowed question into "Is there a woman in this *cave*?" (1996, 122; my emphasis). In both cases, Cervantes's feminine is closely associated with the very material of the earth itself, which functions simultaneously as both presence and absence: El Saffar's *stone* is a presence that occupies space; Baena's *cave* is an absence that specifically defines the space where stone is not. Taken together, El Saffar's and Baena's "rocky" metaphors aptly describe Sigismunda as an eco-performance in and of herself. Sigismunda and Gaia are one and the same, existing as both the "stone-cast-aside" and the "stone-that-environs." As such, Sigismunda is present in the novel from the first page to the last. She is the female-gendered "world" that a man like *Persiles* (whose own

²⁶ For a better sense of Baena's complex deconstructive reading of both *Persiles y Sigismunda* and El Saffar, see his complete chapter, titled "Is There a Woman in This Cave? (La última palabra: [In] conclusiones)" (1996, 122-142).

pseudonym, “Periandro,” rhetorically suggests ‘the man who wanders’) will travel to the ends of the earth to possess.

Even so, Baena’s astute analysis of the final grammatical slippage in Sigismunda’s subjectivity is a point well taken. As an eco-performative figure of the Barbarous Isle from whence she comes, Sigismunda’s journey parallels that of the experience of the American landmass and its peoples during the European conquest. A New World environment that overflows with agency at the beginning of *Persiles y Sigismunda* is ultimately reduced to a passive object of desire by bringing it under the authority of Rome. Like Malinalli Tenépatl (aka La Malinche, Malintzin, and Doña Marina) and Pocahontas (aka Rebecca Rolfe, who was also transported from her American home to be put on display in a European capital), Sigismunda is a figure of an indigenous wilderness that is ultimately tamed through marriage and conversion to Christianity, and then made “respectable” by being dressed up in the trappings of European civilization. And like Doña Bárbara more than three hundred years later, Sigismunda’s final gesture of eco-performativity is one of submission and, finally, disappearance as she slowly fades to black.

Works Cited

- Abulafia, David. *The Discovery of Mankind: Atlantic Encounters in the Age of Columbus*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Alcalá Galán, Mercedes. "La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda." *Cervantes* 19.2 (1999): 125-139.
- Andrés, Christian. "Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*." *Anales Cervantinos* 28 (1990): 109-123.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Austin, J. L., and J. O. Urmson eds. *How To Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Persiles and Allegory." *Cervantes* 10.1 (1990): 7-16.
- Avilés, Luis. "To The Frontier and Back: The Centrifugal and the Centripetal in Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Gracián's *El Criticón*." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 50.3 (1996): 141-163.
- Baena, Julio. "Los trabajos de Persiles y Sigismunda: La utopía del novelista." *Cervantes* 8.2 (1988): 127-140.
- . *El círculo y la flecha: Principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.
- Bearden, Elizabeth. "Painting Counterfeit Canvases: American Memory *Lienzos* and European Imaginings of the Barbarian in Cervantes's *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*." *PMLA* 121.3 (2006): 735-752.
- Burningham, Bruce R. *Tilting Cervantes: Baroque Reflections on Postmodern Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2008.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1990.
- Castillo, David R., and Nicholas Spadaccini. "El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual." *Cervantes* 20.1 (2000): 115-132.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 1997.
- Cheng, Meiling. *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Colahan, Clark. "Toward an Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismundo/Auristela." *Cervantes* 14.1 (1994): 19-40.
- . "Quixotic Idealism Triumphant: *Persiles and Sigismunda* in Britain." In J. A. G. Ardila ed. *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*. London: Legenda, 2009. 242-248.
- Colahan, Clark A., and Celia E. Weller. "The Persistence of Cervantine Romance in Nicholas Wright's *The Custom of the Country*." *Cervantes* 10.1 (1990): 69-77.
- Cro, Stelio. "The American Sources in Cervantes and Defoe." In J. A. G. Ardila ed. *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*. London: Legenda, 2009. 117-123.

- De Armas, Frederick A. "Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo*." *Hispanic Review* 49.3 (1981): 297-316.
- Domínguez, Frank A. "Sailing to Paradise: Nautical Language and Meaning in Columbus's *Diario de a bordo* and Cervantes's *Persiles y Sigismunda*." *Hispania* 90.2 (2007): 193-204.
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- . "Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lovers' Labors." *Cervantes* 10.1 (1990): 17-33.
- Ferrer-Medina, Patricia. "Ecology, Difference and Utopia in the Portrayal of the Gypsy in Cervantes' 'La Gitanilla' (1613)." In Julio Vélez-Sainz and Neives Romero-Díaz eds. *Cervantes and/on/in the New World*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 39-60.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Florêncio, João. "Encountering Worlds: Performance in/as Philosophy in the Ecological Age." *Performance Philosophy* 1 (2015): 195-213.
- Forcione, Alban K. *Cervantes' Christian Romance: A Study of 'Persiles y Sigismunda.'* Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Fuchs, Barbara. "Cervantes y las ficciones de la identidad." *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 697-698 (2005): 11-15.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. Barcelona: Araluce, 1929.
- Glotfelty, Cheryl, and Harold Fromm eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.
- González, Eduardo. "Del Persiles y la Isla Bárbara: Fábulas y reconocimientos." *MLN* 94.2 (1979): 222-257.
- Haedicke, Susan, and Sarah Harper. "Hope Is a Wooded Time: An Eco-Performance of Biodiversity in Discarded Geographic and Social Space." *Performing Ethos: International Journal of Ethics in Theatre & Performance* 5.1-2 (2015): 101-118.
- Hanneken, Jaime. "*Persiles y Sigismunda*: La hibridez cervantina desde la postmodernidad." *MLN* 118.2 (2003): 318-340.
- Hegyí, Ottmar. "Algerian Babel Reflected in *Persiles*." In Ellen M. Anderson and Amy R. Williamsen eds. *Ingeniosa Invención: Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of His Eighty-Fifth Birthday*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1999. 225-239.
- Irigoyen-García, Javier. "¿Qué si destas diferencias de música resuena la de los albugues! Lo pastoril y lo morisco en Cervantes." *Cervantes* 28.2 (2008): 119-146.
- Kaplan, Betty, dir. *Doña Bárbara*. Screenplay by Betty Kaplan. Perf. Esther Goris, Sebastián Cascardo, and Juan Fernández. United International Pictures, 1998.
- Kauffman, Stuart. *At Home in the Universe: The Search for Laws of Self-Organization and Complexity*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Kenney, Denise. "Ground Rules: Live Performance and Eco-Art." *Canadian Theatre Review* 144 (2010): 48-53.
- Kershaw, Baz. *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- . "Performance Ecologies, Biotic Rights and Retro-Modernisation." *Research in Drama Education* 17.2 (2012): 265.
- Kolodny, Annette. "Unearthing Herstory: An Introduction." In Cheryll Glotfelty and Harold Fromm eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996. 170-181.
- Kuppers, Petra. "Swimming with the Salamander: A Community Eco-Performance Project." *Performing Ethos: International Journal of Ethics in Theatre & Performance* 5.1-2 (2015): 119-135.
- López Alemany, Ignacio. "Ut pictura non poesis: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and the Construction of Memory." *Cervantes* 28.1 (2008): 103-118.
- Marder, Michael. "The Place of Plants: Spatiality, Movement, Growth." *Performance Philosophy* 1 (2015): 185-194.
- Mariscal, George. "*Persiles* and the Remaking of Spanish Culture." *Cervantes* 10.1 (1990): 93-102.
- Mazel, David. "American Literary Environmentalism as Domestic Orientalism." *Isle: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 3.2 (1996): 37-45.
- O'Brien, Adam. "Regarding Things in *Nashville* and *The Exterminating Angel*: Another Path for Eco-Film Criticism." *Isle: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 20.2 (2013): 258-273.
- Retamar, Roberto Fernández, Garafola Lynn, McMurray David Arthur, and Márquez Robert. "Caliban: Notes towards a Discussion of Culture in Our America." *Massachusetts Review* 15.1-2 (1974): 7-72.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: Civilización y barbarie*. New York: Doubleday, 1961 [1845].
- Schuessler, Michael K. "*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: ¿Historia occidental?." *Mester* 26 (1997): 17-42.
- Sellars, Roy. "Waste and Welter: Derrida's Environment." *Oxford Literary Review* 32.1 (2010): 37-49.
- Smith, Anna Deavere. *Twilight—Los Angeles, 1992*. New York: Dramatists Play Service, 2003.
- Suárez, Silvia B. "Perspectives on Mestizaje in the Early Baroque: Inca Garcilaso and Cervantes." In Nicholas Spadaccini and Luis Martín-Esudillo eds. *Hispanic Baroque: Reading Cultures in Context*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2005. 187-204.
- Voigt, Lisa. "La 'historia verdadera' del cautiverio y del naufragio en los imperios ibéricos." *Revista Iberoamericana* 75.228 (2009): 657-674.
- Weller, Celia Richmond, and Clark A. Colahan tr. *The Trials of Persiles and Sigismunda: A Northern Story*. By Miguel de Cervantes. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Wilson, Diana de Armas. "Cervantes's Labors of Persiles: 'Working (in) the In-Between.'" In Patricia Parker and David Quinte eds. *Literary Theory/Renaissance Texts*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. 150-181.
- . "Cervantes on Cannibals." *Revista de Estudios Hispánicos* 22.3 (1988): 1-25.
- . "Splitting the Difference: Dualisms in *Persiles*." *Cervantes* 10.1 (1990): 35-50.
- . *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

- . *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . "Speaking in Tongues: Cervantes's Translator Transila." In Edward H. Friedman and Harlan Sturm eds. *"Never-Ending Adventure:" Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2002. 235-246.
- . "Cacao y Potosí: Heterotropías cervantinas." In Carlos A. Jáuregi and Juan Pablo Dabove eds. *Heterotropías: Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2003. 63-76.

**Cervantes's Treatment of Otherness, Contamination, and Conventional Ideals in
*Persiles and Other Works***

David Castillo and William Egginton
(University at Buffalo and Johns Hopkins University)

Cervantes's treatment of otherness and what Counterreformation society widely conceived of as threats of moral, racial, or religious contamination is remarkably consistent across his work. Whether we examine his dramas of captivity and his comedic interludes, his beloved *Galatea*, his exemplary tales or his long novels, we can see that the Cervantine world is populated by *familiar others*, i.e. stock images of religious, moral, and racial contamination and social and political antagonism. Yet these familiar images are consistently bracketed in Cervantes's tales as artificial constructs that say more about the cultural anxieties of his day and the limitations of common literary and theatrical conventions than about the social agents they ostensibly represent.

For example, when rogues and scullions are revealed to have been people of noble birth, such revelations trouble the very idea of an insidious and alien underlayer of urban life that was the favored subject of the literature we call the picaresque, at least since Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* (1599-1604). If, as suggested by *Guzmán* and its brethren, pícaros were conceived of as a sickness to be eradicated from society, Cervantes's outcasts and his take on deviancy of any kind indicate a different attitude, according to which even criminal behavior is not simply projected onto an external other but rather understood as part of the very fabric of society, encompassing even the highest levels of political and ecclesiastic power.

Cervantes hammers this point home again and again in his great posthumous novel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). The plot of the *Persiles* revolves around a group of pilgrims from an unidentified northern country who are on their way to Rome, center of the Holy Catholic Faith that they, minorities in their own barbaric land, have practiced in secret until now. However, when the pious Periandro finally arrives in the Holy City, he finds himself on the wrong side of the Vatican's justice:

Acertaron a estar en la calle dos de la guarda del Pontífice, que dicen pueden prender en fragante, y como la voz era de ladrón, facilitaron su dudosa potestad y prendieron a Periandro; echáronle mano al pecho y, quitándole la cruz, le santiguaron con poca decencia: paga que da la justicia a los nuevos delincuentes, aunque no se les averigüe el delito. (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* 686)

This passage gives us cause to reflect on Cervantes's own brushes with his nation's legal system and his resulting stints in prison on false or at least unjustified charges. Still, at the denouement of an ostensibly religious pilgrimage, showing the Pope's guards as thugs dedicated to hustling people having sex in the street or, more specifically, prostitutes at work, certainly undermines the assumed authority of the Church and its officers.

The fact that this parody is perhaps a shade subtler than *Don Quixote's* may account in part for the rather irregular critical reception of Cervantes's last novel, published some months after his death, about which he wrote that it might end up being either the worst or,

most likely, the best book of entertainment ever composed in the Spanish language: “el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo*, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible” (28). In fact, for quite some time after its author’s death the *Persiles* was even more successful than the *Quixote*. But over the last centuries Cervantes’s posthumous work has slipped into relative obscurity as its baroque style and fantastical plot and characters jarred the sensibilities of a modern readership. Recent critics, in contrast, have started to see the *Persiles* as a daring literary adventure that may even surpass *Don Quixote* in some aspects, especially in its mockery of the most intolerant religious and social practices and beliefs of Cervantes’s time.¹

As one of us has shown elsewhere, the movement of the soul toward the rewards of heaven, the Christian motif that would seem to inspire and parallel the journey of the protagonists toward Rome, turns out to be driven by far baser desires (Castillo 2001). Thus, the protagonists’ quest is anamorphically recalibrated near the very end of the novel (book 4, chapter 12) when the narrator drops the proverbial Cervantine bomb, letting the reader in on their little secret; namely, the pilgrimage scheme was nothing but an excuse, a clever justification concocted by *Persiles*’s mother, Queen Eustoquia (with Sigismunda’s full knowledge) to give her younger son a chance to win over the heart of his brother’s fiancé: “concertaron que se ausentasen de la isla antes que su hermano viniese, a quien darían por disculpa, cuando no la hallase, que había hecho voto de venir a Roma, a enterarse en ella de la fé católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra” (717).

What should we make of the frequent discussion of religious common places then? As we look back with new eyes and hear with new ears, the meaning of this ever-expansive tale of tales becomes increasingly elusive. We would argue that the narrator’s belated revelation forces us to adjust our perspective and make different sense of a host of other passages, even entire episodes, which now become unhinged from the Christian backbone of the story.

We come across the familiar notion of the Christian life as a journey in search of spiritual solace at the beginning of book three, when the narrator reminds us that “están nuestras almas siempre en continuo movimiento y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios” (427). But as we are attuned now to the possibility of perspective shifts, we are more likely to remember a previous variation of the conventional Christian motif. Indeed, in book two, Auristela (this is the pseudonym that Sigismunda goes by for much of the novel) uses the same language to describe a woman’s sexual desire for a man.

Bien sé que nuestras almas están siempre en continuo movimiento, sin que puedan dejar de estar atentas a querer bien a algún sujeto a quien las estrellas las inclinan [...] Dime señora a quién quieres, a quién amas y a quién adoras: que como no des en el disparate de amar a un toro [...] como sea hombre el que según tú dices, adoras, no me causará espanto ni maravilla. Mujer soy como tú; mis deseos tengo y, hasta ahora, por honra del alma, no me han salido a la boca, que bien pudiera, como señales de la calentura. (289-290)

¹ We are referring to critics such as Michael Armstrong-Roche, Diana de Armas Wilson, Barbara Fuchs, Julio Baena, and William Childers, among others.

Shockingly, for the time and for the context of what Alban Forcione famously termed Cervantes's Christian romance, *Auristela* implies that, as long as the desire in question isn't for an animal — and here she doesn't shy away from citing examples from antiquity — well, it's ok by her. And this is before she confesses to her own sexual heat or “calentura.”

While these semantic coincidences or confluences and their ironic implications may have gone unnoticed in a straight-forward reading of *Persiles* as a Christian romance, they are harder to ignore in light of the revelations of the final book. Thus, the knowledge that *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* is not much of a spiritual pilgrimage after all invites interpretations more attentive to the ironic bracketing of conventions that we associate with other (more explicitly or recognizably humorous) works authored by Cervantes, among them, *Don Quixote*, “El Coloquio de los perros,” “El retablo de las maravillas,” “Los alcaldes de Daganzo,” “El viejo celoso” and “El juez de los divorcios.” We would, in fact, argue that *Persiles* contains as much hard-hitting irony as any of the above-mentioned works, even if it is not designed to make us laugh in the same way. This latter point may in fact be a function of the genre that *Persiles* is supposed to parody.

Literary genres such as picaresque or pastoral are dialectically entwined with the beliefs and prejudices they both represent and supplement. To take the example of pastoral literature in Cervantes's time, the image of the golden age worked as a distraction from the endemic corruptions of a growing urban society. City life may be dirty and dangerous, but that's because the people have abandoned the towns and countrysides; because administrators are corrupted by greed; because foreigners have taken over. Return to the land, obey the law of both monarch and God and you will realize that now is the true golden age. Just like the ideals of honor and chivalry, the ideal of Arcadia was an illusion meant to distract people from the injustice of their own existence, to show them an image of country life as purer and better than the city and court, even while the same court was feeding on their livelihood like a parasite.

That is not to say that there weren't plenty of critical voices explicitly decrying the real corruption in Spanish society (Márquez Villanueva, 26). But what Cervantes did so differently was to show the golden age both as factually false and nevertheless a worthy ideal and goal, and thus a reminder of how much could be improved. In other words, Cervantes was both touting the value of the ideal and calling attention to the failure to realize it in the present. In this sense we agree with Cascardi's characterization of “Cervantes' literary investigation of the foundations of political thought,” in which context *Don Quixote*'s famous speech to the goatherds serves both “to debunk the power of myth as ‘mere’ fantasy that cannot possibly say anything meaningful about the world [and] to offer an alternative to political theory in the form of a vision that derives its force from the essence of fantasy, i.e., from its ability to negate one world and hypothesize another” (Cascardi, 77).

While his first exploration of the theme of corruption and utopia was in the *Galatea*, he returns to it repeatedly in his later works, including both the *Quixote* and *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Toward the beginning of the first volume of *Don Quixote*, the knight-errant and his squire happen to approach a group of goatherds seated on the ground enjoying a simple meal. When the goatherds invite the travelers to eat with them, *Don Quixote* promptly sits down while Sancho stands at his side, as a good squire ought to do, at which point his master tells him to join them as an equal: “quiero que aquí a mi lado y en compañía de esta buena gente te sientes, y que seas una mesma cosa conmigo, que soy

tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere: porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del [amor se dice]: que todas las cosas iguala” (Cervantes, 168).

But while the goatherds and their simple fare inspire Don Quixote to dream of a golden age prior to distinctions in social status, his reverie is immediately troubled by Sancho’s casual acceptance of his own simplicity. As he puts it, “sé decir a vuestra merced que como yo tuviese bien de comer, tan bien y mejor me lo comería en pie y a mis solas como sentado a par de un emperador” (169). In fact, Sancho’s retort goes considerably further as he confesses his preference for solitude and freedom so as to not be limited by the sorts of manners that would require him to chew his food slowly, not drink too much, wipe his mouth, and refrain from sneezing or coughing or other such bodily urges: “mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene gana, ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo” (169). While Don Quixote thus revels in court society’s popular fantasy of the simple country life in which all are equal and, naturally, equally noble, Sancho’s response reveals that the Quixotic dream of pre-social equality is nothing other than just that, a dream.

After forcing Sancho to sit down next to him, Don Quixote then launches into a diatribe touting every known cliché about the golden age in a crescendo of hyperbole, from a world that knows not the words thine or mine, to bees freely offering to any hand the fertile harvest of their sweet labor, to beautiful shepherdesses wandering the countryside without fear that anyone possessed by lascivious intent might dishonor them against their will:

Eran en aquella santa edad todas las cosas communes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto [...], las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo fruto [...] Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por doquiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. (170)

The narrator dismisses the speech in short order as absurd, and blames it on the acorns that the goathers were eating, which brought to Don Quixote’s mind the golden age, and with it the desire to make a useless speech that could very well have been omitted: “Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien escusar), dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando” (171).

There is no doubt, then, about the absurdity of the speech and thus the absurdity of believing in the ideal of the golden age as portrayed in pastoral literature; the real question concerns the relation of the ideal to social reality. For if Don Quixote is making a speech that we readers laugh at, and that perplexes the “real” goathers who are sitting beside him, that is because we readers and those goatherds share a common a reality from which we

can mock Don Quixote's beliefs. The next morning, Don Quixote and Sancho are invited by a companion of the goatherds to the "real" funeral of Gristóstomo, a nobleman who pretended to be a shepherd in order to woo beautiful and disdainful Marcela, a noblewoman who has renounced society to live like a shepherdess on the land. The question is then, how can we laugh at the absurdity of Don Quixote's fantasies, supposedly from the vantage of reality, if that same reality features people who are behaving exactly as if they were characters in the knight's pastoral fantasies? As if to underline the point, Cervantes describes the effect Marcela has on the noblemen in shepherd garb in precisely the same kind of language that Don Quixote had just been using, and that the narrator had ridiculed:

Aquí suspire un pastor, allí se queja otro; acuyá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas. Cuál hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorosos ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le hayó el sol en la mañana, y cuál hay que, sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo. (179-180)

As they make their way to the funeral, Don Quixote and Sancho meet up with other travelers who immediately grasp that he is insane when he refers to himself as a knight errant—however, the very same travelers accept without question that they are surrounded by noblemen dressed as shepherds suffering the unrequited love of an impossibly beautiful and unattainable shepherdess. What the novel thus questions is not merely the truth of the scenarios within its interior frames, but also and more importantly the very social reality that its readers believe they inhabit. Cervantes is thus showing how that same reality propagates beliefs that are in many ways as absurd as Don Quixote's.

What might those beliefs be in the case of Grisóstemo's suicide over the unrequited love of the non-shepherdess Marcela? As the real and fake shepherds, along with the travelers, gather to listen to Marcelo's friend Ambrosio as he reads the last poem Grisóstomo wrote to Marcela before he took his life, Marcela appears at the top of a nearby hill and descends upon the funeral. She then embarks on a spirited defense of her liberty from the desires and expectations of men, declaring in conclusion: "Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme" (97). Struck by her courage and dignity, Don Quixote publicly vows to defend her against all those present, proclaiming that she deserves to be honored and esteemed for her extraordinary virtue: "es justo, que en lugar de ser perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él, ella es sola la que con tan honesta intención vive" (198). Once again, Cervantes has managed to ridicule social illusions and, at the same time, recall and exalt ideals worthy of emulation.

This pattern of portraying ideals as honorable while dismissing the thought that they might actually exist in reality as absurd fantasy is a constant in Cervantes's writing. To take another example from *Don Quixote*, in his famous speech on arms and letters the theme of "distributive justice" gets exactly the same kind of treatment. And it should be clear why it does: while the golden age fantasy of equality among all social strata is a beautiful idea well worthy pursuing, the notion that it may already exist in reality—a notion propagated by the ideology of the honor code at the time—justifies quiescence in the face of social inequalities that make a real difference to people's lives.

Just as Don Quixote incurs ridicule for his fanatical devotion to truly worthy ideals, characters and situations in other of Cervantes' books affirm radical and even democratic notions of equality while ridiculing these notions in the same breath. In *Persiles*, we are thus regaled about a kingdom whose inhabitants choose as their ruler whomever they think best, always striving to insure he's the most virtuous and incorruptible man among them: "[El reino] no se hereda ni viene por sucesión de padre a hijo; sus moradores le eligen a su beneplácito, procurando siempre que sea el más virtuoso y mejor hombre que en él se hallara, y sin intervenir de por medio ruegos o negociaciones, y sin que los soliciten promesas ni dádivas, de común consentimiento de todos" (260-261). The lack of corruption in this society leads those who aren't kings to try to be virtuous while kings are encouraged to achieve an even higher degree of virtue: "Y con esto, los que no son reyes procuran ser virtuosos para serlo, y los que lo son, pugnan serlo más, para no dejar de ser reyes" (261). Such a land is free of ambition and greed, or so we are told: "Con esto se cortan las alas a la ambición, se atierra la codicia" (261). This kingdom is also a model of justice, mercy, charity and fairness. In the words of the narrator, "con esto los pueblos viven quietos, campea la justicia y resplandece la misericordia, despáchanse con brevedad los memoriales de los pobres y, los de los ricos, no por serlo son mejor despachados" (261). While such sentiments reflect a serious study on Cervantes's part of treatises dealing with the legitimacy of kingship (Cascardi, 148-50), the scenario he then inserts ends up disrupting the very possibility of a society like that ever existing. For when an exceptional and beautiful young man comes to join the island nation's Olympic Games and bests the native youth in every endeavor, envy began to take possession of his competitors' hearts: "Comenzó entonces la envidia a apoderarse de los pechos de los que se habían de probar en los juegos, viendo con cuánta facilidad se había llevado el extranjero el precio de la carrera" (265). Thus, while this society is described as one where the people live in peace, justice triumphs and mercy gleams, the excellent youth who competes to be the strongest and most virtuous crowns his achievement by shooting a dove in flight at a great distance, at once demonstrating his superior skills and piercing the heart of the symbol of peace. Our ideals, Cervantes is telling us, be they of excellence, of virtue, or of equality and honor, should be esteemed and recognized — but as ideals. The belief that they already exist, as opposed to being goals to aspire, can only deprive us of the very bounty they promise.²

The traditional reading of *Persiles* as a Christian romance, even as a straightforward defense of Counter Reformation utopianism, clearly would have Cervantes upholding a vision of Catholic, monarchical Spain as the embodiment of the ideal kingdom. In the last few decades, however, a series of revisionist readings have emerged. These new interpretations, with which we very much concur, have called attention to the presence of a powerful irony in those passages which, at first glance, would appear to reinforce the Catholic ideals that sustain Spain's Imperial enterprise.

As the pilgrims are about to set foot on the Western edge of the Iberian Peninsula, Antonio reminds his daughter Costanza that Iberia showers the heavens with saintly tributes: "ésta es la tierra que da al cielo santo y copiosísimo fruto" (431). The work's narrator would appear to adhere to the same view of the Iberian Peninsula as the Promised Land when he writes "les pareció que ya habían llegado a la tierra de promisión que tanto deseaban" (430). These notions are seemingly reinforced by Auristela, as she paints a

² See also Diana Wilson, "Unconventional Narratives."

lovely picture of Spain as the most peaceful and saintly region of the world: “Ya los cielos, a quien doy mil gracias por ello, nos han traído a España [...] ya podemos tender los pasos seguros, porque, según la fama, que sobre todas las regiones del mundo, de pacífica y de santa, tiene ganada España, bien nos podemos prometer seguro viaje” (460). What happens next, however, is the kind of narrative turn that one might expect inside the parodic frame of *Don Quixote*. Remarkably, the pilgrims are first treated to the violent death of a young man, a sword deeply buried in his back, and then subjected to the customary roughing at the hands of Inquisition officials and the extortionist practices of Spanish “sátrapas de la pluma” — legal professionals — “como es uso y costumbre” (470). These narrative developments serve to provide a perspective adjustment that cuts through the self-serving mythology of Spanish Imperialism while opening an abyss right where Christian readers might have expected reality to match up with the ideals quoted by Antonio, Auristela, and even the work’s narrator.

Indeed, the travelers’ experiences while in Spain and later on in Rome are nothing like the “seguro viaje” or safe journey that Auristela had anticipated. Instead, the pilgrims will be first-hand witnesses of (as well as actors in) the kind of misadventures that we would expect to take place in *other* spaces, among barbarians. Thus, for all practical purposes, the Catholic lands of Spain and Rome would turn out to be more of the same when compared to the reality of the Northern region that was home to the protagonists, or even the morally corrupt space of Policarpo’s palace, in which everyone was contaminated by selfishness, depravity and lust. As a matter of fact, the narrator’s reflections on the lifestyle of the inhabitants of Policarpo’s island could just as well apply to the once mythologized Catholic lands: “Estas revoluciones, trazas y máquinas amorosas andaban en el palacio de Policarpo y en los pechos de los confusos amantes [...] Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos: condición de la naturaleza humana” (296).

We would argue that the narrator’s philosophical digression here is key to understanding the Cervantine corrective to the perfect ideal of the Christian journey and the conventions of the Christian romance. Whether we are talking about ourselves (Christians, Spaniards...) or about *others*, what defines and shapes our common humanity is ultimately our unfulfilled desires; and what we do with this persistent and pervasive desire is what gives meaning to our individual and collective existence. Whether male or female, Christian or *other*, wealthy or poor, strong or weak, powerful or powerless, all major and minor characters of the *Persiles* are indeed in constant movement; yet what accounts for that movement is the great equalizing force of desire. This is our common human condition at work; the *movement of being* pushing conventional ideals to their breaking point. But again, it is not the ideal of the Christian life itself that’s the target of the Cervantine irony, but the notion that Catholic Spain or Rome are the true historical embodiments of the ideal of the Christian life.

As a matter of fact, there are times when — as Diana de Armas among others have noted — our Christian land seems uncannily reminiscent of the Barbaric Isle of Book 1. After all, the human sacrifices described in 1.2 are inspired by the belief that a mighty king is destined to conquer the world, a notion that would be familiar to anyone subjected to the propagandistic Providentialism of the Spanish monarchy:

[Esta ínsula] es habitada de unos bárbaros, gente indómita y cruel, los cuales tienen entre sí por cosa inviolable y cierta [...] que de entre ellos ha de salir un rey que

conquiste y gane gran parte del mundo. Este rey que esperan no saben quién ha de ser, y para saberlo, aquel hechicero les dió esta orden: que sacrificasen todos los hombres que a su ínsula llegasen, de cuyos corazones (digo, de cada uno de por sí) hicieran polvos y los diesen a beber a los bárbaros más principales de la ínsula, con expresa orden que el que los pasase, sin torcer el rostro ni dar muestras de que le sabía mal, le alzasen por su rey. Pero no ha de ser este el que conquiste el mundo, sino un hijo suyo. (127-129)

While this quote incorporates familiar images of an *absolute other*, i.e., barbarians defined by their ritualized human sacrifices and cannibalistic practices, the ironic overtones of the passage would be hard to miss for readers attentive to the Cervantine table of tricks (“*mesa de trucos*” as Cervantes called it in the prologue to the *Novelas Ejemplares*). For starters, there is the issue of predestined Imperial greatness which, as we noted, could bring to mind familiar claims of historical and Providentialist exceptionalism in Counterreformation and Imperial Spain. But if this weren’t enough, this picture of perfect Barbarism is effectively undone in the same way that the ideal of the golden age was ridiculed in the previously quoted passages of *Don Quixote*. Life (the life of the flesh and the senses) refuses to be contained by either conventional ideals or caricaturesque images of otherness.

As we suggested earlier, Sancho’s incontinent body had made a mess (literally at times) of the regressive ideal of the golden age. Recall the scatological passages of the *batanes* episode (1, 20) which foregrounded most graphically the materiality of Sancho’s body just ahead of his parodic reproduction of his master’s proclamation that he is destined to resurrect the golden age of times past:

[Sancho] tuvo necesidad de apretarse las ijadas con los puños, por no reventar riendo [...] de lo cual ya se daba al diablo don Quijote, y más cuando le oyó decir, como por modo de fisga: ‘Has de saber, ¡oh Sancho amigo! que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la dorada, o de oro. Yo soy aquél para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos...’ Y por aquí fué repitiendo todas o las más razones que don Quijote dijo. (103)

The materiality of the body and the life of the senses are similarly foregrounded in the *Persiles*, even in those passages and situations that seem to mimetically reproduce conventional images of self and other, good and evil. To refer back to the previously quoted passage, the notion that what makes my barbaric family line eligible for world domination is my ability to swallow human-heart paste showing no sign of displeasure or distaste is patently ridiculous and can only be interpreted as a Cervantine wink, an indication that we need to take the whole barbarian scene with a grain of salt. This is basically what we mean when we say that, while images of familiar *others* abound in Cervantes’s work, they are consistently bracketed as artificial constructs, revealed as ideologically charged reductions of the world.

This brings us to the Cervantine treatment of moral and racial contamination. We can find countless examples of “moral corruption” in *Persiles*, involving such male characters as king Policarpo and Rutilio, and females like Rosamunda. King Policarpo sets

his own kingdom on fire as part of a Machiavellian plan to hook up with Auristela; Rutilio manipulates a young student into running away with him; and Rosamunda is one of several female characters who are driven by scandalous sexual desires that cannot be contained by the moral codes of honor and virtue. Yet readers (at least those readers who have made it all the way through to the end of the novel) can plainly see that these and other “fringe” characters who fall victim to the madness of lust are no different than Auristela and Periandro, the hero/heroine couple, which begs the question, how do we separate heroes from villains and spiritual health from contamination and corruption in this peculiar Christian romance? Our answer is that we don’t, or rather we can’t, at least not in any absolute way, since everyone is shown to be contaminated by desire, the defining trait of the human experience: “condición de la naturaleza humana.”

To be sure, we can certainly find characters who want to think of themselves as watchdogs of the moral order; but they generally do not fare well in the textual world of *Persiles*. Clodio, for example, plays the role of “watchtower” that we might associate with the narrative presence of the repentant Guzmán in Alemán’s *Guzmán de Alfarache: Atalaya de la vida humana*. As a member of the moral police, Clodio “el maldiciente” — this is how the narrator refers to him — offers a scathing characterization of the lustful Rosamunda as the very effigy of corruption and decay: “Rosa Inmunda.” No doubt Clodio would have had a better time of it inside a picaresque novel of the *Guzmán* variety, but he gets no sympathy from the narrator of *Persiles*. His reward for his watchtower zeal comes in the form of a stray arrow that pierces his murmuring and admonishing tongue. The narrator’s perfectly unsympathetic description of the instant of his death tells us all we need to know: “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” (331-332). Again, when the narrator speaks of Clodio’s many sins or *culpas*, he is referring to the character’s determination to offer unsolicited moral advice, as when he admonishes Arnaldo that “entre la gente común tiene lugar de mostrarse poderoso el gusto, pero no le ha de tener entre la noble” (295). Arnaldo’s reaction to Clodio’s “sound” advice (sound from a moral watchtower position) matches the narrator’s impatient dismissiveness: “No me aconsejes más porque tus palabras se llevarán los vientos” (295).

With regards to the familiar theme of racial contamination, those passages of *Persiles* dealing with morisco characters are among the best illustrations we could find of Cervantes’s oblique treatment of conventional images of otherness. Thus, the eloquent Zenotia paints a mythical portrait of herself as a morisco witch, effectively recalling the stock images that circulated in Christian circles for decades, leading up to the infamous expulsion of hundreds of thousands of Spanish converts from 1609 to 1614: “Mi estirpe es agareña; mis ejercicios, los de Zoroastes, y en ellos soy única [...] Pídemelo, que haré que a esta claridad suceda en un punto escura noche; o ya, si quieres ver temblar la tierra, pelear los vientos, alterarse el mar” (327). But Zenotia deploys these stock images of the morisco other in the midst of a life-story that otherwise foregrounds her unenviable role as a victim of inquisitorial persecution and unimaginable hardship: “La persecución de los que llaman inquisidores en España me arrancó de mi patria: que, cuando se sale por fuerza della, antes se puede llamar arrancada que salida” (329). Zenotia’s description of her forced departure from her beloved fatherland as a heartbreaking “tearing” adds a tragic dimension to her speech.

While the stock images of racial contamination are of course impersonal, Zenotia's deeply personal life-story puts pressure on the conventional images of morisco otherness by inviting readers to relive the tragedy of the expulsion from the individualized perspective of one of the victims. After all, mythical effigies do not suffer, people do! Remarkably, the narrator refers to the morisco character Zenotia as Spanish Zenotia, "la española Zenotia" in a gesture that could be read as an attempt at symbolic restoration. But it falls to another morisco known as "el jadraque" to mobilize Cervantes's trademark strategy in dealing with the cultural production of otherness, his "excessive orthodoxy," as one of us has called it (Castillo 2015). Indeed, this morisco character appears to appeal for and justify, most passionately, the mass expulsion decreed by King Philip in what the narrator ironically describes as a heavenly trance:

¡Ea, mancebo generoso; ea, rey invencible Atropella, rompe, desbarata todo género de inconvenientes, y déjanos a España tersa, limpia y desembarazada de esta mi mala casta, que tanto la asombra y menoscaba! [...] Llénense estos mares de tus galeras, cargadas del inútil peso de la generación agarena; vayan arrojadas a las contrarias riberas las zarzas, las malezas y las otras yerbas que estorban el crecimiento de la fertilidad y abundancia cristiana! [...] No los esquilman las religiones, no los entresacan las Indias, no los quintan las guerras; todos se casan, todos, o los más, engendran, de do se sigue y se infiere que su multiplicación y aumento ha de ser innumerable. ¡Ea, pues, vuelvo a decir, vayan, vayan, señor, y deja la taza de tu reino resplandeciente como el sol y hermosa como el cielo! (558-560)

If this passage of *Persiles* sounds familiar to readers of *Don Quixote* it is simply because there's little difference between el jadraque's heavenly trance and Ricote's well-known tongue-in-cheek defense of King Philip and the official in charge of the expulsion, don Bernardino de Velasco, for their dedication to protecting the Christian purity and racial health of the Spanish nation. In fact, both speeches (Ricote's in *Don Quixote* and el jadraque's in *Persiles*) work exactly in the same way, by piling on the mythical imagery of morisco otherness in the midst of passionate defenses of the "final solution" that are incongruously attributed to the victims themselves. If the caricaturesque piling-on of stock images were not enough to undress the Emperor, so to speak, the choice of carriers of these overcooked imagery would surely clue the reader in that these passages are not meant to be taken at face value.

It is not just our literary genres that are populated by stock characters: knight-errants, giants and damsels in distress in the case of chivalry novels; shepherd-lovers and unreachable maidens in pastoral literature; morally corrupt social types and their victims in picaresque narratives. On the contrary, in *Persiles* as in his *Novelas Ejemplares* and most famously and effectively in "El retablo de las maravillas," Cervantes establishes explicit connections between literary, theatrical, and artistic conventions and social conventions. In the process, he makes us aware of the fact that our reality is itself anchored in stock images and that those stock images are likely to structure our desires as well as our field of vision. This is a point that Richard Sherwin has made recently in his discussion of visual media literacy when he writes that social conventions "frame the visible and invisible alike — establishing the one by virtue of the other" (23). Hence, we would argue that Cervantes'

treatment of conventional ideals and stock images of otherness as artificial constructs in many of his works, including *Persiles*, put the spotlight on the cultural processes that inform and condition our understanding of the world and ourselves in it. Indeed, what we ultimately propose here is a reading of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, among other Cervantine texts, as a series of highly effective lessons in metafiction, media framing, and reality literacy.

Works Cited

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Benito Brancaforte ed. 2 vols. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Baena, Julio. *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1996.
- Cascardi, Anthony. *Cervantes, Literature, and the Discourse of Politics*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- Castillo, David. *(A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque*. Purdue University Press, 2001.
- . "Don Quixote and Political Satire: Cervantine Lessons From Sacha Baron Cohen and Stephen Colbert." *Approaches to Teaching Cervantes's Don Quixote*. James Parr and Lisa Vollendorf eds. New York: Modern Languages Association of America, 2015. 171-177.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. John J. Allen ed. 2 vols. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- . *Entremeses*. Nicholas Spadaccini ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- . *La Galatea*. Francisco Estrada ed. 2nd ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- . *Novelas ejemplares*. Harry Sieber ed. 2 vols. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Forcione, Alban. *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Fuchs, Barbara. *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Menosprecio de corte y alabanza de aldea." (*Valladolid, 1539*) y el tema aúlico en la obra de Fray Antonio de Guevara. Santander: Universidad de Cantabria, 1998.
- Sherwin, Richard. *Visualizing Law in the Age of the Digital Baroque: Arabesques and Entanglements*. New York: Routledge, 2011.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- . "Uncanonical Narratives: Cervantes's Perversion of Pastoral." *Critical Essays on Cervantes*. Ruth El Saffar ed. Boston, MA: G. K. Hall, 1986. 180-210.

El *Persiles* de par en par

William P. Childers
(Brooklyn College y CUNY Graduate Center)

Una vez más, para Félix Martínez Bonati: "...me alumbró y adestró en la carrera de vivir".

1. *Génesis de una interpretación*

Llegué a la Universidad de Columbia cuando Félix Martínez Bonati, cuyo libro teórico sobre el discurso de la ficción y sus tres artículos sobre *Quijote* ya había leído, acababa de terminar *El Quijote y la poética de la novela*, que estaba a punto de salir, en inglés primero, unos años más tarde en castellano. Este libro describe la estructura multigenérica del *Quijote* y explica cómo Cervantes relativiza las distintas "regiones de la imaginación" para hacer algo así como una crítica kantiana de la razón literaria. Ya había hecho yo una primera lectura, ingenua, de todas las obras de Cervantes, el *Persiles* entre ellos, y aunque aún no podía disfrutar plenamente la obra póstuma, reconocía que era compleja, sugerente y audaz. Sin haberlo estudiado a fondo, Martínez Bonati reconocía en el *Persiles* una continuación del quehacer literario que produjo el *Quijote*:

De modo semejante, aunque con otro orden de regiones, se despliega el *Persiles*. Quien lee en este extraño viaje sólo una sucesión de variadas aventuras en cambiantes escenarios (al modo de la novela bizantina tradicional que superficialmente imita), sin percibir detrás de la mutaciones geográficas los cambios transcendentales de la atmósfera imaginativa, no acoge la plenitud de la obra que subyugó el esfuerzo final de Cervantes. La pérdida es comparable a la de la reproducción en blanco y negro de una obra maestra del color. Tal vez más que eso, pues las regiones de la imaginación son, en primera línea y naturalmente, formas transparentes, no objetivas. El haberles dotado de presencia sensible es un alcance excepcional de la creación cervantina. (Martínez Bonati 1995, 68)

Martínez Bonati y yo tardamos poco en ponernos de acuerdo en que haría una tesis sobre el *Persiles* tomando de modelo el método narratológico-fenomenológico que empleó él en *El Quijote y la poética de la novela*. Describiría tan minuciosamente como pudiese la estructura semántica de los mundos de la obra e interpretaría el significado de una obra con tales características. A diferencia del *Quijote*, sin embargo, pronto descubrí que el *Persiles* lastraba una larga tradición que lo consideraba una obra convencional, tanto en la forma – una imitación de Heliodoro – como en el significado ideológico – una apología de la Contrarreforma. La descripción adecuada de la radical heterogeneidad de sus mundos ficticios sería suficiente para mostrar que en cuanto a la forma no era nada convencional. Para rebatir su supuesta ortodoxia religiosa, decidí que lo fundamental era demostrar que no era una alegoría del "peregrinaje la vida". La tesis doctoral que defendí en mayo de 1997 consta de cuatro capítulos: uno desmonta la idea de la obra como una alegoría; otro describe pormenorizadamente los mundos del *Persiles*; el tercero analiza las técnicas que desarrolla Cervantes para hacer transiciones de un mundo a otro y lanzar personajes a través de múltiples mundos; y el último *interpreta* la obra que previamente fue tan minuciosamente *analizada*. Según esa interpretación, el lector, peregrino también,

acompaña a los personajes a través de estos mundos, descubriendo una capacidad de trascendencia que me pareció la dimensión más interesante de la obra por lo que sugería de la dignidad del ser humano (*pace* Pico della Mirandola), superior siempre a cualquier intento de fijarlo dentro de los confines de un sistema convencional de representación. Glosé esa superioridad humana a la representación como una manifestación de lo *sublime* en términos rigurosamente kantianos. Rematé la tesis con una conclusión que situaba el *Persiles* como obra barroca. Y la titulé: ‘Ángeles de carne:’ *Cervantes’s “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” and the Invention of a Humanist Aesthetic*.¹

Sin embargo, aquella tesis ya contenía en simiente dos aportaciones que acabarían por echar al traste cualquier intento de aislarme de los efectos nefastos del Nuevo Historicismo anglosajón, combinadas como fueron después con ciertos cambios vitales que me sobrevinieron al salir de la escuela de graduado y ponerme a trabajar y *vivir* en Texas (donde a la sazón el gobernador era George W. Bush). Por una parte, aunque parezca un detalle mínimo, en vez de *mundos* decidí bautizar las unidades ficticias incorporadas en *Persiles* con el término *reinos* (‘realms’) porque muchos eran islas autónomas o coincidían con fronteras, y las regularidades de lo posible y probable que los definían tomaban la forma de leyes o normas comunitarias, a veces explícitamente expresadas en el texto. Los mundos ficticios de *Persiles* resultaban ser, por poetizados que estuviesen, entidades políticas. Más tarde, pues, me empezaría a parecer que en *Persiles* Cervantes jugaba, no sólo con los conocidos géneros de la ficción en prosa, sino también con el discurso de la razón de estado, la soberanía, y hasta con las incipientes identidades nacionales europeas. La otra semilla de mi eventual perdición fue la decisión de buscar en la antropología del peregrinaje una explicación alternativa del alegórico ‘peregrinaje de la vida’, ya que estaba (y estoy) convencido de que este *no* era el tema central en torno al cual se organizaba el texto. Al *Persiles* le viene como anillo al dedo el modelo de Victor y Edith Turner del peregrinaje como un proceso ritual para resolver conflictos sociales a través de un período de separación de la comunidad habitual, durante el cual el peregrino comparte la solidaridad liminal (*communitas*) con otros peregrinos, antes desconocidos. Luego vuelve a su comunidad y se vuelve a integrar, con el conflicto superado o al menos aminorado. Este acercamiento a la antropología me llevaría con el tiempo inexorablemente a vincular el proceso ritual y los conflictos que lo suscitan con cuestiones sociales y religiosas de la temprana modernidad en España, hacia los cuales Cervantes parecía llevarme de la mano en episodios como la fuga de Feliciano de la Voz por tierras de Guadalupe o la reconciliación de Antonio de Villaseñor con su padre en Quintanar.

Varias consideraciones influyeron en el desarrollo del libro que publiqué, que sólo contiene una pequeña parte de aquella tesis doctoral. Claramente responde *Transnational Cervantes* a la necesidad de situar el estudio del Siglo de Oro en Estados Unidos en relación con la presencia masiva de hispanohablantes en este país, presencia que influyó directamente en el crecimiento de los departamentos de español en las universidades norteamericanas durante los años 80 y 90. También, decidí que no convenía hacer una

¹ Fue escrito bajo la dirección de Félix Martínez-Bonati y la defendí en mayo de 1997 frente a un jurado compuesto por (en orden alfabético) Alban K. Forcione, Patricia Grieve, Félix Martínez-Bonati, Gonzalo Sobejano, y Marcia Welles. Después de la defensa mi maestro me dijo que habría que publicarla “cuanto antes”. No le hice caso. El libro atrevidillo que sí publiqué – ¡nueve años más tarde! – no se parece en nada a la tesis que defendí, y me granjeó una rara combinación de admiración y vituperio que tenía que haber anticipado, aunque en realidad, ambos me sorprendieron.

monografía sobre *Persiles*, porque creía (y creo) que lo urgente era integrarlo más en la obra de Cervantes en su conjunto. Finalmente, empecé a ir a los archivos y a estudiar por mi cuenta documentos sobre conversos y moriscos, enfocando primero Quintanar de la Orden y otros lugares de La Mancha, lo cual cambió rápidamente mi manera de ver las minorías etnoreligiosas en relación con la sociedad de su tiempo y las manifestaciones de estas cuestiones de convivencia en los textos de Cervantes. Pocas páginas de mi tesis sobrevivieron la reconfiguración, y aun esas fueron transformadas por el nuevo contexto. Lo que no aproveché de la tesis, lo arrinconé, no en un cofre como hizo Cervantes con sus comedias, sino en el disco duro de mi ordenador. Ahora he vuelto a pasar los ojos por aquellas páginas, y “vi no ser tan malas [...] que no mereciesen salir de las tinieblas [...] a la luz”, así que he decidido ponerlas, no ya en la stampa, sino en la pantalla. Con Cervantes, digo que “querría que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos razonables; tú lo verás, lector mío” (Cervantes 1615, “Prólogo” fol 3v). Hoy por hoy, me parecen válidas estas descripciones que hice de los mundos del *Persiles* y las quiero presentar aquí abreviadas, remozadas y, sobre todo, traducidas a la lengua en que se escribió la obra que pretenden explicar. Antes, sin embargo, quiero contextualizar el tema de los mundos en el *Persiles* en relación con la crítica reciente, para dejar claro que mis análisis no han perdido vigencia, sino todo lo contrario: ahora más que nunca, creo, aportan algo útil para el desarrollo de los estudios cervantinos.

2. De los géneros literarios a los mundos ficticios en el *Persiles*

Lejos de ser visto hoy como una obra convencional, por lo menos en cuanto a la forma, cada vez más estudiosos reconocen en el *Persiles* una obra atrevida y pionera, digna de la pluma que escribió el *Quijote*. Esta recuperación la inició Forcione con *Cervantes, Aristotle, and the “Persiles”*, y entre otros que han contribuido a ello cabe destacar a Mercedes Blanco y Juan Ramón Muñoz Sánchez, aunque nadie lo ha expresado de manera más clara y contundente que Mercedes Alcalá-Galán, cuando insiste que “el *Persiles* será la *culminación* de la secuencia de la aventura creativa iniciada con la primera parte del *Quijote*” (213, cursiva añadida), y matiza:

Los últimos años de Cervantes, los mismos en los que se gesta la radicalidad poética de la segunda parte del *Quijote*, son de una intensísima actividad literaria probablemente impulsada por su conciencia de la novedad y del valor de sus aportaciones artísticas. Por todo ello creo que el *Persiles* surge animado por el estímulo de la experimentación poética que caracteriza la última etapa del escritor. (214)

¿En qué sentido se puede considerar el *Persiles* la culminación de la trayectoria cervantina? Como señala Muñoz Sánchez en su reciente artículo, continúa el afán visible en el *Quijote* de 1605 de crear una obra multigenérica (263). Es un afán, además, que Cervantes heredó; fue creciendo en la ficción en prosa a lo largo del siglo XVI, tanto en el género bizantino como en la novela pastoril. La técnica de la interpolación está vinculada a esta búsqueda de una obra compendiosa, capaz de incorporar en sí los distintos estilos convencionales que habían ido evolucionando: caballeresca, sentimental, pastoril, italiana, picaresca, morisca, etc. Cervantes lo logra en el *Quijote*, aunque bajo el signo de la parodia y la locura.

La presencia de una gran variedad de géneros en el *Persiles* es un hecho consabido desde tiempo atrás; ya lo menciona Forcione y, con más matices, Wilson (*Allegories of Love* 5-6). Muñoz Sánchez ofrece un listado de los cuentos intercalados del *Persiles*, en el que, usando un poquito de imaginación, le pone a cada uno una etiqueta genérica distinta (263-66).

Sin embargo, reconocer en el *Persiles* un libro multigenérico no es suficiente para apreciar el alcance de su originalidad. La reproducción en su interior de una serie de episodios derivados de géneros convencionales establecidos sólo constituye el punto de partida de un texto que experimenta agresiva y atrevidamente con las formas y recursos literarios como ningún otro texto de la época, exceptuando el *Quijote*. De hecho, conforme se ha ido desvelando sus dotes de innovación, se ha introducido el término “experimental” para describir la última obra de Cervantes, a pesar de que la aplicación de este término a la literatura tan sólo remonta a finales del siglo XIX.² Esta nueva apreciación se debe en buena medida a la atención hacia su dimensión metaliteraria, iniciada, una vez más, por Forcione y llevada mucho más lejos en los estudios del presente siglo, de los cuales, sin embargo, merece mención como precursor el sugerente estudio narratológico injustamente olvidado de Ruffinato. Esta conciencia de que se trata esencialmente de una obra lúdica, que juega irónicamente con las convenciones literarias de la época sin convicción, ha conseguido, además de relativizar su dependencia de Heliodoro y el género bizantino, la superación definitiva de la lectura del *Persiles* como una alegoría religiosa. En este aspecto, sin embargo, hay menos unanimidad sobre las consecuencias de abandonar la idea recibida de un último Cervantes apologista de la Contrarreforma. ¿Comete un anacronismo Lozano Renieblas a su vez al querer asimilar *Persiles* a las teorías estéticas de la cultura burguesa que inicia Kant, lo que le permite reducir la temática religiosa a un juego “prepolítico” (12-13)? Por otra parte, Armstrong-Roche abre un camino intrigante con la búsqueda de una espiritualidad paulina en la última ficción cervantina, tan independiente, entonces, en materia religiosa como en las prácticas narrativas. Algunos estudiosos del hispanismo norteamericano actual, como Castillo, Wilson, Gaylord o Nelson, hasta ven en el *Persiles* una crítica irónica del catolicismo ortodoxo, o por lo menos del papel de España en su propagación. Dado el estado actual de esta cuestión, tal vez sea la más sensata la actitud compartida aisladamente por “las dos Mercedes” (Alcalá Galán y Blanco), que no toman una postura muy clara, pero sí expresan serias dudas acerca de la interpretación de *Persiles* como afirmación de la ortodoxia tridentina.³

² Según Bray, Gibbons y McHale, fue Zola quien introdujo el término (2). Naturalmente considero a Cervantes un escritor experimental y alabo el “anacronismo” de aplicarle el término. El ejemplo más temprano que he encontrado con referencia al *Persiles* es de Riley, aunque parece usarlo en sentido peyorativo porque subraya que “el experimento [...] no tuvo éxito” (199). El subtítulo de la colección de Andrés lo llama “novela experimental”, y también utiliza el término Marguet en su intervención en el mismo libro (100). Se encuentra reiteradas veces en el capítulo sobre *Persiles* de Alcalá Galán. A pesar del tradicionalismo de su método filológico, incluso Alarcos lo llama la “última aventura de experimentación” (263) de Cervantes. Muñoz Sánchez emplea “experimentación” (251) y “experimental”.

³ Blanco alaba lo que dice Forcione a propósito de la estructura de *Persiles* en *Cervantes' Christian Romance*, pero comenta que le sigue menos en cuanto a “cette ferveur chrétienne dont il cherche partout les marques” (2003, 43). Sobre este punto tendré más que decir adelante. Alcalá Galán sólo dedica unas líneas al tema, que coloca fuera del marco de su ensayo. Caracteriza la lectura contrarreformista de “cuanto menos, discutible”, y añade que hay “multitud de detalles” que “nos dejan la sensación de que la religiosidad del libro, su catolicismo militante, es como una vestidura externa, como una especie de convención que en ningún caso cala verdaderamente en los cimientos del texto” (228-29). Como ya sostuve en *Transnational Cervantes*,

Es en este contexto de superación de la imagen de *Persiles* como una obra convencional, en el que quiero ahora insertar el tema de la heterogeneidad de “mundos” que subyace toda su composición. Que yo sepa, Steven Hutchinson fue el primero que señaló que contenía múltiples mundos y trató de describir algunos de ellos, en su utilísimo *Cervantine Journeys* (160-75). Por las mismas fechas salió en inglés el libro de Martínez Bonati con el pasaje arriba citado, afirmando que detrás del desplazamiento geográfico en la obra había una serie de mutaciones “de la atmósfera imaginativa”. En francés, Mercedes Blanco habló en el 2003 de diferencias entre las historias intercaladas no solo de orden “tematique mais aussi stylistique”, citando, concretamente, a Martínez Bonati. Describe, además, los trayectos de personajes como Ortel Banedre y Rutilio, que abarcan múltiples posibilidades genéricas nunca antes reunidas en un solo personaje.⁴ Una vez más, sin embargo, es Alcalá Galán quien se expresa con más claridad y fuerza:

Parte esencial del estilo del *Persiles* es su hibridización, el collage, el pastiche y la superposición, no ya de ambientes o géneros sino de mundos poéticos que requieren diversos procesos de estilización y tratamiento literario. Todo ello se orienta hacia la complejidad artística que otorga el encuentro en la obra de materiales de textura y resonancias tan distintas. (223)

En las páginas que siguen, ofrezco sólo un pequeño botón de muestra del análisis de esta complejidad artística que empecé a elaborar tantos años atrás. No es, ni mucho menos, un análisis fehaciente de la obra, ni una interpretación acabada. Hay muchos aspectos que no se tratan aquí, o sólo se mencionan de modo tangencial. Entre ellos, los más importantes pueden ser el discurso metaliterario y, relacionado con él, el discurso filosófico-moral. A mi ver, las reflexiones esparcidas a lo largo de los cuatro libros sobre el correr de la vida y su convergencia con el arte narrativo se deben entender partiendo de un análisis previo de cómo está estructurado el *Persiles*, y no al revés.⁵ Otro tanto diré de los personajes. Es cierto que tienen algo de raro, de inasible, no sólo Persiles/Periandro y Sigismunda/Auristela, sino otros muchos, como Antonio de Villaseñor, Rutilio, Ortel Banedre, Ruperta, etc. Son personajes que en sus periplos traspasan varios mundos ficticios, lo cual les quita, tal vez, un tanto de la inmediatez y la tangible especificidad que suele hacer “memorables” a los personajes de la novela moderna. En ellos su autor quiso figurar – ¿qué duda cabe? – la idea de la libertad humana inagotable, capaz de transformar

pienso que aquí y en otros muchos lugares Cervantes lucha por restarle a la Iglesia su monopolio sobre la dimensión metafísica de la vida humana (62). No considero que esta lucha, en el siglo XVII, fuese precisamente “prepolítica”, aunque Lozano Renieblas a su vez ha dejado claras sus objeciones a mis planteamientos (28-29).

⁴ No está esta referencia a Martínez Bonati en el artículo sobre *Persiles* que publicó al año siguiente en *Criticón*, ni se habla allí con la misma claridad de lo radicales que son los experimentos cervantinos con las discontinuidades estilísticas. También en el contexto de su discusión de Ortel Banedre, Deffis de Calvo cita el concepto de las “regiones de la imaginación” de Martínez Bonati, refiriéndose al artículo con el que introdujo el concepto; no parece darse cuenta plenamente de las consecuencias fenomenológico-estructurales de estas discontinuidades en el fondo del universo imaginado (87).

⁵ Me refiero, por ejemplo a frases como: “Están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios” (III, i, 427) o “soy hecho como esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben, y no hay ninguna fuera del lugar” (II, xii, 360). No es que estos y otros comentarios metanarrativos sobre la vida y su curso nos expliquen cómo debemos leer el *Persiles*. Es la lectura cuidadosa y atenta del *Persiles* lo que nos enseña cómo debemos entender estas frases.

al individuo una y otra vez, superando la circunstancias que le rodean y proyectándose siempre hacia un nuevo horizonte todavía sin definir.

3. Descripción de los reinos ficticios del *Persiles*

Por lo general, los mundos ficticios en la obras de Cervantes exhiben un alto grado de estilización, es decir, desviación máxima de la realidad en una sola dirección.⁶ Sus obras maduras en prosa contienen varios mundos, ontológicamente distintos, conectados por un argumento que funciona principalmente para trasladar a los personajes de uno a otro. Generalmente, estas distintas regiones o reinos corresponden a géneros establecidos como las novelas pastoril, caballeresca, cortesana o picaresca. También tipifica su ficción, sin embargo, que los mundos representados incluyen algún detalle que normalmente no esperaríamos encontrar, dado las convenciones del género. Típicamente cervantino, pues, es lo atípico, el suceso que desafía los códigos establecidos, el pormenor contaminante que interrumpe la intuición clara de un mundo. Es como si Cervantes se preocupara, no tanto con el problema de conseguir que sus ficciones parezcan reales, sino con la mejor manera de recordarles a sus lectores – con frecuencia de manera abrupta e inesperada – que son ficciones y que *no* se parecen a la realidad. Y hacerlo sin que se venga abajo la ilusión mimética, que es el truco tan extraordinario que tantas veces logra. Este juego irónico entre la ficción y el lector abre así la posibilidad de un mundo refractado, heterogéneo de cuyos compartimentos el lector puede entrar y salir.⁷ La compleja estructuración interior de sus novelas, construidas con numerosos techos, suelos y paredes de cristal por donde los personajes de un mundo genérico pueden mirar pero no pueden pasar, ofrece un reto significativo para las teorías de los mundos ficticios.

El *Persiles* fue escrito en este estilo cervantino; se le puede considerar su culminación. Cada sección de la obra, a veces cada episodio, aparenta ser imaginada desde el interior de una reducción ficticia del mundo a un estilo distinto de ser y devenir, con todo lo demás excluido; y sin embargo cambia otra vez el “escenario” para la presentación de la escena siguiente.⁸ La pluma de Cervantes nunca antes llegó a esbozar mundos enteros con pinceladas tan diestras y rápidas, sólo para borrarlos o tacharlos violentamente después, o reconfigurarlos ingeniosamente, poniéndolos patas arriba, volviéndolos del revés. Es más, en ningún otro texto se atreve tan libremente a transportar sus personajes de un mundo al siguiente, permitiendo que por lo menos unos cuantos privilegiados atraviesen las fronteras transparentes que los separan unos de otros. Para el lector que lo sepa apreciar, el *Persiles* es un manual virtual sobre cómo se construyen los mundos de la fantasía y cómo se pueden desmontar y recombinar. También, claramente proyecta la idea de la superioridad de los seres humanos frente a los mundos imaginarios que inventan. El proyecto así definido requiere el uso de “reinos” altamente estilizados, ya que unos mundos más realistas sólo se fundirían el uno en el otro, presentándose al lector como partes de un

⁶ Utilizo “desviación” para traducir “departure” con el sentido técnico que le dan en sus teoría de la semántica de la ficción tanto Pavel como Ryan.

⁷ Según Egginton, la experiencia del lector de entrar y salir del juego mimético y llegar a estar consciente de existir en ambos planos a la vez es central para ficción moderna que Cervantes “inventó”.

⁸ Hutchinson denomina esta práctica “escritura improvisada” y obviamente tiene algo, y aun mucho, que ver con la noción que está en la base del libro de Alcalá Galán, la “escritura desatada”.

sólo conjunto, miméticamente consistente aunque geográficamente variado. Ese no es el plan según el cual fue construida la última obra de Cervantes.

De modo que, aunque afirma haber escrito el *Persiles* para “competir con Heliodoro”, lo principal que deriva de la novela bizantina es su estructura externa, un argumento episódico basado en las aventuras y desventuras de una pareja de amantes jóvenes que viajan lejos de su patria. Los contenidos de los episodios, incluso si son de naufragios y corsarios típicos de la novela bizantina, no derivan realmente de aquel género. A pesar de las variaciones introducidas por la distribución geográfica, como las diferencias de etnia, lengua y costumbres, y a pesar, también, de los subibajas en la situaciones del héroe y la heroína y la diversidad superficial de los “peligros”, el mundo ficticio de la novela bizantina es homogéneo, de un solo tono y obediente a un sólo conjunto de leyes de lo posible y probable, mientras que el *Persiles* se desarrolla en un mundo heterogéneo que contiene una serie de distintos ‘reinos’ que a veces chocan unos contra otros en contradicción ostentosa, y a veces se compenetran uno al otro.⁹ Mencionaré de momento sólo el caso más a mano para ejemplificar la redistribución de sucesos tomados de la novela bizantina en distintos mundos ficticios: el naufragio es un suceso que los seres humanos, sujetos a fuerzas mayores que ellos mismos, tienen que sufrir, de manera pasiva, esperando su salvación a la deriva; los corsarios, por oposición, son seres humanos que violentan un código moral y a quienes es necesario montar una resistencia activa. Pues bien, como demostraré más adelante, estos dos tipos de suceso ocurren en el *Persiles* en dos estilizaciones del océano fundamentalmente divergentes entre sí. Los naufragios tienen lugar en el Mar de la Añoranza del Libro Primero, y los corsarios en el Mar de la Aventura de la narración de Periandro en el Libro Segundo. Son adaptaciones al espacio marítimo de la novela sentimental y la caballeresca, respectivamente. No podrían intercambiarse los sucesos de una y otra estilización porque pertenecen, en la estructura interior de la obra, a mundos ficticios distintos.

De modo que el género ‘bizantino’ le sirvió a Cervantes principalmente como marco para incorporar múltiples géneros, cada uno con su mundo ficticio correspondiente, dentro de una sola obra. Este potencial del género es aparente desde el primer momento de su recepción en lengua española. *Clareo y Florisea* (1552), del converso Núñez de Reinoso, empieza como una traducción libre de Aquiles Tatius (con elementos derivados de la tragedia de Séneca, la lírica ovidiana y la novela sentimental ibérica); conforme se va alejando de la imitación directa, incorpora varios géneros más, incluyendo la alegoría mitológica, la ficción pastoril, la caballeresca y la sátira. Dada la naturaleza estática de su mundo ficticio, la novela pastoril española, incluyendo tanto la *Galatea* del propio Cervantes como la *Diana* de Montemayor, depende de la “bizantinización” para introducir argumentos derivados de otros géneros, cuyos mundos inciden en el mundo pastoril mismo, alterando su tenor de una manera más o menos sutil (Avalle Arce 125). Como es bien sabido, Cervantes utiliza las técnicas de los encuentros ‘casuales’ y la narración secundaria

⁹ Elizabeth Bearden (102) indicó su desacuerdo con este pasaje, en la versión inglesa incluida en *Transnational Cervantes* (126-27). Habiendo leído sus argumentos, reconozco que subestimé el provecho que sacó Cervantes del modelo que le dio el marco a su última obra, sobre todo en el uso de la éfrasis; pero insisto en el punto fundamental: *Persiles* es una obra heterogénea en un sentido que *Teágenes y Cariclea* no lo es, ni pudiera ser por motivos históricos relacionados con el desarrollo de los géneros de la ficción en prosa. Cervantes fue un genio, sí; pero no sacó todo esto sólo de su propia imaginación, sino que se inspiró en la evolución rápida de los géneros literarios entre la introducción de la imprenta a finales del siglo XV y la consolidación de la picaresca más de un siglo después.

para introducir múltiples géneros en el *Quijote*. En este sentido, el *Persiles* es la culminación de una evolución que ya empezó antes de que Heliodoro ni siquiera se tradujera al español por primera vez, en 1554, y que responde más a la búsqueda de una forma de ficción en prosa inclusive de todos los géneros literarios, que a un interés en la novela bizantina en sí.

Ahora esbozaré un repaso de los reinos ficticios del *Persiles*. El primero y más emblemático de todos es la Isla Bárbara (I, i-iv, 127-56) que sirve como una parábola del proceso de transformación mimética que luego tendrá lugar a lo largo de la obra. Es el “mundo” más estrecho y restringido de todos, y por lo tanto el más frágil, el más inestable. Está constituido en torno a una profecía que promete la conquista mundial bajo el liderazgo del hijo de una pareja elegida: la mujer más hermosa que pueden comprar o robar, con el hombre más valiente de entre ellos – valentía que se probará bebiendo, sin hacer mueca, un brebaje hecho de los corazones empolvados de los hombres forasteros que pillan en la isla (I, ii, 137-39). En el grupo social constituido en torno a esta profecía, todo deseo individualizado se reprime, ya que el esfuerzo colectivo está dirigido exclusivamente hacia la realización del porvenir prometido. En el momento que aparece un deseo personal, en este caso el de Bradomiro, se desmorona todo. Bradomiro ve a Periandro vestido de mujer y proclama, violentando el orden social primitivo organizado por la profecía: “Esta doncella es mía, porque yo la quiero” (I, iv, 155). Esta declaración desata una violencia contenida en que acaban matándose los bárbaros unos a otros “como si de muchos tiempos atrás fueron enemigos mortales por muchas injurias recibidas” (I, iv, 156). Los sentimientos individualizados que Periandro inspira aniquila la Isla Bárbara porque no pueden ser representados en un reino ficticio tan rígido y rudimentario. Estamos en el polo opuesto de lo que sería un lugar habitable, donde poder desarrollar una vida; este lugar es un molde abstracto, rígidamente codificado, que exige a sus habitantes que sus experiencias vitales se recojan y aprieten, deformándose hasta caber en dos categorías estrechas: belleza femenina y valentía masculina. Todos los demás reinos que aparecen en la obra, por estilizados y convencionales que sean, serán más flexibles y admitirán una gama mayor de acciones y deseos. Así, la destrucción de la Isla Bárbara es ejemplar. Todos los demás reinos llegarán, tarde o temprano, a una crisis equivalente, un momento cuando los sucesos surgidos en su interior exceden los límites de la representación sobre los que fueron fundados, lo cual conducirá necesariamente a su disolución o su expansión. Este episodio, por lo tanto, provee una alegoría del proceso que el argumento del *Persiles* encarna repetidas veces, lo que tal vez explica por qué “resurge” al final del Libro Cuarto. El “mundo” de la Isla Bárbara es el repetible estado puro de conflicto absoluto entre el ser humano y el límite de lo representable. Solo existe en la estructura dual de una ley primitiva ordenada por la profecía y el invisible deseo, censurado por esa ley, que sólo se podrá decir que subyacía, escondido, después de que la Isla Bárbara misma haya desaparecido. En el momento que el afecto personal incompatible con su Ley se manifiesta, pasamos lanzados a un espacio que es todo lo contrario: el deseo incontenido y amorfo del Mar de la Añoranza, que predomina en el resto del Libro Primero.

Para el resto de la obra, salta primero a la vista la división en dos mitades, Norte y Sur.¹⁰ Las diferencias entre una y otra son de tres tipos: 1) viaje marítimo frente al terrestre;

¹⁰ Por supuesto, las diferencias y continuidades entre las dos mitades de la obra han sido tratadas por casi todos los que la han estudiado, de manera que sería largo e inútil intentar un repaso de todo lo que se ha dicho al respecto. La descripción que ofrezco aquí requiere que vuelva a tratar este tema, por trillado que parezca.

2) tierras exóticas del Mar Norte frente a los territorios más familiares del Mediterráneo; 3) convenciones genéricas y niveles de mimesis. Viajar por mar es más peligroso e imprevisible que por tierra, pero también, significativamente, más solitario, más aislado de ciudades y aldeas. El camino que pasa de una ciudad a un pueblo y luego a otra ciudad establece un ritmo según el cual la vida social cotidiana se va alternando con una existencia liminal, la del camino y el campo que lo bordea. Pero los personajes en la primera mitad experimentan casi exclusivamente una vida transitoria, con las referencias a sus vidas anteriores, más estables, reducidas al segundo plano de la narración secundaria. Por lo tanto es fácil caer en la trampa de oponer un supuesto “realismo” de la segunda mitad, especialmente el Libro Tercero, a lo “fantástico” de los dos primeros libros. A pesar de que el Libro Tercero obviamente incorpora más marcos de referencia derivados del mundo real de la España meridional, la información puesta en juego se filtra por géneros convencionales como, entre otros, la picaresca, el entremés, y lo pastoril. Como se verá más claramente en los análisis que siguen, los episodios españoles del *Persiles* no son menos estilizados que los septentrionales, sólo que la estilización apunta en dirección contraria. Donde los personajes en el Septentrión se presentan de acuerdo con las categorías morales abstractas y purificadas de la ficción elevada, los meridionales son con frecuencia de un bajo nivel mimético, cómicos y concretos, de farsa a veces, pero basados, de todos modos, en modelos literarios convencionales.

Tres factores importantes complican el esquema de las dos mitades. La primera es la presencia de personajes de cada mitad en la otra, y eventos típicos de las tierras del Norte en los capítulos del Sur. Antonio, Renato y Eusebia, y Manuel de Sosa contribuyen a este intercambio cuando llegan al Sur, pero también lo hace el maestro italiano de danzar, Rutilio, personaje que desde el primer momento presenta características concretas y humorísticas que dan a su historia un tono decididamente satírico. El uso que hace de sus habilidades de maestro de danzar para fingir locura entre los caníbales da una nota cómica en medio del patetismo del Mar de la Añoranza. La pareja nórdica titular viaja por el Mediterráneo, como lo hacen varios otros personajes del estilo asociado con los primeros libros, como Ruperta (de Escocia), Soldino (análogo aquí del irlandés Mauricio), y Ortel Banedre (de Polonia). De igual modo problematizan la dicotomía Norte-Sur las aventuras en Francia (III, xiii-xix, 567-608), que representan un retorno a los modelos de mimesis elevada, desembocando en una representación de Italia en que los niveles corren paralelos, se compenetran, y hasta se funden brevemente en algunos momentos.

El segundo factor que atenúa la simple división en dos mitades es la presencia de varios reinos ficticios en cada mitad. Hay ocasiones cuando contrastan tanto unos con otros, como las dos mitades entre sí. Los reinos principales son: en el Norte, el Mar de la Añoranza donde los personajes están a la deriva durante casi todo el Libro Primero, y el Mar de la Aventura representada en el relato de Periandro; en el Sur, España, Francia e Italia son reinos distintos. Además de estos, hay una serie de oasis pastoriles esparcidos a lo largo de la obra, tanto en la mitad norte como en la parte sur (p. ej. la Isla de los Pescadores, II, x, 341-51; el campamento de los vaqueros, III, ii-iv, 449-62), y otra serie contrastante de reinos de intriga (el palacio de Policarpo a lo largo del Libro Segundo; Cáceres, III, iv, 464-70; el lugar de moriscos, III, xi-xii, 545-55; y, en uno de sus aspectos al menos, Roma, IV, vii-x, 666-92). Los espacios en cada una de estas dos series comparten ciertos elementos entre sí, contribuyendo también a la coherencia global de la obra.

El tercer factor unificador es el ciclo de transformaciones que impulsa a los protagonistas en su progreso lineal de un reino a otro. De este ciclo y de las técnicas sofisticadas que utiliza Cervantes para lograrlo se tratará más adelante. Se relaciona con el ciclo mítico de la búsqueda de los protagonistas en su tránsito hacia la meta definitiva de la vida, que está en la base de la descripción que hizo Forcione de la composición de la obra en *Cervantes' Christian Romance*. Sin embargo, yo lo analizo de una manera teológicamente neutral, como un ciclo de creación de sistemas miméticos que colapsan y se desintegran cuando los personajes demuestran que esas estructuras son incapaces de contenerlos. Los reinos de intriga y los oasis pastoriles que aparecen cada tanto tiempo en la obra se relacionan decisivamente con este ciclo: aquellos figuran el campo mimético estrecho que los personajes revientan, y estos representan la existencia más libre y plena que disfrutaban, fugazmente, a consecuencia de haberse escapado. El movimiento general de este ciclo es una espiral que se va ensanchando, integrando cada vez más a las posibilidades de los distintos estilos miméticos dentro de un solo marco, hasta llegar a Roma – de ninguna manera el reino más elevado o espiritual del *Persiles*, pero tal vez el más rico y variado, el más ancho y profundo.

Como el lector se dará cuenta de lo que ya se ha dicho, los géneros establecidos juegan un papel importante en la composición de esta obra, ayudando a señalar las rupturas miméticas a través de la evocación de principios estilísticos reconocibles, a la vez que establecen repeticiones cíclicas que dotan mayor coherencia al conjunto. Todos los géneros principales de la ficción elevada aparecen en forma algo alterada antes del final del Libro Segundo. El Mar de la Añoranza del Libro Primero deriva de la novela sentimental; la Isla de los Pescadores es una transposición de lo pastoril a lo piscatorio; el relato de Periando (II, x-xx) es una novela de caballerías, traspuesta asimismo a un entorno marítimo; la isla de Renato y Eusebia (II, xvii-xxi, 396-425) pertenece a una cristianización de lo pastoril que asocia los valores ascéticos de la hagiografía con el motivo horaciano del *Beatus ille*; y el palacio de Policarpo en el Libro Segundo es un mundo de intriga palaciega. Se logra construir este *collage* de mundos genéricos en los dos primeros libros a través de la reubicación semántica de cada género al mar, de manera que se revela el principio que subyace a la imagen del mundo asociado con el género en cuestión. Una vez que se desecha la división superficial entre estos mundos según criterios contingentes tales como ocupación (pastor, caballero, cortesano), animal (oveja, caballo), o paisaje (lugar ameno, bosque encantado, casa urbana), estos “mundos” resultan ser en el fondo distintas estrategias para el manejo del deseo erótico. Como mostró en su día Patricia Grieve, la novela sentimental española oscila entre dos modos destructivos: la erosión paulatina del yo interior a través de la añoranza no aliviada; o la explosión violenta de agresividad contra un rival. Ambos se encuentran entre las aventuras del Primer Libro: el primero ejemplificado por Manuel de Sosa, que muere de “enfermedad amorosa” en una isla desierta rodeado de abundancia de fruta disecada (I, ix-xi, 195-206); y el segundo por los rivales que se matan unos a otros para poseer Taurisa (I, xx, 257-59); o los soldados que intentan secuestrar a Auristela y Transila con la mal planteada estratagema de hundir la nave de Arnaldo, en la que también viajan ellos (I, xix, 250-52). En el género pastoril, el deseo es sublimado a través del poder infinito de la naturaleza, igual que en lo que podríamos denominar novela hagiográfica, aunque en este caso el poder superior es la Providencia. Son dos variantes de un mismo acercamiento que expurga del género sentimental su aspecto destructivo a través de una interpretación religiosa o cuasi-religiosa

de la añoranza como sufrimiento dirigido hacia un fin superior (*ascesis*). En el libro de caballerías, la agresión activa contra un rival se sublima en el proyecto de “enderezar tuerzos”: trasladado al mar, el caballero andante se transforma en “corsario justiciero”. Dentro del marco de la novela bizantina, pues, se establece esta triple división:

novela sentimental	+ entorno marítimo =	Mar de la Añoranza – anhelo autodestructivo interrumpido por súbitas ráfagas de rivalidad agresiva
libro de caballerías		Mar de la Aventura – deseo sublimado por la misión elevada de promocionar la justicia
novela pastoril		Isla de los Pescadores – deseo sublimado por la armonía del mundo natural
		Isla de la Ermita – deseo sublimado por el orden cósmica (Providencia)

Fig. 1. Géneros de la ficción elevada organizados en reinos ficticios dentro del entorno marítimo

De manera que los dos primeros libros del *Persiles* integran todos los mundos de la ficción elevada disponibles en el momento de su composición. Sin embargo, cuando los personajes ya los han atravesado, el movimiento de la composición no está completo. Queda la segunda mitad, el viaje por tierra en las zonas meridionales. La necesidad de este segundo movimiento está vinculada, tal vez, con la función de lo masculino y lo femenino en los reinos ficticios de la primera mitad. Aquí hay otra distinción que hacer entre los tres reinos ‘estáticos’ por una parte – donde los personajes masculinos y femeninos coexisten como iguales pero el deseo no se realiza a causa de la pasividad generalizada – y lo caballeresco marítimo por la otra – donde se excluye, generalmente, la participación activa de las mujeres (siendo Sulpicia la violenta excepción que confirma la regla). El hecho de que Periando no pueda encontrar a Auristela en el Mar de la Aventura es un elemento crucial en la composición del *Persiles* – la convivencia entre iguales que tipifica la relación entre ambos es imposible en el espacio de protagonismo masculino representado por lo caballeresco marítimo.

En términos generales, hay que vincular esta dinámica interna con la crítica en *Don Quijote* de la orientación masculina de la literatura caballeresca, que no les permite un papel activo a los personajes femeninos. Don Quijote no puede encontrar a Marcela en el bosque de la Primera Parte, porque un personaje femenino libre y autónomo, derivado de la literatura pastoril, no puede existir en el mundo caballeresco de la imaginación quijotesca (Martínez Bonati 1995, 50). Del mismo modo, Periandro y sus ayudantes piscatorios, Carino y Solercio, son incapaces de hallar las mujeres que quieren en el caballeresco marítimo, porque simplemente no existen en aquel espacio ficticio. Es un detalle muy indicativo el hecho de que Carino y Solercio, cuando regresan a la Isla de los Pescadores,

encuentran allí a sus amadas, que han vuelto durante su ausencia. Antes que Periando pueda reunirse con Auristela, sin embargo, tiene primero que ser vestido con atuendo femenino y vendido como esclava, un indicio claro de que el movimiento en conjunto de la primera mitad del *Persiles* está diseñado para superar la división de la labor masculina y femenina al nivel argumental, fundamento de la separación entre los mundos pastoril y caballeresco que el *Persiles* acaba superando. Y aunque Cervantes no acepta tomar esta superación ya dada de *Teágenes* y *Cariclea* y los demás novelas griegas, no es casual que se logre finalmente dentro del marco bizantino. La interpretación del *Persiles* como una alegoría del mito de lo andrógono, iniciada por El Saffar y continuada por Wilson en *Allegories of Love*, aunque forzada como todas las interpretaciones alegóricas de este texto, se basa en esta intuición sobre el juego entre géneros literarios y los géneros de sus protagonistas.

Una vez terminado el repaso de los mundos de la ficción elevada, el lector del *Persiles* está preparado para los Libros Tercero y Cuarto. El deseo, operando en un vacío, se ha demostrado incapaz de inventar un mundo que conduzca a la satisfacción, de modo que el mundo de la imaginación se tiene que integrar con lo social de alguna manera, aunque sea simbólica y esquemática. En la segunda mitad del *Persiles*, por lo tanto, los espacios por donde pasan los personajes se hacen más densos y concretos, se definen, acumulando en el proceso recursos sociales y materiales que aseguran al deseo no sólo un recinto en que se pueda desplazar, sino un quehacer, una tarea. Todavía no se le puede llamar 'realismo', sin embargo; los reinos de los libros meridionales son tan estilizados como los reinos septentrionales, sólo en otra dirección. Además, las vueltas atrás al estilo elevado de los libros anteriores son frecuentes aquí. Este vaivén, que incluso se podría llamar dialéctica, finalmente adquiere su resolución en los estilos 'cumulativos' de los capítulos ubicados en Italia. En los Libros Tercero y Cuarto, pues, predomina un tipo de mimesis más estable, que pone en juego más marcos referenciales del mundo del lector. Para utilizar una metáfora cervantina, es como si la primera mitad se pintara con acuarelas, y la segunda en óleos, para mayor espesura. Los últimos Libros parecen tener más profundidad y matices; pero en parte se debe este efecto precisamente a los ecos en ellos de los dos primeros. El poder emotivo generado en la primera mitad late bajo la superficie en la segunda, produciendo una experiencia ficcional mucho más compleja que ninguna disponible hasta entonces, al no ser, quizás, el mismo *Quijote*.

La tensión entre diferentes modos de acción que se encuentran en los dos primeros Libros persiste a lo largo de la obra. En los espacios ubicados en España, de un nivel menos elevado de mimesis, se sigue asociando el deseo sublimado con lo pastoril en varios episodios clave, pero la acción también se vincula con un tipo de intriga cómico-picaresca en que los personajes alcanzan su deseo, contra la oposición de la autoridad familiar, civil o religiosa, mediante engaños. Como ya mostró hace muchos años Claudio Guillén, tanto el género pastoril y su contragénero, la picaresca, proveen alternativas imaginadas a la cultura urbana oficial, o bien saliéndose de ella o atacándola desde dentro. Los protagonistas del *Persiles* no entran ni en Toledo ni en Madrid (III, viii, 509-10), mas sí experimentan la comunión pastoril con la naturaleza en Extremadura (III, iv, 464), Aranjuez (III, viii, 511-12) y, brevemente, en las afueras de Villarreal (III, xii, 555-56). Participan en o atestiguan la corrupción de las instituciones del poder en Cáceres (III, iv, 467-70), en el pueblo manchego donde llegan los falsos cautivos (III, x, 526-39) y en Perpiñán, en la misma frontera entre España y Francia, donde los hombres juegan su libertad a los dados para determinar quién va a galeras (III, xiii, 565-67). Estas alternancias

entre la sublimación pastoril y la intriga picaresca atraviesan horizontalmente los episodios españoles. En Quintanar (III, ix, 512-26), la sublimación además se vincula con la utopía cristiana (he tratado la ironía histórica que subyace esta utopía en 2004) en el lugar morisco de la costa valenciana, la intriga y el disimulo adquieren también una dimensión religiosa (III, xi-xii, 545-55).

Como ya se mencionó, el nivel de la mimesis vuelve a subir durante las aventuras en Francia, de donde está excluida la lucha carnavalesca entre el poder oficial y el pueblo juguetón y exuberante que vimos en varios de los episodios españoles. En Francia son imposibles escenas de disimulo como los falsos cautivos, los jóvenes traviosos en Las Sagras que se visten cada uno del género opuesto (III, viii, 505-09) o Ambrosia Agustina, que se disfraza de hombre y se afea la cara para evitar que la conozcan por mujer (III, xi, 543-44 and xii, 557-63). En su lugar, hay una vuelta a la mimesis elevada, (*romance*), pero también dos vertientes, una cómica y la otra trágica: por una parte, tenemos la sublimación alegre del deseo por la frivolidad elegante del concurso de belleza del Duque de Nemurs (III, xiii, 567-70); y por otra, historias violentas de celos y venganza como la de Domicio y Claricia (la mujer que baja en volandas de la torre, III, xiv, 573-78) o la de Ruperta, Lamberto, Rubicón y Croriano (III, xvi-xvii, 586-97). Este vaivén culmina en el desenlace de la historia de Ruperta, que empieza como historia de venganza pero acaba por disolver, en un parpadeo, la línea que separa lo trágico de lo cómico.

Aunque Francia claramente es un reino de mimesis elevada comparado con España, Cervantes mantiene a mano algún material de mimesis baja, aquí los personajes de Bartolomé el bagajero y Luisa la talaverana. A partir del episodio de Ruperta y hasta el final de la obra, empiezan a combinarse los estilos miméticos anteriores, generando un modo de representación cada vez más inclusiva. Isabela Castrucha juega un papel significativo en este desarrollo. Ya en Italia, su Lucca parece remitir a la intriga cómica de España de una manera que se puede comparar con la recuperación de la mimesis elevada de Los libros I y II en Francia (III, xx-xxi, 611-24). Cervantes subraya esta dinámica trayendo personajes de la geografía anterior que se integran nuevamente en la poética de los últimos capítulos: Ruperta, que trae un ambiente septentrional a Francia, es de Escocia; Isabela atrae como un imán a Andrea Marulo desde España, de donde deriva la picaresca que así se reincorpora entre los estilos narrativos activos. Además, en el episodio serio-lúdico de su exorcismo, el humor de los falsos cautivos, apenas más que pura farsa en España, se ha profundizado y agudizado debido al paso de la novela por Francia, por los capítulos de mimesis elevada de donde la picaresca fue excluida. Del mismo modo, los capítulos franceses dieron un tono más ligero y soleado a los episodios que evocan el tono septentrional, después de los capítulos ibéricos, que introdujeron el elemento cómico-burlesco de contraste. De manera que la alternancia entre tonos y niveles miméticos, a cada vuelta que da, acumula estilos que se vuelven más mixtos, se mezclan e integran unos con otros. Conforme el *Persiles* se acerca a su fin, el ritmo de estas alternaciones acelera, pero Cervantes parece siempre querer mantener el equilibrio introduciendo elementos de contrapeso. En el último tramo antes de llegar a Roma, se vuelve a establecer un tono serio que remite al Mar de la Añoranza, tanto en la persecución del objeto del deseo (el duelo entre Arnaldo y el Duque de Nemurs, IV, ii, 637-41) como en la contemplación pasiva (el soneto a Roma, IV, iv, 644-45). Después de las afirmaciones del deseo femenino de Ruperta e Isabela, quienes transgreden el poder masculino con ráfagas de liberación, se presenta una moralidad más convencional en la colección de aforismos que está haciendo

un peregrino que encuentran en el camino (IV, i, 631-35). Roma culmina la obra, pero no como el nivel de máxima elevación, un reino purificado del lado vulgar de la acción humana, sino como el reino ficticio de mimesis más amplia, más rica en posibilidades, que exhibe una gama extraordinaria de sucesos, incluyendo: la elección moral más sublime; la intriga en varios niveles, desde la brujería que maneja una cortesana exótica hasta la pelea a navajazos en la calle; y la añoranza confusa de tipo autodestructiva (Hipólita) y contemplativa (Auristela). La llegada repentina de Rutilio (IV, viii, 579-80) sirve para pasar lista a una serie de reinos anteriores, entre ellos el más violento y polarizado, la Isla Bárbara, de cuyo resurgir sólo podemos ser informados, por lo visto, en Roma, porque sólo Roma es lo bastante espaciosa para tolerar ni siquiera la noticia de su existencia. Pero aun en este reino compendioso, en el que se entrelazan tantos estilos miméticos, no se funden en una medianía grisácea, sino que cada uno mantiene su propia coherencia e integridad, su autonomía y separación de los demás. El ejemplo más extremo de esto es la picaresca, ya que Bartolomé y Luisa están presentes en Roma, pero encarcelados, o sea, en una especie de cuarentena para que no contaminen los demás estilos (IV, v, 652-55).

Al incorporar tantos estilos en un sólo marco narrativo, Cervantes despliega un repertorio extraordinario de técnicas para su orquestación.¹¹ Como se trasluce en la descripción anterior, los reinos están organizados en sistemas, donde posibilidades excluidas de un reino se mantienen apartadas en otro contiguo, luego se mezclan en transiciones sumamente complejas en su manejo. Solo después de percibir la heterogeneidad que subyace a sus múltiples episodios y espacios se puede comprender, párrafo por párrafo, por qué escribió Cervantes el *Persiles* como lo hizo.¹² La virtud técnica de la obra que así se revela es asombrosa. Es como entrar en el laboratorio de un alquimista de la ficción, que tiene en las puntas de los dedos recetas de elixires de colores que producen los efectos emotivos más variados, y es adepto en la manipulación y combinación de esos efectos en sus lectores para crear experiencias virtuales inusitadas. Las transiciones son a veces abruptas, hasta catastróficas, otras veces paulatinas. En algunas sólo se abandona un reino, pero en otras se escenifica su destrucción o su fundición con otro. Entre las más violentas transiciones se encuentran los cataclismos en que se incendian la Isla Bárbara (I, iv, 156-57) el palacio de Policarpo (II, xvii, 392-95) y la venta donde se hospeda Ruperta (III, xviii, 599-600). Desde estas convulsiones el argumento cobra el ímpetu que necesita para liberarse de los confines de reinos restrictivos. La catástrofe propulsa a los supervivientes hacia la próxima fase de la narración. Las transiciones del Mar de la Añoranza al Mar de la Aventura y del Norte al Sur son graduales, muy elaboradas y construidas de manera que el reino anterior se conserve. En estas dos instancias fundamentales, Cervantes juega abiertamente con las bases meta-miméticas del *Persiles*, llamando explícitamente la atención a las cuestiones de la representación y sus límites planteadas en la obra.

¹¹ Hablo más largamente de técnicas cervantinas de orquestación y del uso que hizo Bajtún del término musical para describir el fenómeno en mi artículo "Orchestrating Happiness", que versa sobre la poética de la interpolación en la Primera Parte del *Quijote*.

¹² No puedo menos que mencionar, en este contexto, el libro *El "Persiles" descodificado* de Nerlich. El *Persiles* no está escrito en clave, pero sin un "mapa" como acabo de dibujar de sus mundos ficticios, no deja de parecer caprichoso en su composición, lo cual impulsa inevitablemente hacia explicaciones de sus significados "secretos", de derivación externa al texto. No trato aquí de descodificar el texto del *Persiles*, sino de analizar su composición mimética. Una vez hecha esta tarea, las anomalías que dan pie a la lectura en clave desaparecen.

Otra técnica relacionada con las transiciones, bien sean catastróficas o meticulosas, es la segregación de personajes en reinos paralelos contiguos o enmarcados uno dentro de otro. Si las transiciones sirven para mover los personajes de un reino a otro, las técnicas de segregación sirven para que se queden en su propio reino. El más frecuente y llamativo de estas técnicas es la prevención abrupta e inesperada del movimiento físico, como por ejemplo cuando una ráfaga de viento separa la nave de Leopoldio de la de Periandro antes de que la pareja de conspiradores adúlteros pueda entrar en el mundo moralmente impecable de lo caballeresco marítimo (II, xiii, 371), o cuando a Bartolomé y Luisa, dos personajes de mimesis baja, se les impide entrar en la esfera elevada de la cueva de Soldino, cerrándoles la puerta, literalmente, en las narices (III, xviii, 600). Otras dos formas que tiene el texto de impedirle a un personaje que salga de su reino, a pesar de haber declarado la intención de hacerlo, son la muerte (Manuel de Sosa, I, x, 205; el conde que se muere en Quintanar, III, ix, 523) o el matrimonio (Feliciana de la Voz, III, v, 483). Finalmente, el movimiento de un personaje se puede mantener paralelo y separado durante una parte de la narración, como por ejemplo cuando Feliciana se queda “en la cama” durante la interrogación en Cáceres (III, iv, 469); o cuando Bartolomé y Luisa se adelantan en el camino a Roma, apuntan sus aforismos en el libro, Bartolomé le escribe a Antonio desde la cárcel, y luego los dos se van a Nápoles, sin volver nunca al primer plano de la narración (III, xviii, 600; IV, i, 632; IV, v, 652-56; IV, xiv, 713). Todas estas técnicas de transición y segregación, además del interés intrínseco que tienen por la destreza con que las esgrima su autor, sirven para demostrar la existencia de la estructura mimética aquí descrita, y ayudan a aclarar su naturaleza.

El proceso de la creación, destrucción y transformación de estos reinos en las transiciones escenifica, en última instancia, un ciclo de estructuración y desestructuración. Reducido a sus términos más simples, este ciclo empieza con una estructura mimética restrictiva, de la cual los personajes que no pueden ser contenidos dentro de su campo representacional prorrumpan hacia fuera; entran, brevemente, en un oasis pastoril, figura del exterior no representable de la representación; finalmente, entran en un reino ficticio nuevo, en que las limitaciones que llevaron a la destrucción del reino previo han sido eliminadas. Aquí también finalmente encuentran un límite de lo representable, y el proceso, que es interminable, porque es imposible agotar en una representación la totalidad de lo que el ser humano puede llegar a ser, empieza de nuevo. Para mi lectura del *Persiles* es central el paralelismo entre este proceso cíclico de expansión mimética experimentado por el lector, del cual en última instancia los personajes son sólo vehículos, y el proceso ritual del peregrinaje, explícitamente tematizado en el trayecto de los protagonistas. Según el modelo de Victor y Edith Turner, el peregrinaje también es un ciclo, de conflicto social aliviado por un exilio transitorio, seguido por una reintegración. En medio, los peregrinos experimentan una solidaridad utópica en su comunión liminal con otros que están haciendo el mismo peregrinaje.

En el *Persiles* los principios estilísticos restrictivos son análogos a la estructura social, de la cual el peregrino busca escapar temporalmente; los factores estructurales que contribuyen al conflicto social (los celos, el deseo de venganza y la intriga) crean una tensión creciente que acaba por explotar en incendios destructivos que tienen un efecto de purgación, después de los cuales surge un oasis pastoril, que representa de forma emblemática la antiestructura liminal. La tercera fase, la vuelta a la representación en un estilo más amplio, es equivalente a la reintegración del peregrinaje en un mundo social que

ya no parece tan estrecho, ya que no se experimenta como algo absoluto. Este proceso simbólico se repite con variantes a lo largo de la obra. Siempre quedan algunos personajes atrás, “sacrificados”, se puede decir, para producir la sensación de que estos “trabajos” son dificultosos y peligrosos; pero otros se escapan y pasan adelante, atravesando mundos.

Una consecuencia de esta correlación es que se intensifica la dimensión social, tanto del peregrinaje como de la lectura. Se sobreentiende, creo, que las limitaciones que la imaginación del autor tiene que superar son en el fondo las mismas limitaciones que se deben superar para que las estructuras sociales progresen, cediendo más espacio para la expresión de la libertad humana: el límite de lo representable, y la insistencia de que no se pueda conceder el privilegio de existir a nada más allá de lo representable. Si es verdad que la meta final de la expansión del marco mimético es una figuración de la dinámica interna por la que tiene que pasar todo progreso social, entonces queda claro que los personajes que mueren simbólicamente representan la muerte del mundo social anterior y la muerte de un concepto ya anticuado del ser humano, que se consigna al pasado para que algo nuevo pueda llegar a ser.

Este movimiento cíclico del *Persiles* se reconoció y articuló por primera vez en *Cervantes' Christian Romance*, de Forcione. En una contribución fundamental al estudio compositivo de la obra, Forcione demostró la coherencia de este ciclo, que interpretó como una repetición ritual del mito cristiano de caída y redención (véase especialmente 30-31, 36-37 y 45-46). Describe el ciclo de los *trabajos* en términos de un apretar y soltar rítmico de cautiverio y escapatoria. Aunque estoy de acuerdo de que “generally oppressive, enclosing space is the dominant characteristic of the many recreations of the place of bondage in the *Persiles*” (45), estoy menos convencido que el momento de liberación se figure como “resurrection or triumphant vision of the final goal of the quest” (37). En su expresión más completa de este ciclo, me parece que Forcione exagera la importancia de los indicios cristianos en el texto:

The *Persiles* moves endlessly back and forth between the positive and the negative symbol of the center, reenacting ritualistically the Christian eschatological vision of bondage and restoration in the same way in which it is reenacted symbolically in the Revelation, where the vision of the new city of Babylon yields to the triumphant vision of the New Jerusalem. Accompanying the respective moments of this cyclical movement between the upper and lower centers are the motifs of struggle-triumph, bondage-deliverance, darkness-light, sterility-fertility, death-resurrection, all of which are resonant with overtones of traditional Christianity. Thus there is usually a suggestion through allusion, imagery, and symbol that in the struggle of the heroes divine and demonic forces are in combat and that the heroes' quest is analogous to that of God's elect in the *Bible*. (45-46)

No quisiera exagerar la distancia entre la lectura de Forcione y la mía. La lente cristiana ortodoxa con la que interpreta el ciclo no se puede descartar por externo al texto (de la misma manera que se pueden descartar las lecturas basadas en Jung, Girard, Lacan, etc); fue la ideología oficial en la España de Cervantes y sin duda ha dejado su huella en el texto, especialmente en las declaraciones de Ricla, Cloelia y Renato en los dos primeros libros. Puede que por lo menos a ratos Cervantes tuviera un significado de este tipo en mente, aunque es incluso más cierto que no lo tiene en mente todo el rato, y que algunas veces lo

subvierte o ironiza a propósito. Lo utiliza cuando conviene, y lo aparta cuando le apetece. En el episodio de Ruperta, por ejemplo, el “decorado” deriva de la mitología pagana y se evita cualquier mención del cristianismo, hasta el punto de referirse al Papa y los cardinales como “príncipes” de Roma (III, xvi, 596). Es más, Cervantes se empeña en desasociar el cristianismo “auténtico”, en las escenas en Guadalupe, la cueva de Antonio y Quintanar, de las doctrinas oficiales de la Iglesia sobre el sentido de la vida humana, y en enfocar en su lugar la capacidad de la fe de curar los conflictos sociales. Isabela Castrucha reorienta la creencia cristiana y práctica sacramental mucho más agresivamente desde el cielo hacia el suelo. Su postulado es que la mejor manera de exorcizar el deseo es la satisfacción. Al final, ese es el camino que sigue Auristela cuando elige el matrimonio en lugar del convento. De hecho, es el camino seguido por todos los personajes de *Persiles* que sobreviven. No hay ni un solo ejemplo claro de un la sublimación finalmente exitosa del deseo sexual a favor de la espiritualidad, y casi todos los personajes que se mueren se pueden caracterizar como amantes frustrados. En último término, debe buscar el significado del cristianismo en *Persiles* menos en la finalidad metafísica de la vida humana y más en el impacto de una ética del perdón en los mundos sociales dibujados allí, un impacto tal vez mejor expresado por Mari Cobeña: “Ni yo he sido la primera, ni seré la postrera que haya tropezado y caído en estos barrancos. Tozuelo es mi esposo, y yo su esposa, y perdónenos Dios a entrambos cuando nuestros padres no quisieren” (III, viii, 509). El “Dios” de esta obra ya les ha perdonado, desde luego, y matará de un plumazo a sus padres, demoliendo su mundo con un borrón de tinta si se niegan a hacer lo mismo.

Obras citadas

- Alarcos Martínez, Miguel. *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el "Persiles": Hacia el sentido último de la novela*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2014.
- Alcalá Galán, Mercedes. "La aventura poética del *Persiles*". *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2009. 207-42.
- Andrés, Christian ed. *Autour de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional" de Miguel de Cervantes. Etudes sur un roman expérimental du Siècle d'Or*. Paris: Indigo, 2003.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*. Toronto: U Toronto P, 2009.
- Avalle Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. 2ª ed. Madrid: Istmo, 1975.
- Bearden, Elizabeth. *The Emblematics of the Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*. Toronto: U Toronto P, 2012.
- Blanco, Mercedes. "Los trabajos de *Persiles* y *Segismunda* et l'invention du roman". J. P. Sánchez ed. *Lectures d'une œuvre. "Los trabajos de Persiles y Sigismunda" de Cervantès*. Paris: Editions du Temps, 2003. 21-46.
- . "Los trabajos de *Persiles* y *Segismunda*: entretenimiento y verdad poética". *Criticón* 91 (2004): 5-39.
- Bray, Joe, Allison Gibbons y Brian McHale eds. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Nueva York: Routledge, 2012.
- Castillo, David R y Nicholas Spadaccini. "El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual". *Cervantes* 20 (2000): 115-31.
- Cervantes, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615.
- . Luis Murillo ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 1978.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- Childers, William P. *Transnational Cervantes*. Toronto: U Toronto P, 2006.
- . "Ángeles de carne": Cervantes's "Los trabajos de *Persiles* y *Segismunda*" and the Invention of a Humanist Aesthetic. Tesis doctoral inédita. Columbia University, 1997.
- . "'Según es cristiana la gente': The Quintanar of *Persiles* y *Segismunda* and the Archival Record". *Cervantes* 24 (2004 [2005]): 5-41.
- . "Orchestrating Happiness: The Interpolation Process in *Don Quijote*, I". Elizabeth Scarlett ed. *Convergencias Hispánicas*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2001. 245-60.
- Egginton, William. *The Man Who Invented Fiction*. New York: Bloomsbury, 2016.
- El Saffar, Ruth. "Fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes". *Cervantes* 3 (1983): 35-49.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the "Persiles"*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance. A Study of "Persiles y Sigismunda"*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1972.

- Gaylord, Mary. "Ending and Meaning in Cervantes' *Persiles y Sigismunda*". *Romanic Review* 74 (1983): 152-169.
- Grieve, Patricia E. *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance, 1440-1550*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1987.
- Guillén, Claudio. "Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque". *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton UP, 1971. 135-58.
- Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison: U Wisconsin P, 1992.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y los retos del "Persiles"*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014.
- Marguet, Christine. "El *Persiles* y la estética de la ilusión". In Christian Andrés ed. *Autour de Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional de Miguel de Cervantes. Etudes sur un roman expérimental du Siècle d'Or*. Paris: Indigo, 2003. 83-102.
- Martínez Bonati, Félix. Dian Fox trad., en colaboración con el autor. "*Don Quixote*" and the Poetics of the Novel. Ithaca, NY: Cornell UP, 1992.
- . *El "Quijote" y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- . Philip W. Silver trad., con el autor. *Fictive Discourse and the Structures of Literature : A Phenomenological Approach*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1981. [Original: *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona: Seix Barral, 1972.]
- . "Cervantes y las regiones de la imaginación". *Dispositio* 2 (1977): 28-53.
- . "La unidad del *Quijote*". *Dispositio* 2 (1977): 118-38.
- . "El *Quijote*: juego y significación". *Dispositio* 3 (1978): 315-36.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. "Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*". *Anales cervantinos* 47 (2015): 249-88.
- Nelson, Bradley. "*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: una crítica cervantina de la alegoresis emblemática". *Cervantes* 24 (2004 [2005]): 43-69.
- Nerlich, Michael. *El "Persiles" descodificado, o la "Divina comedia" de Cervantes*. Madrid: Hiperión, 2005.
- Núñez de Reinoso, Alonso. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes ed. *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la ventura Isea*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1991.
- Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1986.
- Riley, E. C. Carlos Sahagún, trad. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971. [Primera publicación: *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Oxford UP, 1962.]
- Ruffinato, Aldo. "La ficción más allá de la muerte (autor, lector y personajes como 'cibernautas' en la realidad virtual del *Persiles*)". P. Frölicher y G. Güntert eds. *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, 1997. 151-75.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington, IN: Indiana UP, 1991.
- Turner, Victor, and Edith Turner. *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*. Nueva York: Columbia UP, 1978.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love. A Study of Cervantes' "Persiles y Sigismunda"*. Princeton: Princeton UP, 1991.

---. *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford UP, 2000.

***Los naufragios de Leopoldo y Lucistela:*
Dos comedias que influyeron en el *Persiles* y el *Quijote* de 1615**

Clark Colahan
(Whitman College)

Los naufragios de Leopoldo

La comedia así llamada se conserva como manuscrito único en una colección de obras dramáticas inéditas que pertenecía a Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar. Stefano Arata afirma que la colección, actualmente conservada en la biblioteca del Palacio Real,¹ fue reunida hacia 1595. Por una inscripción que se encuentra en la primera página de *Los naufragios*, fechada el 10 de mayo de 1594, se sabe que se representó en Madrid, y se puede suponer que había durado bastante en cartel para que se copiara.² Cervantes pudo haber visto la pieza representada allí, o incluso durante su estancia en Valladolid, puesto que, como deja adivinar su participación en el mundo teatral, asistiría asiduamente a las frecuentes funciones teatrales vallisoletanas.³ Con respecto a los teatros de la corte de la época, señala Salazar Rincón que

Junto a los libros impresos deben citarse las actividades teatrales, que en el Valladolid de estos años alcanzaron un gran desarrollo y un éxito permanente, no sólo por el auge que experimentó el espectáculo con la llegada de la corte, sino también por la presencia desde el siglo precedente de una importante y añeja tradición local (204).

Otra posibilidad es que leyera Cervantes la comedia en manuscrito. Cuando el escritor se muda a Valladolid a principios del verano de 1604 (Canavaggio, 1990, 198) hacía dos años que Acuña era el corregidor de la ciudad y vivía en la Casa del Sol, donde guardaba la gran biblioteca producto de su bibliofilia. Consta que en un inventario hecho en 1600 todavía no estaban presentes los manuscritos de la colección de comedias, ni se sabe cuándo la adquirió el conde, pero sí estaban allí en 1623. Sabiendo que se tiene que fechar la colección antes de 1597, Arata sugiere la posibilidad de que en 1600 ya la poseía Acuña pero que los manuscritos se encontraban todavía en Toro, donde seguía ejerciendo como corregidor (Arata 1996, 20).

Por otra parte, es probable que Cervantes y Acuña se conocieran, aunque la afirmación es objeto de polémica. Algunos críticos actuales mantienen firmemente que no era Cervantes persona que se moviera en los círculos aristocráticos de la corte,⁴ afirmando que el duque de Béjar despreció la dedicatoria que le hizo Cervantes en el *Quijote* de 1605

¹ Ms. II-460, 22r-50r.

² Ver Arata, 1989, 14, y 1996, 14 y 20. Para una fotocopia de esta página inicial ver Canavaggio, 1969, II. Para un examen detallado de las referencias al teatro contemporáneo incluidas en el primer acto de *Los naufragios de Leopoldo*, ver Canavaggio, 2000.

³ Correo del prof. Pontón, 4 de abril, 2014.

⁴ “Es fácil imaginar que más de uno miraría con recelo a aquel manco que vivía junto al Rastro rodeado de mujeres de reputación dudosa, aficionado a los naipes y ocupado en negocios imprecisos, que, a pesar de titularse escritor, hasta los cincuenta y siete años no había sacado provecho alguno a las letras” (Salazar Rincón 202).

sin proporcionarle ninguna retribución. Otros, sin embargo, descartan la hipótesis de tal ninguneo, y aunque después Cervantes dejó de dedicarle sus obras al duque, suponen que sería tal cambio de actitud el resultado de no haber recibido tantos favores y dineros como esperaba (Sieber 89).

Lo que parece claro, como veremos, es que en aquellos años Cervantes conservaba algo de su fama de autor de obras de veinte años atrás, destacando la novela *pastoril La Galatea* y las comedias de *La Numancia* y *Los baños de Argel*. Además, es bastante probable que Cervantes perteneciera en esos años a la academia literaria fundada por Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña y segundo hijo del Duque de Lerma. Cervantes le prestó sus gafas a Lope de Vega en una sesión de la segunda etapa de la academia, celebrada en febrero de 1612 (King 46). La primera etapa, en la que a juicio de varios críticos también era académico Cervantes, se inició en Valladolid en 1605 para reunir a los más destacados escritores que desde Madrid habían seguido a sus mecenas aristocráticos. Aclara King:

Miguel de Madrigal, en su *Segunda parte del Romancero general*, publicada en Valladolid en 1605, [... incluye] un poema titulado “Doscientos tercetos en alabanza de la Academia de Madrid” y escrito evidentemente para la reunión de apertura, celebrada en Valladolid, de una academia formada por poetas recientemente llegados de Madrid. (King 39)

Había diez académicos, que por desgracia nuestra se identifican solo por pseudónimos pastoriles. No obstante, varios críticos creen que entre ellos estaba Cervantes.⁵

Manso Porto recuerda una alusión bastante detallada al Conde de Gondomar que se encuentra en *El coloquio de los perros*. El tono sugiere que el autor conocía al corregidor lo suficiente como para gastar una broma sobre su carácter algo severo:

Berganza cuenta a Cipión lo que le ocurrió una noche que se acercó a casa del corregidor, gran caballero y muy gran cristiano, a pedir una limosna y a darle unos consejos, empleando un tono alterado sobre “*las mozas vagabundas*” y el corregidor ordenó que le echaran de la casa a palos. Con ello, el autor parece sugerir que no era fácil que el corregidor escuchase los consejos de algunas personas, sobre todo si éstas se expresaban con malas formas (16).

Crespo López ha llegado a afirmar: “La vida de Cervantes es una vida de relaciones con la Corte, [...] con destacados militares [...] y miembros de los Consejos [...], además [...] del Duque de Béjar, el Cardenal Sandoval y el Conde de Lemos” (64). Varios escritores jóvenes, entre ellos Quevedo y Vélez de Guevara, tenían amistad con Cervantes y lo admiraban abiertamente en estos años. El *Quijote*, puesto en venta en diciembre de 1604 en Valladolid y primero leído allí, tuvo un éxito inmediato, apareciendo las figuras

⁵ Agrega King: “Quizá —pero esto no es más que una suposición— fue a este grupo al que Cervantes leyó partes de *Don Quijote* cuando estaba todavía en manuscrito; de este modo, el autor de *La pícaro Justina* (publicada en 1605) [...] habría podido familiarizarse con el *Quijote*, del que habla en su novela como obra ya famosa” (39, n. 41).

de don Quijote y Sancho en fiestas de la corte ya a mediados de 1605 (Salazar Rincón 241), fiestas en las que Gondomar era el organizador.⁶

Se sabe que Cervantes, como otros escritores de la época y los residentes de la corte en general, solía leer manuscritos prestados. Sobre el préstamo de libros y manuscritos de la Casa de Sol hay documentación detallada, si bien parcial, desde la instalación de la biblioteca. Manso Porto afirma que Acuña “en los primeros años solía prestar libros a sus amigos, especialmente a los que servían en la Corte” (142), no cambiando de proceder hasta 1613, cuando se marchó a vivir en Londres como embajador. “Con el paso de los años [la biblioteca] fue engrosando sus fondos y la fama de esta colección atrajo a muchos amigos y conocidos [...]. Las peticiones de los autores debieron de ser también numerosas” (Manso Porto 109-111). Un ejemplo de 1603, anotado al dorso de algún documento, reza así: “Al marqués de la Concha, un cartapacio de comedias” (Manso Porto, 317). El conde era un gran aficionado al teatro y se carteaba con empresarios y escritores teatrales. Incluso mandó componer una comedia sobre su propio linaje (Arata, 1996, 19).

En cualquier caso, resulta probable que durante los años poco antes o después de 1600 Cervantes habría podido ver representar o leer *Los Naufragios de Leopoldo* y recordaría sin dificultad la comedia al empezar, relativamente poco después, a escribir el tercer libro del *Persiles* y la segunda parte del *Quijote*.⁷

¿Pero quién es su autor, Morales? En la época había más de un comediante así apellidado que asumía a la vez los papeles profesionales de actor, de ‘autor,’ o sea gerente de una compañía teatral, y de ‘poeta,’ escritor de las piezas. Canavaggio, que ha estudiado extensamente la cuestión, llega a la conclusión de que con toda probabilidad sería Antonio de Morales, descrito por un contemporáneo como “príncipe de los representantes, que mereció en sus días llamarse el divino, por el ingenio y por la representación”. Cervantes lo respetaría y, de hecho, elogió a Lope de Rueda usando casi las mismas palabras (Canavaggio, 1969, 85).

A Cervantes, quien para 1605 ya había escrito muchas de las marítimas y septentrionales peripecias de su intricado *Persiles*, el mero título de *Los naufragios de Leopoldo* le habría llamado la atención como posible fuente de aventuras. Como veremos, se relaciona temáticamente con el segundo libro, que ofrece una y otra vez historias que denuncian el deseo lujurioso como especialmente dañino en los gobernantes y poderosos de todo tipo. Y más aún si el objeto de la pasión amorosa ya tiene otro amante más apropiado, siendo el isleño rey Policarpo el más destacado ejemplo pero sin excluir a su consejera bruja, Cenotia, entre otros. El episodio del rey Leopoldo es un caso ejemplar que aparece pronto en la narración realizada por Periandro de su navegación justiciera/rescatadora, contada de forma densa y lógica; hasta podría haberse intercalado

⁶ Hablando de Gondomar en estos mismos años en Valladolid, Manso Porto recuerda que “el corregidor se encargaba del funcionamiento de la vida festiva – fiestas y juegos de la Corte. [...]. La organización de las fiestas por el nacimiento del príncipe Felipe (1605) [...] fue muy elogiada por sus contemporáneos” (15).

⁷ Sobre la fecha del *Persiles* en general ver la edición de Carlos Romero 15-29. Sobre la composición del Libro III, como también la del inicio de la segunda parte del *Quijote*, aboga Stephen Harrison por una fecha temprana, en los años cuando la corte estaba en Valladolid (Harrison 184-85). Romero cuestiona tal afirmación: “Personalmente, no creo aceptable la idea de que buena parte del libro III haya sido escrito *antes* de 1609” (Romero 22). En todo caso, no es descabellado pensar que durante la década 1605-1616, de gran actividad creativa, Cervantes se acordaría y se aprovecharía de sus lecturas y/o asistencia dramática vallisoletanas.

después de componerse el Libro II por ofrecer tan buena oportunidad de comentar, mediante otro episodio, la situación de Policarpo y Cenotia.⁸

Cuenta Periandro que al enviudar Leopoldio, anciano rey de Dánae, otro pequeño país norteño, se enciende en deseos de una muchacha de la corte, dama de su fallecida mujer. A pesar de la diferencia de edad y de su mala salud, intenta utilizar la autoridad y el aliciente del ascenso social para que ella se case con él: “A ser ella la que debía, hoy fuera el día que fuera reina” (I, cap. 13). Ella, sin rechazarlo abiertamente, se relaciona con un sirviente de su misma edad, y hasta el mismo Leopoldio reconoce que no sin razón lo hace: “pareciéndole [no] ser injusto anteponer los rizos de un criado mío a mis canas”. Los jóvenes enamorados, según el rey, maquinan “con tan extrañas trazas, con tales embustes y rodeos”, no sólo quitarle el honor, sino también matarlo y usurpar el trono, aun cuando tal plan parece ser más bien producto de la paranoia real: “A no ser avisado con tiempo, mi cabeza estuviera fuera de mis hombros en una escarpia, al viento”.

Tanto es así que Leopoldio pasa de la lujuria a la cólera. Olvidándose ciegamente de los trámites de la justicia y —nos dice— “turbado con el deseo de la venganza, sin hacer algún prudente discurso, me embarqué en este navío y los seguí, no con autoridad y aparato de rey, sino como particular enemigo”. A los diez días los encuentra en la llamada Isla del Fuego, nombre sugerente de las pasiones descontroladas y que, a un tiempo, recuerda el incendio de la Isla Bárbara del Libro I y prefigura el de la Isla de Policarpo al final del II. Cuando Periandro y su tripulación se encuentran con Leopoldio, el rey trae ya a la pareja cruelmente encepada, llevándolos de regreso a su reino para que reciban un sangriento castigo público. Periandro, imbuido por el espíritu de perdón y rechazo a toda violencia innecesaria que caracteriza toda la novela, le convence de que hay que perdonarles la ofensa y entregarlos al mismo Periandro para no sucumbir después a las tentaciones de la venganza. Los dos barcos se acercan para trasladar a la pareja al otro barco, pero se levantan el viento y las olas de forma que lo imposibilita. Leopoldio sigue rumbo a casa, sin que los lectores sepan si siempre se mantendrá firme en su intención arrepentida y misericordiosa, lo que recuerda de nuevo lo difícil que es el perdón. La voz narrativa de Periandro declara sentenciosamente: “La presencia del ofensor suele renovar la injuria en el ofendido”.

Ahora bien: *Los naufragios de Leopoldo* ofrece una trama que comparte varios elementos con el episodio de Leopoldio en el *Persiles*. La moda temática a que pertenece se impuso por 1575 y no perdió fuerza al menos durante una década. Pontón la resume así: “En particular se sigue el tema del deseo inmoderado e inadecuado del déspota por una mujer que no le pertenece, orientado ahora, en ocasiones con cierta tosquedad estructural, hacia un desenlace feliz, sin que dejen de convocarse los elementos propios del teatro del horror” (Pontón 629).

Así, la pieza de Morales se conforma con el patrón de los fogosos amores de un tirano por una mujer que no le corresponde, pero les da relieve especial tanto a las complicadas medidas ingeniadas en su propia defensa por una joven pareja profundamente enamorada como al descubrimiento del engaño, el apresurado intento de venganza por el hombre de rango superior y el perdón final de un rey. Hasta los detalles sugieren que Cervantes conocía la obra. El nombre del protagonista, por ejemplo, se ha conservado (si bien ligeramente modificado por motivos desconocidos), posiblemente por lo adecuado de

⁸ Sobre los puntos de contacto entre la historia de Leopoldio y la de Policarpo, ver El Saffar, 1984, 147.

su connotación septentrional y por querer Cervantes recordarle al lector la trama de una comedia popular.

El tirano retratado por Morales, ahora hermano del rey, no lleva más nombre que el de Infante, ya que su rango, y el abuso que hace del mismo, es lo primordial. Al ver a Lucrecia —un nombre evocador de la constancia conyugal— salir de una función de teatro, se enamora de ella. Decide conquistarla cuanto antes y está dispuesto a utilizar tanto su poder real como sus riquezas. Volvemos a encontrar, llevada al paroxismo, la combinación de lujuria y tiranía, fundamental en el episodio persiliano: “Ya no culpo yo a Tarquino / si fue tal la otra Lucrecia. / [...] Hermano de su rey soy [...]. Mal mi fuego se conoce. / El mundo revolveré. / A Lucrecia gozaré / primero que otro la goce. / Para eso soy infante, / para preferir a un hombre” (25v- 26r).

Para evitar que el Infante recurra a alguna alcahueta para llevar mensajes a Lucrecia, se ofrece Leopoldo, uno de los criados del Infante y buen ejemplo de una duplicidad impuesta por las circunstancias, puesto que él y ella llevan años de fiel amor. Damasio, otro criado, envidioso de la privanza que así disfruta su compañero, le dice al Infante que Leopoldo y Lucrecia se han prometido en matrimonio, cosa cierta pero ignorada por Damasio y contada como mentira interesada. Al confrontar el Infante a Leopoldo, este niega sin parpadear la acusación e invita audazmente a su amo a espiar esa misma noche otra conversación en la reja de Lucrecia.

Por suerte, Cotalda, una labradora, oye escondida lo dicho entre Leopoldo y el Infante y por casualidad se lo cuenta a Lucrecia. Así avisada, sabe la dama, por la noche, fingir expresiones de afición amorosa por el Infante. Se inician entonces las complicaciones de los engaños empleados por la pareja, los mismos que justificarán al final las palabras del rey Leopoldio cuando habla de trazas, embustes y rodeos. Engaños que fracasan, porque por espionaje de Tiburcio, tío de Lucrecia, se descubre una carta en la que Lucrecia vuelve a certificarle su amor al celoso Leopoldo. El Infante, como el Leopoldio cervantino, se vuelve vengativo, sádico, y dispuesto a no respetar los pasos de la ley. Ordena veloz una muerte cruel para Leopoldo sin que el rey se entere de su furiosa resolución: “Por todo el poder que el cielo tiene / y por el que en la tierra es de mi hermano / y por la ilustre sangre de adó vengo / quedará. Mando aquí la vuestra ahora. / He de vengar la ofensa que me hiciste” (33r). Luego declara a un sirviente: “Un silo que ay arruinado [...]. / Dentro le arrojarás [...]. / Dejarle será mejor / vivo, que rabiando quiero / que muera aqueese traidor, / pues que yo rabiando muero. / La boca al silo le tapa. / Si rabia le toma / sus propias carnes se coma. / Vosotros le espiaréis” (40v).

Los aldeanos pronto descubren a Leopoldo en el silo, donde ha empezado a flaquear su juicio. Lo llevan a la ciudad, donde se viste de loco y donde, aunque poco después de llegar haya recobrado la salud mental, es llevado de acá para allá por un loquero. No lo reconoce el Infante, quien se aficiona a sus dichos penetrantes, llamándolo “cuerdo loco”. Para su propia protección, Leopoldo sigue fingiéndose loco, a la manera de Hamlet. Recibe el Infante una curiosa carta de Lucrecia, pidiéndole matrimonio pero sin confesar ningún amor y hasta cargándole de la culpa de la muerte de su amado novio, Leopoldo.⁹ El Infante, egoísta en todo, toma en serio la carta sin cuestionar los motivos que le han ocasionado, si bien con orgullo se ofende de que una dama de inferior rango se considere digna de casarse con él.

⁹ La carta concluye así: “Le pido me dé lo que con muerte de Leopoldo me quitó, dándome palabra de esposo. Que dé tan honrado marido como el que perdí, no pude menos que heredar tan honrados pensamientos” (45r).

Con objeto de castigar a la presumida mujer resuelve decirle que acepta su propuesta, para luego, mediante disfraces, casarla con el personaje más bajo disponible, el cuerdo loco. La escena final es la de la boda, donde al fin se revelan las verdaderas identidades. Aparece el rey, quien perdona a Leopoldo su engaño del Infante y confirma el casamiento con Lucrecia. Al Infante no se le regaña en lo más mínimo; hasta Leopoldo califica de justa la orden de matarlo en el silo. De esta manera el poder real se reparte en dos: un rey recto y comprensivo y un infante abusivo y cruel pero, al parecer, amparado por los privilegios de su rango. En el *Persiles* ha desaparecido el infante y el mismo rey hace primero el papel del tirano vicioso y después, bajo la influencia de Periandro, se transforma. Así el mensaje de reforma moral llega con más contundencia.

La virtud del perdón, fundamental en ambas obras, se pone de relieve en la comedia cuando Damasio reconoce, ante quien piensa es el Infante, la falsedad de su acusación; entonces el disfrazado Leopoldo rechaza la oportunidad de castigarlo, señalando que la denuncia resultó acertada a ciegas y que, además, le dará una bula papal que trae consigo concediendo absolución de cualquier pecado que se haya confesado. Hasta llega a pronunciar solemnemente “*Ego te assolbo*” (49r).

El título de la comedia podría parecer extraño, puesto que nadie sale al mar, pero remite a la metáfora muy popular de la vida como un proceloso viaje marítimo, metáfora que subyace en el *Persiles* sin explicarse más de un par de veces.¹⁰ Las imágenes correspondientes, si bien destacan en la primera mitad del *Persiles* en cuanto aventura, aparecen poco en la comedia: en ambas obras se supone, por consiguiente, que el lector sabe interpretarlas por sí mismo. La primera ‘tempestad’ son los celos. Lucrecia, como Periandro hace con Auristela, trata de tranquilizar a su amado: “ ¡Ay!, que es de celos tu pena / y no puedes resistilla, / que te veo ir ahogando”. Pero Leopoldo queda convencido: “ Nadando vine ahogarme en tu orilla. / No pude tomar el puerto / de tu pecho hermoso altivo” (28v). En la tercera jornada, al enterarse Leopoldo de la carta que le ha enviado Lucrecia al infante pidiéndole matrimonio, rompe la carta de amor que ella le había enviado, calificándola de mapa lleno de errores: “¿Por qué yo esta carta he roto? / Si es falsa y de marear, / ¿que queréis que venga a dar / al través nave y piloto?” (44v).

Las Bodas de Camacho

El conocimiento cervantino de *Los naufragios de Leopoldo* que se ve en el *Persiles* se confirma en el capítulo 19 de la Segunda Parte del *Quijote*, obra de la misma época. Allí se invita a don Quijote a asistir a una boda campesina, la del rico Camacho y la hermosa Quiteria. Hasta la fecha la crítica ha identificado dos fuentes del núcleo del episodio: la boda que tiene lugar en *La Galatea* y el aparente sacrificio a los dioses de la protagonista de *Leucipe y Clitofonte*. En cada una se encuentra un elemento principal que se relaciona con las Bodas de Camacho, pero veremos que ambos ingredientes se combinan en *Los naufragios de Leopoldo*.

Desde un principio, el estudiante que invita a don Quijote a las bodas hace hincapié en el lujo, el ‘aparato’, del evento: “Preguntole don Quijote si eran [las bodas] de algún príncipe, que así las ponderaba”. Los lectores que conocieran *Los naufragios de Leopoldo* se acordarían en ese momento de que el Infante, para burlar la vigilancia del rey su hermano, elige para su supuesta boda con Lucrecia la casa del rico campesino Paleolo. Se

¹⁰ En la canción de Manuel de Sosa Coutiño y la decisión de Auristela de hacer la segunda mitad del viaje en tierra.

hace más fuerte la relación de los dos textos con la descripción de la descomunal abundancia de la comida del banquete. Hay, por una parte, la descripción cervantina tan extensa que, aquí, solo podemos sintetizar en una lista: ‘un entero novillo’, ‘seis carneros enteros’, innumerables ‘liebres y gallinas’, infinitos ‘pájaros de caza de diversos géneros’, ‘sesenta zaques’ de ‘generosos vinos’, ‘rimeros de pan blanquísimo’, ‘quesos, puestos como ladrillos enrejados [que] formaban una muralla’, ‘dos calderas de aceite’, ‘cosas de masa’ fritas, ‘otra caldera de preparada miel’, ‘doce tiernos y pequeños lechones’ y ‘especias de diversas suertes’, al parecer compradas ‘por arrobas’. La ostentación de riqueza del rico anfitrión, aunque patente, se resalta también por la respuesta del cocinero a la petición de Sancho de probar un poco: “Hermano, este día no es de aquellos sobre quien tiene jurisdicción la hambre, merced al rico Camacho”. Y hay, por otra parte, en *Los naufragios*, la desbordante variedad del banquete de bodas de Paleolo, personaje del que nos dice Juliá Martínez que es típico del campesino ufano de su riqueza que llega a ser característico de la comedia de la escuela de Lope (68).

Paleolo, si no tiene el don de la hipérbole cómica del narrador cervantino, es igual de orgulloso, jactándose de la variedad y cantidad de la comida que puede brindar en la comilona aunque en su caso la boda sea de otro:

Aquesto tiene una boda / que todo lo regocija. [...] Sin que lo pida al vecino / de mi cosecha y mi trato, / gloria a Dios tengo buen vino, / tengo buen ganso, buen pato / buen pollo, buen palomino, / buen capón, buena gallina / buen jamón, buena cecina / y de menudos de puerco / tapizada, todo en cerco / hasta el techo la cocina. / Pues caza no faltará, / que en viniendo los zagales, / cual un conejo traerá, / cual perdiz y cual zorzales / y cual liebre. Aquesto habrá / y otros regalos de leche, / y porque les aproveche / una buena voluntad / y cama limpia en verdad / en que cada cual se eche. (47r-47v)

Hasta un sirviente de la corte queda pasmado: “Dentro del mismo palacio / eso que decís no hubiera”. En *Leucipe y Clitofonte* no se refleja, como reconoce Zimic, este aspecto nupcial del episodio del *Quijote*, ya que no se trata de una boda con banquete, ni de desigualdad de riqueza ni de campesinos jactanciosos.

El engaño a los ojos al servicio de un amor desesperado

A decir verdad, no es la comilona lo que más destaca en las Bodas de Camacho. Se ha observado atinada y repetidamente que Basilio, enfermo de amor y desesperado al pensar que por el poder del interés va a perder a su amada de tantos años, constituye un nuevo Cardenio introducido en la novela. Y el caso, hasta si tenemos en cuenta que esas décadas ofrecen un sinfín de obras influidas por el *Orlando furioso* de Ariosto, es que Leopoldo tiene en común con dicho Basilio una cantidad sorprendente de rasgos.

El origen del amor de los jóvenes es parecido en ambas obras. Cuenta Cervantes, de forma parecida a lo que tenemos en la obra de Morales, que “Basilio se enamoró de Quiteria desde sus tiernos y primeros años, y ella fue correspondiendo a su deseo con mil honestos favores”. También la locura de Leopoldo se origina en la acusación de infidelidad hecha a la amada, tema tan prominente en la actuación de Cardenio. Leopoldo se imagina persiguiendo a Lucrecia pero, a la vez, muestra asomos de auto-conocimiento (está más adelante en el camino a la cordura que el Cardenio que todavía sueña con gritarles a

Luscinda y Fernando); declara vociferando: “ Diré quién eres a gritos / pues por ti traidora muero. / Vuelve y verás, desleal, / que como el alma te di / quedé sin ella y ansí / me llevan como animal” (43v). Uno de los villanos subraya su estado infra-humano: “De esta vez tiene de ir / hacia atrás como cangrejo” (43v). Por su parte, Basilio, si bien profiere menos amenazas y exagera principalmente en mostrarse pensativo —como le corresponde a un héroe que se distinguirá por su ‘industria’— también ofrece rasgos típicos de hombre salvaje y se compara con una bestia: “come poco y duerme poco, y lo que come son frutas, y en lo que duerme, si duerme, es en el campo, sobre la dura tierra, como animal bruto” (II, cap. 19).

Por otra parte, los dos personajes logran recobrar la cordura cuando les urge para afrontar a su poderoso rival. Basilio se aprovecha de su fama de desesperado para que su público crea el engaño a los ojos que monta. Como se ha mencionado, entre las dos fuentes más sugerentes que podrían haberle inspirado a Cervantes, Zimic ha señalado una escena de *Leucipe e Clitofonte* de Aquiles Tacio: se trata de otro lance con una muerte fingida y el empleo del derramamiento de sangre (el de un animal), elementos infrecuentes en una boda y que remiten más bien a un supuesto sacrificio pagano (1972, 884).

Además, el impacto en el lector del terror seguido de un repentino alivio no viene complementado, como observa Zimic, por ninguna preocupación más allá del sensacionalismo.¹¹ Sí, el desenlace del episodio en las dos obras ejemplifica una parecida destreza por parte de los que lo ingenian, pero el de *Los naufragios* difiere del de las Bodas de Camacho por, aparte del tipo de ceremonia, no ser ni el amado ni la amada quien proyecta y realiza el engaño. Tampoco llega al nivel de complejidad narrativa cervantina por no ofrecer ninguna ambigüedad en cuanto a lo que sabe o no sabe la novia, mientras que la incertidumbre constituye un elemento fundamental tanto de la escena cervantina como de la moreliana.

La Galatea, por su parte, tampoco juega con la interpretación de la situación nupcial que va formándose el lector, ni hay notables sorpresas. Mireno, el pretendiente pobre a la mano de la bella Silveria, no sale con lo suyo ni asiste a la boda de esta con el rico Daranio. Como señala Avalor-Arce, “La boda en la *Galatea* no tiene el desenlace tragicómico que en el *Quijote*” (226). La escueta descripción de la ceremonia recalca, al contrario de lo que pasa en el *Quijote*, la derrota del desesperado amante y su angustia emocional:

Assi, llegados al templo, y hechas en el por los sacerdotes las acostumbradas ceremonias, Daranio y Silveria quedaron en perpetuo y estrecho ñudo ligados, no sin envidia de muchos que los mirauan, ni sin dolor de algunos que la hermosura de Silveria codiciauan; pero a todo dolor sobrepusiera el que sintiera el sin ventura Mireno, si a este espectáculo se hallara presente (I, 198).

En *Los naufragios* el triunfante Leopoldo astutamente logra casarse porque convence al Infante de que es un loco. Al resumirle su propia historia a petición del rey, declara que, después de ser echado al silo, “Salí de allí por milagro/ casi perdido el juicio./ Cogiéronme unos villanos,/ fui entre los locos metido,/ y para salvar la vida/ me echo loco en cuanto he dicho” (49v).

¹¹ “Con todo, hay que subrayar también la diferencia entre los dos episodios. En la novela de Aquiles Tacio, este ‘engaño a los ojos’ tiene una sola función: asombrar al lector con un suceso extraordinario. No hay indicio alguno de preocupaciones más transcendentales; nada en su obra nos inclina a pensarlo” (1972, 884).

Más llamativa aún en ambas obras es la petición de casarse de un hombre supuestamente moribundo, aunque le queden muy pocos momentos de vida. Se trata de la acción central de las Bodas de Camacho; en los *Naufragios* está colocada entre las revelaciones y resoluciones del momento culminante de la trama, aunque quien pide tal cosa no es el protagonista sino el falso compañero Damasio, enamorado de la vivaracha Cotalda. Pensando que está para ser ejecutado por su mentirosa denuncia de Leopoldo, o tal vez hipocondriacamente convencido de que morirá de las insignificantes heridas que sufrió en el silo al ser atacado por el furioso encerrado, dirige la palabra a quien piensa ser el Infante: “Salí a pedirte dos cosas/ así a lo imposible allegues,/ que antes que el vivir yo acabe/tú, Señor, no me las niegues./ La una es que sea Cotalda/mi esposa esto que viviere. La otra es que me perdones /si Leopoldo muerto fuere, / la muerte que hice dalle” (48v). Como en el espectáculo inventado por Basilio, este tono trágico pronto se alivia, o porque el público se acuerda de que Cotalda hace poco ha dicho a su padre que ya ha curado a Damasio, como otras veces, de sus arañazos, o porque Leopoldo, haciendo de Infante, lo perdona de inmediato, o sencillamente porque agrega a su ruego “si Leopoldo muerto fuere”. Este tono festivo se resalta más adelante en el último parlamento del rey, quien se burla ligeramente de Damasio al concedérselo en matrimonio a Cotalda diciendo, “Damasio, que aún no es difunto” (50r).

El engaño a los ojos y la destreza de arrojarle ileso Basilio sobre un estoque que luego le sale por las espaldas corresponde a las mismas cualidades presentes en el robo de la identidad del Infante por Leopoldo, llevado a cabo hasta con el beneplácito de aquel mismo. Tal como Basilio, al crear la ilusión de estar a las puertas de la muerte, puede pedir en matrimonio a Quiteria, así Leopoldo, por sus dichos agudos de doble sentido y su disfraz adquirido en el manicomio, puede pedirle lo mismo a Lucrecia ante el Infante. Como nota Percas de Ponseti sobre el episodio cervantino, vemos aquí “el lenguaje como destreza intelectual” (171).

Morales, sin embargo, sabe resaltar varias veces el ingenio superior del protagonista, no sólo, como en el *Quijote*, casi llegada la revelación culminante. Casi cada vez que pronuncia Leopoldo una sentencia la celebra el Infante sin entender lo que realmente significa para los entendidos. Buen ejemplo es el diálogo inicial entre Leopoldo y su amada, escuchado por el Infante. Se remata así: “Leopoldo: En eso echarás de ver./ Lucrecia, lo que te quiero. Infante: Bien, por Dios. ¿No veis qué grave/ qué concertado y compuesto?/¿Esto un loco hacer sabe? [...] ¿Hay tal loco? No hago falta yo allí” (48r).

Este estilo de diálogo de doble sentido recuerda el análisis hecho por Lope del recurso dramático que está en juego. Como recuerda Pontón:

Celebrará a Sánchez por su habilidad en ‘engañar con la verdad,’ artificio del que ‘usaba / en todas sus comedias,’ que brilla efectivamente en la conclusión de las dos últimas y que debe entenderse sobre todo como un recurso de ironía verbal escénica, en virtud del cual el discurso de algunos personajes tiene un sentido para sus oponentes en escena y otro para el público; como añade Lope, ‘siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice’. (640)

La destreza de Leopoldo se subraya de nuevo en la relación que le hace al rey, señalándole que el Infante no puede protestar, ya que él mismo le ha prometido darle a esta

mujer. La aprobación que en el acto recibe del rey, haciendo la vista gorda en cuanto al engaño cometido, confirma que su ingenio, como el de Basilio, se ha considerado justificado por las circunstancias: “De limosna hoy me ha dado/ por mujer este angelito./ Si él la quiere no le ofendo/ porque él me tiene dicho/ que de mujer que él me diere/ tengo yo de ser marido. Rey: y cuando lo seas de aquesta/ no cometes ningún yerro/ por lo mucho que te cuesta” (49v).

La ambigüedad en cuanto a lo que sabe la novia

Un último y poderoso elemento de técnica narrativa que comparten las dos obras es lo que sabe o no sabe el público/lector relativo al grado de conocimiento de la novia del engaño que realiza su amado. En las bodas de Camacho se nos informa después de la ceremonia que la gente del pueblo especulaba que Quiteria se habría puesto de acuerdo con Basilio de antemano y que sólo fingía ignorar lo que se hacía, conclusión a la que, tarde o temprano, ha llegado el lector también. Pero en los principios de la escena misma se mantiene la ambigüedad: “La persuadían que diese la mano al pobre Basilio, y ella, más dura que un mármol y más sesga que una estatua, mostraba que ni sabía ni podía ni quería responder palabra. [...] Entonces la hermosa *Quiteria*, sin responder palabra alguna, turbada, al parecer triste y pesadosa, llegó donde Basilio estaba” (II, cap. 21).

Sin embargo, de acuerdo con una técnica juguetona común en el *Quijote*, según avanza la acción las pistas aparecen más claras; por ejemplo, lo mismo ocurre en la aventura de la batalla con el Caballero del Bosque, donde se desafía al lector a adivinar que es Sansón Carrasco, o al menos algún amigo, el contrincante y que la horrible nariz de su escudero es postiza. Asimismo en estas bodas pocos lectores no habrán caído en el chiste cuando la novia proclama con gran calma y decisión: “Ninguna fuerza fuera bastante a torcer mi voluntad; y, así, con la más libre que tengo te doy la mano de legítima esposa y recibo la tuya [...] ahora vivas largos años, ahora te lleven de mis brazos a la sepultura” (II, cap. 21).

En *Los naufragios* resulta el papel de Lucrecia aún más activo y ambiguo. Al escribir ella la carta al infante pidiéndole matrimonio la frialdad de tono y la acusación amarga que lleva sugieren que algún propósito ulterior trae su autora. Nunca se aclara cuál ha sido, y se puede suponer sólo que sería el mismo resultado que consigue: el destinatario aborrecido se ofende o se asusta, dejándola por consiguiente en paz. Pero el público percibe este desenlace como algo más. O por buena suerte o por atinada intuición de Lucrecia en cuanto a lo que haría el Infante, esta se convierte en la causa de que el Infante la case con Leopoldo. En sí la carta resulta una especie de engaño a los ojos, echándole en cara al Infante el amor de ella por Leopoldo y a la vez provocando que aquel la case con este.

En la ceremonia, estando los dos rivales muy embozados (según la acotación), y así indistinguibles visualmente, ¿reconoce ella a su amado por la voz? Morales habría pensado que el público lo iba a suponer, pero ella, aún mejor actriz que Quiteria, no da la más mínima señal y así deja la cosa en el aire:

Lucrecia: ¿Queréis os, Señor, servir/ de que os vea?

Leopoldo: Es escusado./ Por aquel hombre embozado/ no me oso descubrir./ Si quieres ser mi mujer hoy,/ a pesar del hado cruel,/ deja que esté como estoy,/ que estriba todo en que aquel / no sepa ahora quién soy.

Lucrecia: Haz cuanto quieras de mí”. (48r)

No queda claro si el Infante oye esto, pero aunque fuera así, como este cree que ella piensa que habla con él, ella queda bien. Cuando más adelante sale Leopoldo sin su disfraz, ella reacciona de una forma que no la compromete, exclamando sólo: “Jesús, ¿qué es esto, cielo?/Por ventura duermo o velo?” (49r).

¿Debe creer el público que finge sorprenderse por guardar el decoro? Es lo más probable, pero no es seguro. Al imitar esta técnica, sigue Cervantes fiel al patrón de no dejar claro hasta qué punto la novia participa en la ‘industria’; efectivamente no nos cuenta cómo reacciona Quiteria en el momento de la revelación. En otro episodio del *Quijote*, de forma similar, los motivos de Dorotea al dejarse seducir por las promesas de don Fernando quedan lo suficientemente borrosos para que la crítica los haya discutido largamente. Morales, al no revelar por qué Lucrecia escribe la carta, ya había enseñado el camino hacia un silencio provocador relativo a las acciones de una mujer nada pasiva.

Pensándolo, el público se daría cuenta de que lo más verosímil es que Lucrecia, al ingeniar y mandar la carta, ya supiera que vivía Leopoldo, e incluso que el Infante lo tenía en la corte como bufón. Los villanos que lo encontraron encerrado, seguramente Cotalda al menos, se lo habrían dicho. La lista muchacha, en un momento llamada por Lucrecia ‘ángel en forma de labradora’ por avisarle de antemano del espionaje del Infante en la reja de la casa, le habría informado. En la escena final el padre de Cotalda la llama, al contrario, un diablo por la audacia con que pide y reclama lo que quiere. Lucrecia también en este momento le vuelve a dar nombre de ser sobrenatural, pero esta vez también diabólico por sus conocimientos extraordinarios. Ella responde afirmando su iniciativa y sus méritos: “Soy mal queso de roer./ ¿No se acuerda de aquel día/ que le dije lo que había/ visto en el campo a la tarde?/ Libréle [a Leopoldo], así Dios me guarde/ de quien matarle quería,/ y aun aquesto no fue nada/con lo que hice después (49v).

Aquí vuelve Morales a la vieja tradición caballerescas que remonta a Chrétien de Troyes y Marie de France, la convención de que la bella dama, normativamente rubia, tenga una sirvienta morenita de muchas mañas que se las ingenia para que su señora no quede sin su galán. En ese ambiente precisamente pensaba Morales, como lo testimonia el hecho de que una de las dueñas de la corte se llama Urganda. Estas dos mujeres de Morales son tan astutas como Quiteria, y de manera aun más provocadora; el público se da cuenta de que tiene que reconocerlas como motores de la acción. Como la compleja figura de autoridad real, a veces justa y otras abusiva y partida entre el rey y el Infante, la heroína se divide en dos personajes. Así la figura de la mujer inteligente despliega más ampliamente su inteligencia sin violar las normas de su papel social. No es ilógico que el deseo cumplido de Cotalda cierre la comedia.

En resumidas cuentas, la presencia de Los naufragios de Leopoldo en Cervantes

En 1604 Cervantes, dramaturgo que todavía conservaba algo de renombre, podría haber conocido al Conde de Gondomar al establecerse en Valladolid. En la inmensa biblioteca de este habría leído o pedido prestado el manuscrito de *Los naufragios de Leopoldo*, pieza que tal vez viera antes y que le habría atraído tanto por el renombre del dramaturgo como por su título resonante de simbólicas peripecias marítimas. La comedia le habría servido para recalcar los temas del tirano lascivo arrepentido y el perdón, tan presentes en el segundo libro del *Persiles* por la figura del rey Policarpo. Suponiendo que el segundo libro ya estuviera terminado, como le ha parecido a la crítica, tiene sentido que

el episodio del rey Leopoldio se cuente de forma rápida, centrado en el personaje principal para intercalarse más fácilmente en lo ya narrado.

Son numerosas las evidencias de que Cervantes se acordara también de la fingida boda del Infante que pone fin a la comedia de Morales al componer el episodio de las Bodas de Camacho. En las dos obras se trata de una suntuosa boda campestre. El campesino que ofrece la abundantísima comida se jacta mediante una lista impresionante de platos. La más bella joven de la comarca, programada para casarse con un rico a quien no ama, se salva de tan repugnante destino por un repentino cambio de novio, o rescatada por su amado o colaborando con este en un engaño a los ojos. En este sentido la trama remonta a las fuentes caballerescas francesas, en las cuales la belleza y virtud de las damas solía complementarse por la astucia de una sirvienta menos cohibida. Morales ofrece un modelo sorprendentemente cervantino también por la ambigüedad sugerente relativa al grado de colaboración femenina incorporada al logro del deseado novio.

La Comedia de Lucistela

El renacer de las primeras novelas de aventuras no se dio bajo égida directa de la novela helenística sino sobre el rescoldo que dejó en los relatos hagiográficos. En efecto, el esquema aventurero se avenía bien con las peripecias de los mártires y los santos, y fue la hagiografía la que conservó la memoria histórica del género. (Lozano-Renieblas 35)

Ya para el Renacimiento la historia medieval de las varias aventuras de un supuesto papa Gregorius, retratado al final de la narración como purificado de un matrimonio incestuoso pero involuntario con su madre, estaba ampliamente difundida por toda Europa en una colección dirigida a predicadores, utilizada por destacados escritores laicos, y conocida como *Gesta romanorum*. La vida de Gregorius, que lleva por título “*De mirabili divina dispensatione et ortu beati Gregorii pape*”,¹² sirvió de base a una anónima *Comedia de Lucistela*, con toda probabilidad representada durante las últimas dos décadas del siglo XVI, y también influyó en la trama y personajes principales de *Persiles y Sigismunda*.¹³ De las *Gesta romanorum*, compuestas en un latín simplificado, no le habría faltado ejemplar a Cervantes, ya que el catálogo del Patrimonio Nacional Bibliográfico todavía muestra nueve copias del siglo XVI en bibliotecas españolas.

La Comedia de Lucistela, como ya se mencionó, está en la colección de comedias que le pertenecían al Conde de Gondomar, copiadas para la lectura a base de los guiones de los actores. Como *Los naufragios de Leopoldo*, es manuscrito único, y formaba parte de un cuaderno en 4º; Arata afirma la alta probabilidad de que esta pieza, como todas las otras, date de las últimas dos décadas del siglo XVI (1989, 14 y 1996, 14 y 20). Por la cronología y las circunstancias, entonces, Cervantes habría podido leer *Lucistela* en 1604 o 1605 y la

¹² “De la asombrosa y divina acción providencial y el origen del beato Papa Gregorio”. Oesterley, cap. 81, 399-409. Las traducciones son mías.

¹³ Vea el breve estudio de Flores Martín sobre *Lucistela*. Sitúa la comedia dentro del contexto de la tradición literaria en España de la historia del ficticio papa Gregorius, pero sin mencionar el *Persiles*. Sobre las huellas de la historia en dicha novela derivadas de las *Gesta romanorum* véase Colahan 2015.

conservaría bien en la memoria al empezar a escribir el tercer libro del *Persiles* pocos años después.¹⁴

Lucistela lleva el número seis en el grupo de 39 obras archivadas bajo la asignatura II-460 de la Real Biblioteca del Palacio Real, mientras que otra de las comedias que aparecen allí, *De la conquista de Jerusalén, por Godofre de Bullón* (núm. 19), ofrece, como muestra Arata, muchas señales de ser de la primera época dramática del mismo Cervantes (1992). Las piezas circunvecinas dentro de la colección ofrecen alusiones a temas y personajes que, si bien estaban de moda a finales del XVI, de todas formas aparecerían pocos años después en las obras cervantinas de formas que sugieren que el novelista las conocía. Puede servir de ejemplo, además de la *Comedia de los naufragios de Leopoldo* (el núm. 2), el núm. 3, *Comedia de las Traiciones de Pirro*; el personaje principal de esta tiene mucho en común con el rufián romano homónimo del desenlace del *Persiles*. El núm. 5 se estila *Comedia del valor de las letras y las armas* y desarrolla un tema conocidísimo del *Quijote*. Además, no hay que descartar la sólida posibilidad ya señalada de que Cervantes viera representar algunas de estas piezas, entre ellas *Lucistela*,

La incestuosa vida de Gregorio y su madre, y su perfil literario

El título de *Lucistela* da prominencia al nombre de la madre de Gregorio. A esta su hermano, el rey, la obliga a ser su amante, y ambos llegan a quererse de verdad, aunque se separan cuando nace su hijo. El tema primordial de la versión latina y de la pieza española, como se verá, consiste en la heroica penitencia de Gregorio para borrar el incesto de sus padres y otro propio en que caerá de forma inconsciente.

Cervantes también llegaría a conocer esta historia de las *Gesta romanorum*, pero la utilizó con otra finalidad de la del dramaturgo anónimo. Aprovechando elementos de la caracterización hagiográfica de la madre de Gregorio, recalca la intensidad del amor que existe entre los fingidos hermanos de su novela (en realidad castos amantes), quienes son *Persiles/Periandro* y *Sigismunda/ Auristela*. Tal hermandad aparentada entre dos jóvenes enamorados que con todo decoro viajan juntos por un mar de peligros y peripecias es típica del género de la novela griega que en su última novela aspiraba a recrear y mejorar Cervantes.

Estas tres versiones de la leyenda, y otra que veremos abajo, comparten elementos básicos de la trama. Nace Gregorio de la unión de dos hermanos reales y, cual Amadís y tantos otros héroes legendarios, es enviado al mar solito en un barquito improvisado cuando todavía es criatura recién nacida. De hombre joven llega a ser otra víctima del incesto casándose con su madre, por supuesto sin que se den cuenta los dos de su parentesco, después de haberle salvado el trono a la reina matando a un potente invasor que quería apoderarse de ella y todo lo suyo. Como casados se llevan a las mil maravillas, con profundo amor. Sin embargo, revelada la verdad, Gregorio se marcha a emprender una penitencia difícilísima como encadenado ermitaño, quedando completamente solo durante dieciséis años sobre un peñasco en alto mar. Por fin una voz del cielo les revela a los electores papales en Roma que busquen a un hombre santo llamado Gregorio. Mediante otro milagro lo encuentran y es elevado al pontificado, donde gana merecida fama de buen hombre y prelado. Su madre, de nuevo sin saber de quién se trata, viaja a Roma vestida de peregrina y se confiesa con él. Este le revela su identidad, y luego con todo decoro se

¹⁴ Sobre la fecha del *Persiles* en general vea la edición de Carlos Romero (2004), 15-29.

muestran un gran afecto. Gregorio le crea un nuevo convento que ella ha de regir como abadesa.

Se observa que las tres versiones se basan en una trayectoria donde una pareja, enamorados a la vez que familiares (o auténticos o fingidos) viajan a Roma como peregrinos. Allí se superan los obstáculos que habían impedido la resolución de su relación sentimental y su felicidad. En el Vaticano, o como papa o como discípulos de teología, los protagonistas, quienes ya gobiernan o pronto lo van a hacer, llevan a nuevas alturas la sabiduría moral que han granjeado de sus errantes viajes y trabajos.

El amor total entre hermanos en el exemplum latino

Como se ha apuntado, un reciente estudio señala los detalles que vinculan el retrato del amor total en este *exemplum* con el mismo tema, ya bien investigado por la crítica, en la novela griega que es el *Persiles*.¹⁵ Para mostrar el tono de cariño idealizado presente en la versión latina baste aquí notar lo que dicen los enamorados. Por un lado, se dirige la madre a su hermano/esposo exclamando “*dimidium anime mee*”, ‘la mitad de mi alma,’ frase predilecta de Cervantes, y al hablar de su hijo/esposo declara “*credo quod in mundo non inveniuntur duo adinvicem ligati in matrimonio, qui tantum se diligunt mutuo, sicut dominus meus et ego*” [‘creo que en el mundo no se encuentran dos personas ligadas en matrimonio que tanto se amen como mi señor y yo’] (Oesterley 402, 405).

El hermano y el hijo parecen fusionarse en la historia como un solo beneficiario de la extraordinaria capacidad amorosa de esta mujer. De hecho, en la curiosa y tripartita forma estática del hijo/esposo de dirigirse a ella se sugiere una ascendencia religiosa que se extendería hasta las primitivas diosas de los celtas y otros pueblos indo-europeos: “*¡Ecce mater mea, amica mea, uxor mea!*” y otra vez al final como última palabra sobre el vínculo emocional entre los dos: “*O mater dulcissima, uxor et amica*”. Como ha señalado Flores Martín, la presentación hispana de esta leyenda, la que califica de decadente y que está ejemplificada por *Lucistela*, suele enfocarse tanto en la relación entre los enamorados como en el ejemplar carácter moral de Gregorio (73). Por otro lado, a algunos críticos el breve final del *Persiles*, una brevísima descripción de la vida feliz de los protagonistas más allá de la narración, les ha parecido “anti-climático” (Robbins 15 y n. 8). Lo que le daría sentido a este desenlace, además de una explicación como expediente práctico de un autor que se encontraba “con el pie en el estribo”, es el escueto marco hagiográfico de la historia de amor. El final de la historia de Gregorio y su madre, que consiste en poco más que la triple apelación de madre, esposa y amiga, es igualmente condensado.

El amor pecaminoso en La Comedia de Lucistela.

A pesar de la sobrevivencia en la comedia de esta exaltación del amor total de la leyenda, también se efectúa una evolución temática. Se enfoca más en el pecado del caso, como se observa bien en las palabras con que Lucistela, profundamente adolorida, le revela a Gregorio su mutuo parentesco: “Yo soy tu madre, tía y mujer/ y la que sin ventura te ha parido/ y aquella triste soy que fue a caer/ en aquel gran pecado cometido”.¹⁶

El reciente libro de Murdoch sobre la presencia literaria internacional de este Gregorio ficticio deja claro que el énfasis en vencer los pecados, incluso los cometidos inconscientemente bajo la influencia del pecado original humano, era la normativa

¹⁵ Sobre la profunda relación sentimental entre los protagonistas del *Persiles* véase Diana de Armas Wison.

¹⁶ *Lucistela*, 107r. Se han modernizado la ortografía y la puntuación en las citas tomadas del manuscrito.

interpretación de la figura (vii). De forma parecida, Badía clasifica *Lucistela* entre cinco comedias sobre mujeres penitentes conservadas dentro de la colección Gondomar: “Los casos de Magdalena, Tais, Teodora, María la Pecadora y Lucistela ejemplifican el mensaje doctrinal según el cual no importa la gravedad del pecado cometido para alcanzar el perdón divino si se está arrepentido y se pone en práctica la penitencia”. Esto lo declaró el Concilio de Trento al “reafirmar la doctrina del sacramento de la penitencia” (Badía 675, 684).

Efectivamente, se ve que en la versión más temprana de la leyenda se realiza más el cariño de los amantes. La misma declaración adolorida de la madre al hijo estaba ya en el *exemplum*, pero sin el hincapié en el pecado: “*O fili dulcissime, tu es filius meus unicus, tu es maritus meus et dominus meus, tu es filius fratris mei et meus [...]. Ecce filius meus, maritus meus et filius fratris mei*” (406). En el texto latino también se suaviza en algo el horror del descubrimiento mediante la cariñosa respuesta ya citada que le da Gregorio, “*jece mater mea, amica mea, uxor mea!*”, pero no figura esta en el español. La versión de la comedia se diferencia omitiendo la afectuosa “*amica*”, limitándose el texto al vocabulario legal de “madre, tía y mujer” para recalcar el pecado ingente que se ha cometido. De forma parecida lamenta Lucistela más de una vez el haber hecho mal a romper su voto de no casarse después de la muerte de su hermano.¹⁷

Motivos compartidos: la recaída en el pecado

A pesar de la discrepancia de énfasis temático que separa estas dos versiones españolas de la leyenda de Gregorio, comparten aspectos que nos recuerdan de nuevo que Cervantes bien pudiera haber conocido y utilizado tanto el *exemplum* como la comedia. Combinar fuentes para imprimir a la obra su propia visión de la historia era lo suyo, como ha escrito hace poco Aurora Egido: “Ecléctico en la imitación...seguía o contrahacía géneros anteriores; jamás se entregó al seguimiento de un solo modelo, procurando además mezclarlos” (“Los hurtos del ingenio” 23).

Un rasgo fundamental de la leyenda que reaparece en ambas versiones españolas es la combinación de unas virtudes excepcionales de los protagonistas con un error moral que se repite. Pero la madre de Gregorio, y este mismo, difieren de las protagonistas de las otras comedias y leyendas de mujeres penitentes. Va al grano Badía en cuanto a la diferencia: “En el caso de Lucistela, varía sensiblemente la caída en el pecado, puesto que no se produce por voluntad de la dama. Es su propio hermano quien la fuerza” (676). En cuanto a Gregorio, la comedia es más severa aun. Recalca que es culpable no sólo por casarse con su madre, aunque sin conocimiento, sino por haber nacido de una unión incestuosa. Al enterarse de las condiciones de su nacimiento declara: “Porque quiero ir a buscar/ donde haya alguna pelea/ que contra tiranos sea/y en ella pienso pagar/ mi pecado y culpa fea” (103r).

Tal aceptación de la culpa de los padres y la auto-imposición de una severa penitencia correspondiente hoy nos resulta exagerada, hasta impropia. Sin embargo, no solo en la Contra Reforma sino desde la época medieval esta actitud hacia los pecados, incluso los que nacieran casi sin querer de la pecaminosa naturaleza humana, se reflejaba y respaldaba en la confesión litúrgica que desde el siglo onceno rezaban los fieles al principio de la misa: “*Confiteor Deo omnipotenti [...] quia peccavi in cogitatione, in*

¹⁷ Véase, por ejemplo, 106v, donde habla consigo misma y suspira hondamente antes de hacerle la revelación a Gregorio, como también la escena, 105 v, donde el senescal intenta en vano convencerle a casarse para así ganar un protector militar del reino.

locutione, in opere". Cervantes, aunque fuera católico creyente, estaba dispuesto a examinar la religión con un espíritu paulino más comprensivo, como se observa a lo largo del *Persiles*. Seguramente, como los lectores hoy, notaría la severidad de denominar grave pecado una falta cometida sin "*cogitatione*", realmente sin libre albedrío. ¿Cómo no habría visto a la madre e hijo como menos culpables que las otras mujeres penitentes llevadas al escenario? Los castigos impuestos le habrían llamado la atención por injustos, o al menos crueles, ya que pecaron aquellos por el acto y las palabras pero sin tener medios para pensar la decisión.

Persiles suele ser visto por la crítica como figura tan moralmente perfecta desde el inicio de la novela que resulta estática y aburrida, sin aprendizaje ni desarrollo, desprovista del crecimiento tan visible en Don Quijote y Sancho. Sin embargo, antes de alcanzar una relación colmada de felicidad con Sigismunda dos veces cae insensiblemente en la tentación de buscar la atención de alguna otra joven de extremada belleza. Son estas relativamente pocas veces, pero como apunta Lozano-Renieblas, se "convierte la historia de Periandro y Auristela casi en anecdótica y las aventuras que sufren se adelgazan hasta lo imprescindible" (63). Sin embargo, estas tentaciones no carecen de importancia en la creación de la personalidad de Periandro, ya que el sueño de la diosa Sensualidad (II, cap. 15), quien le recuerda lo que se está perdiendo al guardar la castidad, muestra que Cervantes quiere que los lectores vean su debilidad, muy natural si bien 'técnicamente' pecaminosa, en este sentido.

La primera aproximación al peligro se destaca cuando Persiles toma la decisión de que él y sus improvisados marineros de rescate compitan en los juegos atléticos organizados por el rey Policarpo, quien llega a representar en el Libro II la lujuria facilitada por el poder político. Aunque el narrador no lo declara y el mismo Periandro lo niega más tarde cuando está calmando a Sigismunda, las circunstancias sugieren que el optar por competir, sabiendo que a lo mejor iba él mismo a ganar todos los eventos, no lo habría hecho sin imaginarse (en algún nivel mental) que alguna guapa iba a fijarse en él, como efectivamente pasa con el instantáneo enamoramiento de la bella hija del rey, Sinforosa. De hecho, al meterse en los juegos como futuro triunfador Persiles llega a pecar de pensamiento, al menos que no sea alguien que actúe sin tomar en cuenta las probables consecuencias. En general no muestra ser así, y aquí aunque sus actos y sus palabras no se extienden hasta el pecado, sí es censurable su pensamiento. No tiene la excusa/justificación de Gregorio y su madre. Asimismo observa Lozano-Renieblas la importancia de

los cambios [narrativos] introducidos en la época medieval, que habían dejado una huella indeleble [y que] han de convivir con las innovaciones de los modelos helenísticos. [...] La mayoría de las aventuras se organizan, en efecto, como pruebas a la castidad, a la constancia, a la fidelidad (38-39, 58).

El segundo error moral de Periandro resulta todavía más evidente. Estando Auristela en Roma absorbida por sus estudios teológicos con los penitenciaros del Vaticano, decide su novio conocer a la famosa cortesana Hipólita; el judío Zabolón que le invita a esa casa no le habla de su carácter. ¿Pero cómo no lo iba a saber, si ya para esas fechas hasta Auristela se había enterado de que Hipólita era una de las más hermosas y desenvueltas mujeres de Roma (678)? Lógicamente intentaría Persiles evitar que Sigismunda se diera cuenta de la visita, como ha visto la crítica (Maestro 138-39); tenía

que saber que esta se pondría gravemente celosa, como pasó en la Isla de Policarpo. Disimula, incluso a sí mismo, su atracción hacia ella alegando un deseo de ver su famosa colección de obras de arte; sin embargo, el narrador sugestivamente describe esta como un jardín de delicias sensuales.

Zimic insiste en que fue sólo la curiosidad artística de Persiles lo que motivó la excursión a la casa de la licenciada Hipólita; de hecho comenta el narrador “que tal vez la curiosidad hace tropezar y caer de ojos al más honesto recato”, pero la frase encierra un juego de palabras sugerente de un paso en falso menos inocente (666). Además, el crítico reconoce que el narrador cuenta que luego Auristela sufre terriblemente de celos, lo que influye poderosamente en el inicio de su subsiguiente crisis emocional en cuanto al matrimonio (188). No sin bastante contradicción (¿sería la ambigüedad cervantina?) el narrador declara que “la alteza de la honestidad de Periandro no se abalanzaba ni abatía a cosas bajas, por hermosas que fuesen, que, en esto, la naturaleza había hecho iguales y formado en una misma turquesa a él y a Auristela” (666).

La raíz de esta tensión narrativa parece existir, una vez más, en el nivel subconsciente (para usar la terminología de nuestra época) del deseo sexual de Persiles, una inclinación tan natural como la de Gregorio hacia su madre, como notamos, y que ya se había pintado extensamente en su sueño de la Sensualidad. Como pasa en el episodio con Sinforosa, Persiles logra echarse atrás muy a tiempo cuando Hipólita le muestra de forma inconfundible la atracción que siente por él. Pero otra vez el protagonista ha faltado a la moral estricta, generando por una resolución suya mal pensada una situación seductora, aunque no remache el vínculo más culpable entre un deseo y un acto realizado. Zimic tiene razón al señalar las imperfecciones, realistas y contradictorias, de los protagonistas de la novela:

El hecho comprobable es que en los protagonistas se encuentran casi todas las virtudes y así todas las debilidades mencionadas por los críticos. Sin embargo, esto no se debe a una defectuosa concepción literaria, sino, todo lo contrario, a una sutil, penetradora comprensión de sus intensas, y a menudo paradójicas, contradictorias, pasiones. Radica en esto su novedad, en contraste con lo mucho más unidimensionales, idealizados y, psicológicamente más bien aproblemáticos, personajes de las novelas bizantinas. (201-202)

El introducir en un protagonista dos lapsos morales realistas, parecidos pero distintos de los estilizados de Gregorio y su madre, mejora la verosimilitud y la tensión dramática de la historia. A la vez así se conforma la obra con la generalizada práctica cervantina de desmitificar los personajes y géneros que trata.

Del lado femenino la situación es similar. Auristela se enferma gravemente de celos las dos veces, por lo cual la crítica la ha calificado de excesivamente espiritual y emocionalmente débil como para casarse. Puesto que en la realidad novelística Periandro no le ha sido infiel, a pesar del largo noviazgo y las apremiantes tensiones del viaje de dos años, es innegable que tendrá ella que fortalecerse de ánimo para que pueda sobrellevar los cotidianos contratiempos y sustos de la vida de casada. En este contexto Egido ha recalado que las mujeres, y los hombres en menor grado, estaban obligados por la cultura a callar sentimientos incorrectos (1994, 314-315). Pero aunque ella no se queje de Persiles, si se le aplica a ella como antes a él la moral estricta de la confesión, peca de pensamiento y palabra

las dos veces al recomendar que su novio se case con Sinforoso y más tarde que se adapte a que ella misma se meta monja. Cede al deseo de librarse de una agobiante ansiedad sobre las posibles infidelidades de su novio, debilidad comprensible pero que implica faltar sin justificación a la promesa dada.

Esta complejidad mental dentro de la caracterización literaria, enraizada en las contradictorias necesidades de las virtudes y los deseos prohibidos de las narraciones hagiográficas, también es fundamental en el *Quijote*. Allí este rasgo de los santos como Gregorio de no entender la naturaleza del vínculo entre el mundo real y el impulso interior de los deseos imposibles se califica de locura. Sus consecuencias son menos terribles que sus antecedentes dentro de la incestuosa historia de Gregorio y su madre, pero también duelen. En la segunda parte del *Quijote*, por ejemplo, el frustrado deseo del protagonista de ganar el amor de una joven lo lleva a tomar en serio las burlescas protestaciones amorosas de Altisidora. El desengaño producido resulta uno de los momentos más patéticos de la novela, pero, como Gregorio, aprende don Quijote una verdad. En un caso se percibe que el poder del pecado original, en forma de la incapacidad circunstancial de razonar, lo ha llevado a casarse con su madre y en el otro que los cincuentones no conquistan el corazón de las jovencitas. Estas revelaciones desagradables son fundamentales al género hagiográfico y permiten dar un paso más adelante en el camino de los santos (o los caballeros andantes) al autoconocimiento, y de allí a una vida (o una muerte) más ejemplar.

El marido de su madre, San Gregorio

La fineza de la aproximación psicológica cervantina visible en estas últimas dos novelas suyas se destaca con hasta mayor claridad al ser contrastada con la trama de otra pieza dramática española basada en la leyenda. Se trata de *El marido de su madre, San Gregorio* de Juan Matos Fragoso (1609-1689), impresa en Madrid en 1658 en la primera parte de sus comedias. En esta obra de tres jornadas uno de los tres protagonistas masculinos es por supuesto Gregorio, así llamado, pero su madre/esposa se llama Rosaura, una reina del Medio Oriente. Esta le corresponde de cerca – con unas pocas excepciones sustanciales– a la madre de la leyenda hagiográfica, como también a Lucistela y a Sigismunda. Como estas otras reinas, está muy triste por la ausencia, o la muerte, de su hermano. En su caso este hombre resulta su violador, el padre secreto de Gregorio, pero ella todavía sigue amándolo. Su cariño persistente se presenta de nuevo como un ejemplo de un pecado voluntario/involuntario:

Pero lo que más me aflige/ es ver, que aun estando ausente/ el agresor de mi agravio,/ le quiero. ¿Qué amor es este?/ No es mi hermano, si pues ¿cómo/ me acuerdo del que me ofende?/ Cielos quitadme la vida,/o haced que el delirio ardiente/ deste mal nacido afecto/ en mi memoria se temple. (A1v)

A diferencia de la situación presente en la narración hagiográfica, su hermano Carlos todavía vive y aun después de tantos años la sigue añorando. En la última jornada tanto él como Gregorio llegan al reino y salvan a su hermana/madre del ataque militar/erótico del Duque de Tiro, un rey vecino agresivo que recuerda a personajes similarmente avariciosos de la leyenda y a Maximino del *Persiles*. Gregorio, criado por un campesino en el anonimato de otro país, por su independencia de ideas provoca a este padre

putativo, quien revela lo único que sabe del origen de su ahijado, su llegada de criatura en la playa.

Ya casi mayor de edad, Gregorio se va en barco a descubrir su linaje, al principio sin encontrar el éxito. Tras unas grandes victorias militares, se casa con Rosaura, pero esta sospecha que puede estar todavía vivo Carlos, a quien sigue en privado considerando su esposo. Luego Matos Fragosa presenta la diferencia fundamental que distancia esta pieza de la leyenda. Con mucha prudencia la madre le convence a su esposo/hijo que duerma en otra cama hasta que se sepa si está vivo o muerto el hermano/esposo de ella. Poco después esta descubre que Gregorio es su hijo, pero para evitar problemas de todo tipo le echa la mentira de que es hijo de un matrimonio plebeyo a quienes ella conocía. Por lo que considera Gregorio un pecado involuntario – del que se queja con coraje – se avergüenza de haberse esforzado por hacerse guerrero y rey cuando en realidad no nació siendo noble. Al fin las verdades se revelan, Rosaura y Carlos se instituyen como monarcas conjuntos y esposos, y a Gregorio lo nombran – en lugar de papa - el patriarca de Siria. O sea, la complejidad psicológica no alcanza el nivel cervantino.

La revelación reiterada de secretos en un momento de dolor

En las tres versiones de la leyenda tiene un sitio prominente el lamento desenfrenado que se apodera de la madre de Gregorio al enterarse de la muerte de su hermano/amante, si bien en *La Comedia de Lucistela* esta se muestra menos descontrolada. Tanto en el *exemplum* como en la novela, se redobra la intensidad del dolor funerario/erótico mediante una división de las escenas en dos; primero llega el mensajero, se estalla el descargo emocional, y luego hay un episodio más extenso donde se pinta un desenfreno más notable aun. En el *Persiles*, Auristela, “sin respeto alguno”, pone la boca sobre los labios de Periandro para recogerle el alma expirante. Queda muda por el choque emocional, pero luego prorrumpe en exclamaciones desesperadas, entre ellas la reveladora,

Ventura íbades a buscar en la mía, pero la muerte ha atajado el paso, en caminando el mío a la sepultura. ¡Cuán cierta la tendrá la reina vuestra madre, cuando a sus oídos llegue vuestra no pensada muerte [...]. Estas palabras de reina, de montes y grandeza tenían atentos los oídos de los circunstantes. (III, cap. 14)

El impacto de los sollozos y gritos de Auristela se incrementa introduciendo un comportamiento muy parejo en Constanza, quien en el mismo momento lamenta sin autodominio la supuesta muerte de su hermano, en su caso hermano de verdad, con un tono erótico que remeda el usado por Auristela:

Auristela y Constanza, cada cual abrazada con su hermano, sin poder aprovecharse de las quejas con que se alivian los lastimados corazones [...] [Por fin rompen a hablar]. Y aumentóles [a los testigos] la admiración las [palabras] que también decía Constanza, que en sus faldas tenía a su mal herido hermano [...]. De modo que tan muertas parecían ellas, y aun más, que los heridos. (III, cap. 14)

En la comedia, más austera y menos burlescamente exagerada, se limita la escena funeraria al momento cuando llega el mensajero, suprimiéndose por completo el siguiente frenesí amoroso de cuerpo presente. Los acentos de *Lucistela* sí sugieren un gran

sufrimiento reprimido por guardar el decoro, pero resultan mucho más mesurados. Esto a pesar de que el hermano la ha llamado en otro momento de apasionamiento “alma mía”, frase que recuerda la de “mitad de mi alma” que tan prominentemente figura en el *Persiles* (*Lucistela*, 99r). Lucistela sólo se dirige directamente al muerto una vez, y faltan todas las alusiones a “mi alma”, las esperanzas perdidas, y un futuro tránsito a la sepultura:

Lucistela: ¿Quién podrá disimular/ nueva de tanta amargura?/ ¿Quién se podrá consolar/ con tan grande desventura?/ Ay, hermano, ¿y qué hará/ la triste que sin vos queda?/ ¿Con quién se consolará?/ Dejadme ropas de seda,/ pues mi hermano ha muerto ya./ Acompañeme el lamento,/ pues tanto bien he perdido./ Mi palacio y aposento/ todo por fuera y por dentro/ sea en luto convertido.

Senescal: Esforzad, señora mía. / Dad vado a la vuestra pasión,/ que si hoy vuestro corazón / siente tan grande agonía,/ yo siento harta aflicción.

Efectivamente, la dama logra dar vado a sus sentimientos y los soldados no la tienen que llevar a su cuarto para evitar el escándalo, tal como pasa en el *exemplum*.

No obstante, la comedia recoge una escena parecida que sigue de inmediato, sustituida en el *Persiles* por la actuación de Constanza. El supuesto hermano de Gregorio, con quien comparte nuestro héroe un cariño fraternal que más tarde comenta el padre adoptivo, pasa por un momento de dolor al pegarle el ojo la pelota de tenis. Con petulancia le informa que no es de la familia, que apareció de criatura en la playa (103r). De esta forma el comediógrafo, quien claramente no quiso contaminar más de lo necesario la pureza de Lucistela introduciendo cantidad de pormenores del amor erótico frustrado que sufre, conserva el efecto en el espectador de presenciar la revelación de un parentesco entre hermanos. Cervantes sí eligió presentar y hasta reduplicar esa emoción de la leyenda mediante Sigismunda y Constanza.

En el *Quijote* es Dulcinea quien parece morir ante los ojos de quien la adora y no resiste a la desesperación. Al ‘encantar,’ o sea matar, Sancho a la dama idolatrada, se minan las bases del auto-concepto del protagonista. A continuación confronta este su propia mortalidad, derribado ante el carro de la muerte en uno de los episodios más terroríficos y desilusionantes de la Segunda Parte. La situación no resulta enteramente distinta de la caída de Persiles y los lamentos de Sigismunda.

Imágenes de luz y sabio gobierno

El punto de contacto entre *La comedia de Lucistela* y la novela cervantina que más salta a la vista son los nombres de las mujeres protagonistas. Como se ha notado, es muy posible que Cervantes conociera la comedia, y así cabe la posibilidad de que de allí tomara el nombre de su virtuosa protagonista Auristela. Sin embargo, también cabe pensar que el parecido entre los dos nombres sidéreos sea una casualidad motivada por un deseo compartido de los autores de retratar a una mujer de virtud celestial, dentro de la corriente religio-idealista del neoplatonismo renacentista.

En cuanto al nombre de Auristela, la crítica ha comentado más de una vez la probable alusión que encierra a la Virgen María, bajo su advocación de *Stella Maris*, guía tradicional de los marineros. También el lucero del alba es una de las advocaciones de la Virgen. Un poema dentro del *Persiles* parece respaldar la idea de que sea una guía moral

en el viaje marítimo de la vida. La primera estrofa reza: “Mar sesgo, viento largo, estrella clara,/camino, aunque no usado, alegre y cierto,/al hermoso, al seguro, al capaz puerto/ llevan la nave vuestra, única y rara” (I, cap. 9).

En la tradición católica la Virgen también se considera tan divina como humana, sirviendo de puente entre el cielo y la tierra, tal como se declara en el *Persiles*. Renato y Eusebia adoran una imagen “de la reina de los cielos”, y como observa Romero, “parece sacado del detalle de la mujer que apoya los pies sobre un dragón o diablo ‘dominador del mundo’”.¹⁸ Se le aplica el concepto a Auristela, también, en una pintura simbólica que retrata a la protagonista: “Vieron [...] 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”.¹⁹ Por otra parte, el nombre de la heroína, con significado de ‘estrella aurea’, aparece tal cual, *sidus aureum*, en el latín de un poema de Horacio, donde connota otra vez la pureza moral de una mujer (Colahan 2012).

En la comedia este empleo religioso de las imágenes luminosas se extiende de forma pormenorizada no sólo a la madre sino también al hijo en el momento de ascender a la santa dignidad del sumo pontificado. El padre de Gregorio le alaba a su idolatrada hermana tanto la inteligencia, cualidad tradicionalmente divina, como su belleza de ángel. Utilizando una retórica amorosa situada dentro del meollo de la ideología neoplatónica, hasta afirma que la perfección de su amada es sobrehumana y, cual diosa creadora, podría ella darle a la naturaleza nuevo patrón: “Por tan gran perfección/ donde se esmeró natura/ y donde ay tanta hermosura, tal saber y tal discreción, rostro angélico y mortal/ por quien la natura queda/ fea y sin original,/ porque tu hermosura pueda /sacar nuevo original” (99r). En otra imagen teológica la hermana llega explícitamente a combinar lo divino y lo humano: “Ser humana y ser más alta, no hay cosa que pueda ser,/ pues en ti tanto se esmalta/ que a tan alto merecer/ lo que sobra es lo que falta” (99v).

Curiosamente el rey que quiere casarse con Lucistela e invade el país al ser rechazado se llama Lucerno, vocablo que podría sugerir una luz muy reducida, como una ventanilla en el techo en lugar del vasto cielo. A Gregorio, de forma muy contrastada, se hacen muchas referencias a la luz en las alturas. Lucistela le desea victoria en la batalla con Lucerno invocando a Santiago, a quien describe como “divino lucero” (105r). Poco después Gregorio le hace el mismo favor a Lucistela; al aceptar casarse con ella la llama “lucero claro del día”, haciendo eco no sólo a las palabras de ella sino también a la advocación mariana ya mencionada (106r).

La luz como divina inteligencia al servicio del buen gobierno está presente en el *Persiles* en el aprendizaje de Persiles y Sigismunda del arte del bien gobernar durante su viaje, en la alusión a la sabia y civilizadora diosa Atenea que se encierra en el nombre de Sigismunda, y en las lecciones teológicas que les imparten los penitenciarios del Vaticano.²⁰ De la misma forma se destaca cuando Gregorio es elegido papa. El reza: “Alábente los ángeles divinos/ el cielo, sol y luna y las estrellas./ Para regir el gran pontificado,/ envíame, Señor, vivas centellas./ Resérvame, Señor, de desvarío,/ que si con

¹⁸ *Persiles* II, cap. 18, 406, n.19.

¹⁹ Comenta Romero: “Cfr. II, 18 [...] donde se da el pasaje del Apocalipsis de San Juan a que con toda probabilidad se alude con estas palabras”. *Persiles*, IV, cap. 6, 659, n. 4.

²⁰ Sobre la preparación a lo largo de la novela que los dos protagonistas reciben como futuros reyes vea Armstrong-Roche (2009).

tus virtudes tú me sellas,/ engrandeceré yo el pontificado/ y el alma irá a gozar de lo estrellado” (109r).

Conclusión

De la leyenda latina de Gregorio toman tanto el *Persiles* como *Lucistela* la idea de un amor tan total que abarca lo erótico, lo fraternal, y lo sagrado. Dulcinea, si bien una imagen femenina mucho menos cuajada y desarrollada, también participa en la misma idealización. La escena en la obra latina del desenfrenado dolor de la apasionada hermana marcó ambas obras cervantinas, y la división del episodio funerario en dos partes es remedado por Cervantes en el *Persiles* en la desesperada actuación de Constanza ante la supuesta muerte de su hermano.

La comedia recalca la culpa de Gregorio y su madre, a pesar de que su pecado se presenta como involuntario, el resultado de la defectuosa condición humana. Don Quijote, si bien figura cómica, también se mete en problemas de ambición y de deseo amoroso por impulsos humanos que no domina lo suficiente hasta el final de la historia. Por el mismo motivo los protagonistas del *Persiles* también cometen errores, o sin intención consciente o llevados por impulsos naturales irresistibles. Como los de la comedia, se equivocan moralmente dos veces, pero en ambas obras estas acciones son altamente perdonables. Este juicio favorable sobre su carácter moral se refleja en los parecidos nombres estelares de las protagonistas y, en la leyenda, las alusiones celestiales en relación con la elevación de Gregorio al pontificado supremo.

Además, este esquema narrativo corre paralelo con un elemento presente en todas las versiones de esta historia de peregrinación: Gregorio y su madre no habrían llegado a la plenitud de su relación sin la intervención de la providencia divina. En la hagiografía, se trata de una voz celestial que manda a los electores papales buscar a un tal Gregorio, mientras en el *Persiles* se encuentra en la ‘resurrección’ de Persiles después del atentado por Pirro y en la muerte repentina del rival, Maximino. Como comenta Jeremy Robbins, “The end is not in Periandro and Auristela’s hands, as the seemingly purposeful journey had made it seem, but in Providence’s” (17-18).

Estos ingredientes que comparten el *Persiles* y *Lucistela*, como los que vinculan *Los Naufragios* con tanto el *Quijote* de 1615 como el *Persiles*, no demuestran sin lugar a duda que Cervantes conociera ambas comedias, por posible que resulte. Hay que reconocer que el punto de contacto más sugerente, el nombre de la protagonista de *Lucistela*, podría ser el producto de los gustos literarios neo-platónicos y bizantinos de las décadas cuando se escribieron las tres obras. No obstante, la abundancia de los elementos específicos presentes en común aboga con insistencia por la afirmación de que Cervantes conocería estas comedias cuando escribía la Segunda Parte del *Quijote* y su ambiciosa imitación mejorada de las *Etiópicas* de Heliodoro.

Obras citadas

- Anónimo. *La Comedia de Lucistela*. Madrid: Real Biblioteca del Palacio Real, ms. 460 II (6).
- Arata, Stefano. “La Conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580”. *Criticón* 54 (1992): 9-28.
- . *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*. Pisa: Giardini, 1989.
- . “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El conde de Gondomar y Lope de Vega)”. *Anuario Lope de Vega* 2 (1996): 7-23.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes’ Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in “Persiles”*. Toronto: University of Toronto, 2009.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1959.
- Badía Herrera, Josefa. “Las pecadoras penitentes en los dramas religiosos de la colección teatral del conde de Gondomar”. En Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel eds. *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012. 675-686.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*. J. R. Jones trad. Nueva York: Norton, 1990.
- . *Edition commentée d’un manuscrit inédit. Morales, Comedia de los amores y locuras del conde loco*. París: Centre de Recherches Hispaniques, 1969.
- . “Teatro y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos”. *Segismundo* 12 (1976): 27-51. [Reeditado en *Un mundo abreviado: aproximación al teatro áureo*. Frankfurt, Madrid: Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana, 2000. 63-86].
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*. <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>
- . R. Schevill y A. Bonilla eds. *La Galatea*. En *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1914.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Colahan, Clark. “Auristela y Cenotia, personalidades horacianas en el *Persiles*”. *Anales Cervantinos* xliv (enero-diciembre 2012): 173-186.
- . “Episodios del *Persiles* configurados a base de ‘ejemplos bizantinos’ de la Gesta Romanorum”. *Hipogrifo* (2015) (en prensa).
- Crespo López, Mario. “Cervantes y la corte, apuntes biográficos, sociopolíticos y culturales de las relaciones áulicas de Cervantes”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 76 (2000): 63-145.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre La Galatea, El Quijote y el Persiles*. Barcelona: Universitas-72, 1994.
- . “Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes”. *Parole Rubate* 8 (diciembre 2013): 15-32.
- El Saffar, Ruth A. *Beyond fiction: the recovery of the feminine in the novels of Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1984.

- . "Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lover's Labors". *Cervantes X* (1990): 17-33.
- Flores Martín, Mercedes. "De la Vie du pape Saint Gregoire al teatro áureo español: Historia de una leyenda europea". En *La cultura del otro: Español en Francia, Francés en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. 66-73.
- Harrison, Stephen. *La composición de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*. Madrid: Ilegos, 1993.
- Juliá Martínez, Eduardo. *Comedia de El caballero de Olmedo*. Madrid: *Revista de Bibliografía Nacional*, Anejo 11, 1944.
- King, Willard F. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVI*. Madrid: *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo X, 1963.
- Lozano-Renieblas, Isabel. *Cervantes y los retos del "Persiles"*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014.
- Maestro, J. G. *El mito de la interpretación literaria*. Madrid, Frankfurt: Ed. Iberoamericana, 2003.
- Manso Porto, Carmen. *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626): Erudito, mecenas y bibliófilo*. S.l.: Xunta de Galicia, 1996.
- Matos Fragoso, Juan. *El marido de su madre, San Gregorio*. Madrid: 1658.
- Morales, Antonio de. *Los naufragios de Leopoldo por Morales*. Madrid: Real Biblioteca del Palacio Real, Ms. II-460. 22r-50r.
- Murdoch, Brian. *Gregorius: An Incestuous Saint in Medieval Europe and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Oesterley, Hermann, ed. *Gesta romanorum*. Hildesheim: Georg Olms, 1963.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"*. Madrid: Gredos, 1975.
- Pontón, Gonzalo. "Hacia el primer espectáculo comercial de masas de la era moderna". En Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón eds. *La conquista del clasicismo (1500-1598)*, vol. 2: 509-654. En José Carlos Mainer dir. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 2013.
- Robbins, Jeremy. "The Twists and Turns of Life: Cervantes' Persiles and Sigismund". En *Digressions in European Literature from Cervantes to Sebald*. New York: Palgrave MacMillan, 2011. 9-20.
- Salazar Rincón, Javier. *El escritor y su entorno: Cervantes y la corte de Valladolid en 1605*. Miján: Junta de Castilla y León, 2006.
- Sieber, Harry. "The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III". *Cervantes* 18.2 (1998): 85-116.
- Zimic, Stanislav. *Cuentos y episodios del Persiles: De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*. Madrid: Mirabel, 2005.
- . "El 'Engaño a los ojos' en Las Bodas de Camacho del 'Quijote'". *Hispania* 55.4 (1972): 881-886.

**El *Persiles* perdido entre otras novelas:
de *El reino de este mundo* a *Bartleby y compañía***

Frederick A. de Armas
(University of Chicago)

Don Quijote, perdido entre sus libros de caballerías, se vuelve loco (o puede que sienta su deseo de estar entre las páginas de estos libros, de convertirse en personaje en vez de ser un pobre hidalgo, personaje sin historia) y por ello sale al mundo. Cervantes, por su parte, alucinado ante tan extraño personaje surgido de su imaginación, quiere olvidar sus falsas aventuras, sus carreras por las polvorientas y rústicas rutas de La Mancha, y como nuevo Quijote decide inventar el más increíble libro de aventuras. Puede que así nazca el *Persiles* o que esto sea solamente un nuevo mito de orígenes. No importa. Lo que nos concierne aquí es la total falta de visión por parte de Cervantes quien supuestamente crea el mayor visionario de la literatura, su caballero manchego. Anuncia el *Persiles* en sus *Novelas ejemplares* y lo vuelve a mencionar en la segunda parte del *Quijote*, esta vez con más esperanzas “el cual ha de ser el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible” (547-48).

No cabe duda de que esta extraordinaria novela, terminada “puesto ya el pie en el estribo, /con las ansias de la muerte” (116), refleja un profundo deseo de seguir escribiendo, de seguir imaginando, de seguir viviendo. Pero, podría afirmarse que nuestro escritor se equivocó rotundamente al alabarla como su mejor obra. Como su más imaginativo personaje, halló gigantes donde sólo había molinos. Mientras que el *Quijote* se convertirá en uno de los textos más canónicos y preciados, el *Persiles*, tuvo un cierto éxito, ese tipo de éxito que apunta a un olvido que poco a poco va relegando el libro a polvorientos archivos.¹ Pero esa equivocación comienza a cuestionarse. Hoy día puede que sus lectores sean pocos; pero son de gran convicción y peso. Para la crítica del diecinueve y primera mitad del siglo veinte, el libro importó poco y no es más que, según Menéndez Pelayo, síntoma de “debilidad senil” (2:278). De esto también hace eco Julio Caro Baroja. Ambos apuntan a los momentos de magia, hechicería y licantropía, condenando estos pasajes —a los que regresaremos más adelante.² No muy lejos de estos acercamientos se haya la opinión de Arturo Farinelli para quién se trata del “último sueño romántico” de Cervantes. Para otros, puede haberse concebido aún antes que *La Galatea* —y hasta haberse

¹ El *Persiles* se tradujo dos veces al francés el año después de su primera publicación en español. Y ya al siguiente año aparece en inglés (1618). Hasta un poeta aurisecular decide usar muchas de sus aventuras para crear una comedia, el *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla. Pero, como explica Casaldueño “La crítica del XIX, continuada en el XX, consiguió que no se leyera el *Persiles* al declarar que las numerosas historias no tenían sentido (Azorín es una de las excepciones)” (17).

² “cuando en su vejez hizo un libro de aventuras, especie de novela bizantina, imitación de Heliodoro, tejida de casos maravillosos, no dudó, sin duda por debilidad senil, en acudir a los prestigios algo pueriles de la magia, y colocó en las regiones del Norte, por él libremente fantaseadas, hechiceras y *licántropos*” (Menéndez Pelayo 2: 278). Caro Baroja también afirma que se trata de senilidad: “la regresión de un hombre con temperamento idealista pero con ojos terriblemente perspicaces para ver la realidad, de la que al final quiere apartarse, como en un ensueño” (120).

comenzando antes de que Cervantes partiera para Italia.³ En cuyo caso, este libro temprano y a lo mejor abandonado, lo retomó Cervantes antes de fallecer, decidiendo seguir una fantasía que utiliza como escudo ante la muerte.

A pesar de esta oscilación entre las fechas, algunos han intentado reconstruir la carrera literaria de Cervantes para así solucionar el problema de por qué el *Quijote* se encuentra entre dos obras demasiado imaginativas y alejadas de lo que se consideraba un realismo que sirve de base para el concepto moderno de la novela. Durante su época, un número de escritores quisieron imitar a Virgilio, quien escribe églogas amorosas en su juventud, de allí pasa a las geórgicas y concluye con el género más alto, escrito en alto estilo, o sea, la épica. Así es que algunos proponen que Cervantes sigue este modelo comenzando con *La Galatea*, obra que imita las églogas y termina con el *Persiles*, texto que es épica en prosa en imitación de Heliodoro (De Armas 2002). Entre estas dos obras tenemos al *Quijote*, obra que se canonizó a través de referencias a Homero y Virgilio.⁴ Cervantes, entonces, dejó de lado las geórgicas para escribir una epopeya cómica que anticipara lo que sería su texto cumbre, el *Persiles*. Para Michael Armstrong-Roche, la última obra de Cervantes es épica ya que sigue a Heliodoro, escritor de novela griega o bizantina pero considerado épico por algunos preceptistas de la temprana modernidad. Hay quienes no aceptan esta acepción ya que la *Etiópica* se detiene demasiado en el amor y olvidando la guerra. Por ello, Cervantes tiene que “leapfrog” e introducir toda una serie de elementos imitados de Homero y Virgilio (Armstrong-Roche, 171).⁵

Pero dejemos los esquemas de género y regresemos a la obra en sí. Ya hacia mediados del siglo veinte, aparecen los primeros síntomas de que la crítica intenta tomar en serio al *Persiles*: Joaquín Casaldueño publica en 1947 todo un libro sobre esta última e inusitada novela cervantina. Desde entonces toda una serie de críticos esbozan nuevos acercamientos a una obra que Mercedes Alcalá Galán ha llamado un semillero de historias (210-15). Pero lo que a veces olvidamos y lo que nos interesa aquí es la posible relación entre el nuevo entusiasmo por la crítica y la aparición del *Persiles* en la novela moderna. Nos preguntaremos si la visión de la crítica se acerca a lo dicho por los novelistas o si cada uno va por su propio camino y desoye al otro. Hay un pequeño grupo de escritores, tales como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Arturo Pérez-Reverte, Enrique Vila-Matas y Jorge Edwards, que admiran y utilizan el *Persiles*. ¿Siguen a los críticos o son éstos que llegan a nuevas aproximaciones a través de la ficción? ¿O muestran estos escritores elementos novedosos que nos ayudan a comprender la última novela de Cervantes?

³ Stephen Harrison afirma que “Cervantes pudo haber empezado la composición del libro I años antes de la fecha de 1580 propuesta por Osuna, pero el aspecto autobiográfico del capítulo 5 no nos permite decir que escribiésemos más que los precedentes capítulos 1-4 antes de finales de 1568” (158).

⁴ El *Quijote* se canonizó en el siglo dieciocho, asociando la obra con el género épico. Vicente de los Ríos, quien en 1780 escribió la introducción a la primera edición anotada española, muestra que la locura de don Quijote tiene analogías con la ira de Aquiles en la *Iliada*; y que el yelmo de Mambrino tiene precedentes en las armas de Aquiles, en el escudo de Eneas y en otros objetos forjados por Vulcano en la literatura clásica. Para de los Ríos, Cervantes es un nuevo Homero: “Ambos fueron poco estimados en sus patrias, anduvieron errantes y miserables toda su vida, y después han sido objeto de la admiración y del aplauso de los hombres sabios en todas las edades, países y naciones (14).

⁵ Barbara Fuchs explica: “Armstrong-Roche must reconcile the scant attention paid to martial matters in the *Persiles* with the generic classification he assigns it, but this is a problem of his own making: the focus on eros is the norm in romance” (180).

Alejo Carpentier y lo real maravilloso

Alejo Carpentier, como es bien sabido, explica su concepto de lo real maravilloso en el prólogo de la segunda de sus novelas, *El reino de este mundo* (1949). Carpentier se lamenta de toda una serie de “fórmulas consabidas” y “códigos de lo fantástico” que se aprenden escritores de su época dado a su “pobreza imaginativa” (14). Para el escritor cubano:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad [...] en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe [...]. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse en cuerpo, alma y bienes en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina” (15).

La obra de Cervantes, entonces, exhibe lo real maravilloso que en tiempos de Carpentier se convierte “en patrimonio de la América entera” donde las mitologías aun surgen escondidas como en la Fuente de la Eterna Juventud o El Dorado. *El reino de este mundo* trata de Mackandal de quien “ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias de vudú” (17). Aunque Carpentier utiliza una nueva mitología y renuncia a lo maravilloso europeo que ha perdido su vida y su aliento, al mismo tiempo realza el poder mítico cervantino y hasta comienza *El reino de este mundo* con un epígrafe de una comedia de Lope de Vega.

Lo que nos interesa aquí, entonces es que Carpentier fue asiduo lector de Cervantes y que encontraba allí lo maravilloso, una nueva versión de lo cual quería incluir en su obra. Decir que fue asiduo lector de Cervantes no dejaría fuera tantos escritores, pero subrayemos que en momentos claves siempre lo invoca. Como nos recuerda Roberto González Echevarría, cuando en 1960 se cierran periódicos cubanos que no apoyan a la revolución, Carpentier usa su papel y tinta para imprimir miles de copias de un inmenso *Quijote* y pasárselas gratis a los ciudadanos de la isla (1999). Años después, cuando se le otorga el premio Miguel de Cervantes en 1978, confiesa: “De niño jugaba al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana donde nació. De viejo, hallo nuevas enseñanzas, cada día, en su obra inagotable” (1990, 333). Para Carpentier, entonces, Cervantes puede considerarse como su antecesor ya que “instala la dimensión imaginaria dentro del hombre, con todas sus implicaciones, terribles o magníficas” (331). Entendemos cómo para este escritor vuelto crítico y vice-versa es la dimensión imaginativa, esa fe en otra realidad, obtenida en momentos de éxtasis, locura o estado límite lo que busca en su obra. De allí que valore el *Persiles*, aunque no tanto como el *Quijote* y lo incluya entre esas obras que despliegan un verdadero espíritu de lo real maravilloso. Si Rutilio en el *Persiles* puede volar en la manta de una bruja desde Italia al septentrión y allí hallarse con el fenómeno de la licantropía, esto se debe a la creencia en vuelo y metamorfosis. De igual manera, el pueblo haitiano sabe que cuando apresan a Mackandal y lo condenan a la hoguera no va a morir: “aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante.

Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos” (1983, 42).⁶

Carpentier, entonces no sólo escribe novela sino crítica y nos da su propia visión del *Persiles*. Como ya hemos visto, en esto él desoye totalmente a críticos como Menendez Pelayo, Caro Baroja y Farinelli. Para él, lo maravilloso cervantino es clave para su propia novela y no tiene nada que ver con lo senil sino con un estado de conciencia. Joaquín Casalduero publica el primer gran libro sobre el *Persiles* dos años antes de que salga al mundo la novela de Carpentier. ¿Conocería Carpentier su obra? ¿Le interesaría? Nacido en Barcelona, Casalduero pasó a Estados Unidos donde supo compaginar el “New Criticism” con la tradición positivista que había aprendido en su juventud.⁷ Profesor en toda una serie de universidades norteamericanas, Casalduero le dedicó una serie de libros a Cervantes. Mientras que el primero trata de *Las novelas ejemplares* (1942), el segundo se titula *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*. Dos años después sale su obra sobre el *Quijote*. Para Casalduero, el *Persiles* es una destilación casi perfecta del barroco cristiano: “En toda obra barroca aparecen las dos zonas de luz y de oscuridad, la zona luminosa de la imaginación (unidad, orden) y la zona oscura de la realidad (variedad, desorden), el mundo entreclaro de la época, el cielo con su presagio y el mundo con su prodigio” (17). Estas dos zonas corresponden con el septentrión, zona de oscuridad donde transcurren las dos primeras partes de la novela, y la luz de la cultura cristiana europea Europa de Portugal, España, Francia e Italia. No es casualidad que el libro termine en Roma, centro de la cristiandad. Hasta aquí no hay nada que lo vincule con Carpentier.

Ya que el novelista cubano se concentra en los primeros capítulos de la novela de Cervantes y sobre todo el vuelo de Rutilio y la licantropía, sería de interés investigar la propuesta de Casalduero sobre estos episodios. Para él, dos de las historias, las de Antonio y Rutilio, invocan los pecados del orgullo y de la lascivia: “Para la realidad de estos pecados, crea Cervantes el medio imaginario, pues sólo por medio de la imaginación se puede intuir su realidad. No trata de poblar la tierra de monstruos o de personificar el pecado, sino de presentarnos dos conciencias atormentadas y sometidas a los tormentos que el demonio hace brotar del sentido de la culpa [...]” (54-55). Para Casalduero ni la obra ni estos episodios maravillosos deben de ser descartados. Si Carpentier leyó a Casalduero, puede que le haya interesado el mundo imaginario. Pero le hubiera decepcionado la lectura moralizante de la obra. Carpentier considera que la habilidad de percibir la maravilla sería lo clave, algo que se convierte en tema secundario en la lectura de Casalduero.

Ya que Casalduero se deja llevar por alegorías cristianas, puede que a Carpentier le hayan interesado más los dos siguientes libros claves sobre el *Persiles*, publicados más de

⁶ No importa que el narrador luego explique “que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito” (*El reino* 43). Lo que importa es la fe del pueblo que observa una realidad muy distinta y nunca creería esta historia.

⁷ Y no sólo eso, sino que también parece haber intuido las ideas de Northrop Frye que más adelante impactará la crítica del *Persiles* de Forcione y El Saffar. Frye explica que la crítica es su propia disciplina y que no es algo parasítico que depende del artista o novelista: “by criticism I mean the whole work of scholarship and taste concerned with literature which is part of what is variously called liberal education [...] I start from the principle that criticism is not simply a part of this larger activity, but an essential part of it [...] The axiom of criticism must be, not that the poet does not know what he is talking about, that that he cannot talk about what he knows” (3, 5).

veinte años después de su novela. Podría haberle interesado el concepto de “desplazamiento” que toma Alban K. Forcione de Northrop Frye y así explica la cercanía de las aventuras septentrionales al mito (1972, 59).⁸ Pero en sus muy eruditos y lúcidos tomos, Forcione no busca la maravilla sino lo verosímil. Sólo hay un momento en el que se encuentran Carpentier y Forcione y creo que esto ocurre con González Echevarría como galeoto. Se pregunta este crítico: “If marvelous reality only reveals itself to the believer, what hope can Carpentier have of elevating himself to the state required in order to perceive it? (2015, 126). Forcione explica cómo para Cervantes el poeta siempre tiene mucho de diabólico, mucho de mentiroso; es un nuevo Proteo que muestra la variedad y la ilusión del mundo (1970, 333).⁹ Puede muy bien que al confrontar la pregunta de cómo recibir la revelación de lo maravilloso, Carpentier se muestre proteico y celebre si no lo demoniaco, al menos los extraños poderes de sus seres, los nuevos Rutilios de su obra tales como Mackandal y Ti Noel.

No es hasta 1981 que la crítica del *Persiles* comienza a fijarse en lo dicho por Carpentier (De Armas 1981, 297-312). Por primera vez se propone que los seguidores de Mackandal y el Rutilio de Cervantes pueden estudiarse como personajes que se hallan en ese estado límite, en ese fervor imaginativo que les permite vislumbrar lo real maravilloso. Rutilio le sirve de guía a Cervantes en mundos que él desconoce; de la misma manera, Mackandal y sus seguidores crean una nueva visión de la realidad americana. Si el narrador de Carpentier se desdice en algún momento, es que, al igual que Cervantes, él está fuera de ese estado de conciencia y no puede afirmar que lo ocurrido es totalmente fiable. Mientras que Cervantes y Carpentier apuntan a lo real maravilloso, ellos deben dejar que sus personajes se acerquen a este mundo misterioso. Mientras que el *Quijote* es una novela de dos espacios, el imaginario en la mente del caballero y el más cotidiano en sus búsquedas de aventuras y gloria; el *Persiles* se construye más bien desde esa exaltación de la imaginación y es el narrador quien a veces tiene que dudar de las hazañas que cuenta. Si el *Quijote* representa el comienzo de la novela moderna, del realismo de Flaubert y Galdós, el *Persiles*, ya desde antaño, apuntaba a otro tipo de ficción que se nutre en lo mágico y maravilloso.

Más recientemente, William Childers ha rechazado el impacto cervantino en Carpentier, acusando a los críticos que analizan estos vínculos de ser eurocéntricos.¹⁰ La lectura de Childers es de interés porque toma en cuenta lo dicho por Carpentier sobre lo real maravilloso para estudiar a fondo el *Persiles*. Para Childers, que localiza el *Persiles* en un espacio trans-nacional que incluye el Nuevo Mundo, las explicaciones del escritor cubano ayudan a comprender la obra cervantina. Añade que los momentos maravillosos en Cervantes sirven para cuestionar, entre otros, el poder de la iglesia y la visión de lo

⁸ Puede que le hubiese interesado a Carpentier las razones que, según Forcione, impelen a Cervantes a mostrar cómo el héroe trata de domar un caballo y al hacerlo, salta con este desde un monte al mar (*Cervantes, Aristotle and the Persiles* 245-56).

⁹ “the artist as Proteus is a type of god of a fallen kingdom, who offers his creations to his subjects as spectacles of the variety, flux, and illusion which form the fabric of that kingdom and which the Christian should must experience on its earthly journey” (Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles* 333).

¹⁰ Reaccionando al estudio de Frederick de Armas, Childers explica: “Without being entirely false, then, de Armas’ view is certainly Eurocentric, indeed unabashedly so [...] Instead of assimilating Carpentier’s practice to Renaissance Renaissance literary theory, I will try to read Cervantes from the perspective of Latin American marvelous realism” (47).

milagroso. Es así que hemos pasado de momentos de divergencia entre novela y crítica a momentos de convergencia. Esta convergencia resulta en dos lecturas diferentes, pero al mismo tiempo complementarias: Cervantes en Carpentier, y Carpentier en Cervantes.

Lezama-Lima: abrir y cerrar puertas, ventanas, mazmorras

Toda mención de Carpentier conlleva alguna referencia a José Lezama-Lima. Los dos pertenecían a la misma generación, el primero nacido en 1904 y el segundo en 1910. Como bien explica Luisa Campuzano: “Alejo Carpentier y José Lezama Lima han sido asociados, contrapuestos, enfrentados, no solo a la luz de sus poéticas diversas —pero complementarias y, en más de un aspecto, coincidentes—, sino, sobre todo, por el compromiso de Carpentier con la Revolución, y la exclusión política de Lezama; por el oficialismo y el ostracismo con que han sido etiquetadas respectivamente sus vidas” (1). Mientras que Carpentier triunfó bajo la revolución cubana, siendo nombrado Ministro Consejero de la Embajada de Cuba en Francia en 1966; Lezama Lima fue excluido. En ese mismo año de triunfo de 1966, Lezama-Lima sufrió la condena de su monumental novela *Paradiso*. De allí en adelante, el escritor se recogió en su propia casa de la que apenas salía. Sufrió además de esos años de persecución (1971-1976) en el que varios escritores fueron considerados “contra-revolucionarios,” tales como Reinaldo Arenas Heberto Padilla, Virgilio Piñera.

Al mismo tiempo, Lezama y Carpentier eran grandes lectores de la literatura del llamado Siglo de Oro o barroco español, y se convierten en dos de las grandes figuras del neobarroco latinoamericano. Aunque no sabemos si Carpentier leía los libros de Joaquín Casaldueiro sobre Cervantes, tenemos prueba que Lezama al menos conocía algunos de sus ensayos y ya desde muy temprano. En una carta que le escribe José Rodríguez Feo leemos: “Mi querido Lezamita: Me place saber que te gusta el ensayo de Casaldueiro. Sí, lo he tratado bastante: él se ofreció personalmente a darnos esas páginas sobre el *Quijote*, pues admira mucho a *Orígenes* y quiere colaborar en ella” (1991, 90). Le informa a Lezama que Casaldueiro tiene un libro sobre las *Novelas ejemplares* y otro sobre el *Persiles*.

Una de las grandes diferencias entre el *Persiles* y *Paradiso* es que para Cervantes no es el espacio urbano lo más importante, sino los espacios de aventuras que se localizan en islas bárbaras y campos plenos de maravillas. Para Lezama es la ciudad lo que rodea a los personajes, como también lo es en un buen número de obras de Carpentier, siendo *La ciudad de las columnas* una de sus obras donde La Habana adquiere protagonismo, convirtiéndose según Francisco Tovar en “espacio mítico” (1041). Aquí, las columnas, las rejas y las mamparas son casi caracteres que dibujan la historia de la ciudad. Lo que sí sorprende es el contraste que ha establecido Steve Wakefield entre *La ciudad de las columnas* y *Paradiso*. Wakefield se centra en la écfrasis de la ventana en Carpentier y Lezama. En la descripción de la casa de la familia Cemí en el Paseo del Prado, leemos en el séptimo capítulo de *Paradiso* que la casa “se expresaba por las dos ventanas de su pórtico [...] La puerta que sólo servía como ventana, era muy codiciada los días de carnaval, regalaba una posición más cómoda para la visión, y daba un resguardo para la irrupción violenta de las serpentina, para el fluir de las gentes, llena de gritos y gestos en aspa o esgrima sonambúlica” (158). Para Wakefield “what we notice in Lezama is that the description to the main entrance to the house leads almost immediately to the reader being invited in [...]. In contrast to this we are told by Carpentier that the windows of a Havana home are ‘rarely’ open” (113). Este crítico opone la apertura y estilo más sencillo de

Lezama con la imposibilidad de entrar en el cuento de Carpentier, que es más bien como una pintura u obra de arte que debe de ser contemplada. El lector/espectador hasta se convierte en espejo: “where the viewer is the passive unseen mirror onto which the whole scene is projected (115).

Pero lo que más nos interesa es que Wakefield desafía al mismo Carpentier al encontrar el *Persiles* en Lezama y no en Carpentier, a pesar de que aparece en el prólogo de *El reino de este mundo*: “Lezama’s prose style is perhaps closer to the allegory, fantasy and myth that we find in the verse of Góngora and Calderón [...] and Cervantes’ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*; while Carpentier’s style is closer to the picaresque or ‘social realist’ tradition of Alemán’s *Guzmán de Alfarache*, Cervantes’ *Novelas ejemplares* [...]” (113). Yo diría justamente lo opuesto. Para mí no hay nada en los elementos arquitectónicos del *Persiles* que apunte a Lezama y mucho que nos dirija a Carpentier. Desde el principio de la novela encontramos la cerrazón y no la apertura. Al mismo principio de la novela, se nos presenta una mazmorra “antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados” (127). Sólo escuchamos los terribles lamentos de los que están allí encerrados; y observamos cómo sacan a un mancebo, al cual le limpian las facciones y se descubre “una tan maravillosa hermosura que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaba” (128). Nunca se nos muestra el interior de la mazmorra. Los pocos momentos en que entramos en casas o palacios en el *Persiles*, nos encontramos con estructuras cerradas, nada abiertas como las ventanas de Lezama. Cuando Periandro/Persiles es invitado al palacio de la ferraresa Hipólita, y sobre todo a su lonja donde hay pinturas de gran valor, parece que está encerrado en un sitio del que no puede escapar. Lo hermético se convierte en peligro ya que ella, como nueva maga Falerina trata de hechizarlo con su belleza.¹¹ Al no poder hacerlo, lo acusa de ladrón, y es así que penetra la justicia para apresarlo. Este bello y tenebroso palacio pleno de peligros no recuerda para nada a Lezama, sino a Carpentier que cierra las ventanas de la casa y muestra una multiplicidad de estilos (al igual que los que hallamos en las pinturas de Hipólita), estilos que recuerdan los múltiples estilos de La Habana.¹² Y, al igual que Carpentier, tenemos en Cervantes esa “imposibilidad de entrar.” Recordemos cómo al final del *Persiles*, el templo de San Pablo sirve solamente de monumento que le añade dignidad a los hechos allí ocurridos: “en mitad de la campaña rasa, la fea muerte salió al encuentro al gallardo Persiles y le derribó en tierra, y enterró a Maximino [...] Recogieron el cuerpo muerto de Maximino y lleváronle a San Pablo y el medio vivo de Persiles, en el coche del muerto, le volvieron a curar a Roma” (711). Todo se cierra ante nuestra vista. Sólo observamos pinturas en casas cerradas e iglesias que sólo se abren ante los muertos; mientras que los personajes parecen recorrer como figuras de ensueño una ciudad que es sólo fondo frente al cual actúan los personajes.

¹¹ Este contraste que intentamos contraponer al de Wakefield, no es del todo cerrado. Si lo hermético se halla en Carpentier, también encontramos lo hermético como pensamiento renacentista en la obra de Lezama (Beaupied). Podríamos hasta encontrar los dos tipos de hermetismo en el *Persiles* de Cervantes.

¹² No es que Lezama no incluya también momentos de coleccionismo ecléctico. Recordemos cómo en el capítulo once Cemí se paseaba por la calle de Obispo observando las estatuillas y figuras en las vitrinas, buscando las que lo llamaban o las que él llamaba: “esperaban tal vez una voz que le dijese al buey, a la bailarina y al guerrero, o a la madera, el jade o el cuarzo, la señal de partida” (Lezama Lima 351-52; Rowladson 123). En su mente arregla una bacante, un Cupido, una copa de plata de Puebla, un gamo de madera. Observemos de nuevo cómo estas vitrinas de la calle se abren, dándole la bienvenida; no son sitios cerrados u objetos de arte para contemplar. Al revés, los objetos de arte casi se avivan, escuchan y hablan.

Todo esto es contrario a la mayor parte del texto que transcurre fuera de la ciudad, y es también opuesto al *Quijote*, obra que sí aparece en *Paradiso*. Ya estudiante en la universidad, José Cemí se da cuenta de la pobreza de las clases: “Las clases eran tediosas y banales, se explicaban asignaturas abiertas en grandes cuadros simplificadores” (239). Los alumnos se liberan saliendo al patio, y el gran amigo de Cemí, Ricardo Fronesis rechaza muy puntualmente las lecturas cerradas del *Quijote* que había escuchado de sus profesores, proponiendo una nueva: “En mi opinión Don Quijote es un Simbad, que al carecer de circunstancia mágica del ave rok que lo transporte, se vuelve grotesco [...] pero Sancho y su rucio gravitan sobre Don Quijote y lo siguen en sus magulladuras, pruebas de su caída icárica” (240). Aquí Lezama Lima anticipa las lecturas del *Quijote* como texto grotesco (Sullivan, 49-67; de Armas 2004, 143-71). Al mismo tiempo, esta falta de vuelo por parte de Don Quijote, podría traer a la mente el fantástico vuelo de Rutilio en la manta de la bruja. El *Persiles* entonces se contrapone a lo quijotesco en la gran novela de Lezama Lima donde, una falsa cita cervantina (“me llegan de todas partes avisos que me apresure” [*Paradiso* 240]) puede muy bien recordar, según Cuiñas Gómez, el *Persiles* donde Cervantes cita las famosas coplas “Puesto ya el pie en el estribo” (301).¹³ Los avisos de la muerte abundan en ambas la segunda parte del *Quijote* (dirigidos a su protagonista) y en el *Persiles*, dirigidos por el autor al autor. Tristeza, humanidad, deseo de vivir, deseo de afirmación ante el no, pero una sumisión ante el destino caracteriza estas obras en las que lo grotesco se convierte en algo casi trascendente. Lezama Lima le abre la puerta a nuevas interpretaciones del *Quijote*, y esto conlleva posibles intuiciones sobre el *Persiles*.

La negación de Vila-Matas

Nacido en Barcelona en 1948, Enrique Vila-Matas escribe de manera muy distinta de la del más contemporáneo de los escritores que trataremos en este ensayo. Así lo afirma en un ensayo titulado “Aunque no entendamos nada”. Se molesta porque: “España es el país donde más obsesionados están por entender las novelas” (17). Da como ejemplo las obras de Arturo Pérez-Reverte y explica que en la escritura “lo mejor que podemos hacer es seguir adelante aunque no entendamos nada” (12). Es “esa sombra de lo que no comprendemos y ya sabemos que no comprenderemos nunca” lo que le fascina en la escritura (12). Lo curioso es que encontramos al *Persiles* en obras de los que se entienden (y se venden) y los que no se entienden, en Pérez Reverte y en Vila-Matas.

Vila-Matas se precia de ser ambos novelista y ensayista, uniendo así los dos polos con los que trabajamos en este ensayo. Además de novelas escribe para revistas tales como *Le Magazine Littéraire* y periódicos tales como *El País*. Y hasta mezcla la ficción y el ensayo en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). Y, en *Exploradores del abismo* (2007) funde lo biográfico con lo ensayístico y con la ficción. Pero lo que nos interesa aquí es *Bartleby y compañía* (2001). Antonio Candeloro, estudiando tres de sus obras, explica que Vila-Matas se empeña “en desdibujar los límites establecidos entre realidad y ficción” (“Lectores compulsivos”). O sea, tenemos ya ecos del *Quijote*, donde

¹³ En la edición que utilizamos se explica: “Lo que en realidad se lee en la dedicatoria de la Segunda Parte del Quijote al conde de Lemos es lo que sigue: ‘porque es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe para quitar el hámagu y la náusea que ha causado otro don Quijote.’ Al citar, según su costumbre, de memoria, Lezama-Fronesis borra de esas palabras de Cervantes la referencia inmediata y subraya la más profunda que en ellas está latente: el presentimiento de su próxima muerte, que ya en la dedicatoria de *Persiles* y *Sigismunda*, pocos meses después, adquiere carácter de inminencia” (*Paradiso* 490, nota 13).

hallamos este extravío causado por los libros. Vila-Matas, basa su obra en el enigmático rechazo de escribir en la novelita de Herman Melville *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street* publicada en serie en 1853 y después en *Piazza Tales* (1856). Recordemos que el narrador de Melville es un abogado que contrata un nuevo empleado para que sirva la función de copista. Bartleby parece ser muy industrioso y serio.¹⁴ Copia un increíble número de documentos haciéndolo con gran exactitud hasta que un día, cuando el abogado le pide que examine un pequeño documento junto con él, responde “I would prefer not to” (10). De allí la situación empeora ya que Bartleby acepta menos y menos trabajos. Al fin de esta breve novelita, ya ni come y muere en la cárcel. El curioso y triste abogado que ha llegado a sentir afecto por el joven descubre que antes trabajaba en una “dead letter office,” o sea, sitio donde van las cartas que no pueden llegar a su destinatario. La obra concluye con el lamento del narrador: “Ah Bartleby! Ah humanity!” (32). Mucho se ha escrito sobre el motivo central de este cuento/novela corta que se ha convertido en un clásico. Hay quienes dicen que, además de dibujar la esterilidad de esta oficina en Wall Street, la obra puede ser o una respuesta a la crítica que recibió Melville de su novela *Pierre*; o que puede reflejar la dificultad que tenía en terminar *Moby Dick*.¹⁵ Hasta se podría añadir que, el hecho de que antes trabajaba en una oficina donde llegaban cartas sin destinatario, puede recordar que la escritura no necesariamente sirve para conectar, sino que a veces carece de lector; que la escritura puede llevar a la muerte y al olvido.

Vila-Matas entonces recoge en su título a un personaje de Melville que, rodeado de la escritura, y siendo excelente copista, decide un día no escribir más. No sólo esto, sino que incluye una pequeña biografía de Melville, recordando que su falta de éxito en la escritura cuando joven, lo llevó a convertirse en un escritor del no: “Todo lo que escribió en los treinta y cuatro últimos años de su vida fue hecho de un modo bartlebyano, con un ritmo de baja intensidad, como prefiriendo no hacerlo y en un claro movimiento de rechazo al mundo que le había rechazado” (113). O sea que el personaje de Bartleby refleja en parte lo que le estaba ocurriendo a Melville. De igual manera, en *Bartleby y compañía* (2000) tenemos un narrador, Marcelo, que escribió una novela cuando joven, y al querellarse con su padre por ello, deja de escribir. Veinticinco años después deja su puesto de oficinista (otro eco de Bartleby), apuntando a la depresión y se dedica a escribir; pero lo que escribe es verdaderamente inusitado. “Copiando” el tópico de su primera novela que trata de la imposibilidad del amor, ahora se dedica a la imposibilidad de la escritura.

Es así que la novela de Vila-Matas, fuera de tener un narrador bien perfilado, no es en realidad una verdadera novela. Explica que (no) escribe un texto, ya que éste es invisible o fantasma.¹⁶ Lo que el lector sí puede leer es toda una serie de notas al pie (86 en total) de este texto invisible. Aunque esta obra supuestamente pertenece, según Vila-Matas, a ese tipo de literatura que no se entiende y que por tal, no debe venderse dado el gusto español,

¹⁴ Bartleby es: “pallidly neat, pitiably respectable” (9).

¹⁵ Vila-Matas recoge estos datos en su novela: “*Pierre* o las ambigüedades disgustó enormemente a los críticos y *The Piazza Tales* (donde al final quedó publicado el relato *Bartleby*, que tres años antes había sido publicado en una revista sin que él lo firmara) pasó inadvertido. Fue en 1853 cuando Melville, que contaba sólo treinta y cuatro años, llegó a la conclusión de que había fracasado [...] viendo su fracaso, escribió *Bartleby, el escribiente*, relato que contenía el antídoto de su depresión [...] Melville murió en 1891, olvidado” (112).

¹⁶ “Escribiré notas al pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente que muy bien podría ser un texto fantasma quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio” (Vila-Matas 13).

Bartleby y compañía ha sido un éxito rotundo con doce ediciones entre el año 2000 cuando se publicó y 2015, o sea casi una edición por año. También ha sido traducido a varias lenguas, incluyendo al inglés por Jonathan Dunne en 2004. No cabe duda que se trata de un texto verdaderamente fascinante en donde el narrador rastrea la noción de “la literatura del No,” o sea que va en busca de escritores “que no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre” (12).

Antonio Candeloro explica: “El narrador, al estilo de Borges, va mezclando datos reales y datos ficticios, presentándonos la historia de la literatura desde el heterodoxo punto de vista de los que perdieron su lucha y cedieron al síndrome de Bartleby” (“Lectores compulsivos”). Se trata de un síndrome que, según Vila-Matas es imposible explicar y delinear: “pues hay tantos escritores como formas de abandonar la literatura, y no existe una unidad de conjunto y ni tan siquiera es sencillo dar con una frase que pudiera crear el espejismo de que he llegado al fondo de la verdad que se esconde detrás del mal endémico, de la pulsión negativa que paraliza las mejores mentes” (150).

No habría que ir muy lejos para recordar a Cervantes en relación con la pulsión negativa. Después de todo, su falta de éxito lo convierte en figura del no, ya que no publica nada después de su novela pastoril *La Galatea* de 1585. Pasarán veinte años hasta que se publique su siguiente obra, el *Quijote* en 1605. No es a esto a lo que primero se refiere Vila-Matas. Nos sorprende intentado imaginar la biblioteca del caballero manchego junto a la del Capitán Nemo, personaje creado por Julio Verne (44). Hacia el final de esta novela, el narrador de Vila-Matas vuelve al *Quijote* para recordarnos que el canónigo “del capítulo XLVIII de la primera parte, que confiesa haber escrito ‘más de cien hojas’ de un libro de caballerías que no ha querido continuar porque se ha dado cuenta, entre otras cosas, de que no vale esforzarse y tener que acabar sometido ‘al confuso juicio del necio vulgo’” (133). Y de allí, pasa sin preámbulos a mencionar el *Persiles*: “Pero para despedidas memorables del ejercicio de la literatura, ninguna tan bella e impresionante como la del propio Cervantes: “Ayer me dieron la extremaunción y hoy escribo esto. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas mengua, y con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir” (Vila-Matas, 133; Cervantes, *Persiles*, 117). Afirma Vila-Matas: “No existe despedida de la literatura más bella y emotiva que esta que escribió Cervantes, consciente de que no puede escribir más” (144).¹⁷ Después de citar un pasaje del Prólogo, otra vez tenemos una expresión de admiración por parte de Vila-Matas: “Este ‘Adiós’ es el más sobrecogedor e inolvidable que alguien haya escrito para despedirse de la literatura” (134).

Pero toda esta alabanza a la despedida de Cervantes es casi un *non-sequitur* y casi violenta en concepto del no en *Bartleby y compañía*. El ejemplo del *Quijote* es muy claro y sigue la línea de lo que hace Vila-Matas, encontrar obras que no se comienzan, que no se terminan; y buscar las razones dadas por aquellos que acaban en esta escritura del no. Hasta se puede comprender como el suicidio es manera de decir que no, es un modo de dejar la escritura, aunque para Vila-Matas esta no es la mejor manera: “Bartleby, personaje que nunca optó por la grosera línea recta de la muerte por su propia mano” (134). Pero en el caso de una muerte por enfermedad, muerte que no es de la voluntad de Cervantes ¿cómo

¹⁷ “Adiós, gracias; adiós donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!” (Vila-Matas 134; Cervantes, *Persiles* 123).

podemos decir que se trata aquí de la literatura del no? Cervantes claramente quiere seguir escribiendo y hasta cita obras que están por terminar: *Las semanas del jardín*, el *Bernardo* y la segunda parte de *La Galatea* (*Persiles*, 117-18). Yo diría que se trata en vez de la literatura del sí. ¿Por qué incluirlo?

Aunque las 86 notas de la obra en general no tienen conexión directa una con la otra, la que sigue a ésta, la nota 59, tiene un tigre como elemento clave. Vila-Matas recuerda que en un poema, Borges quería ir más allá del tigre como símbolo del peligro, como algo escrito; y hallar “el verdadero, el de caliente sangre” (135). Ese peligro, ese tigre que está más allá de la palabra y que “diezma de la tribu de los búfalos” (135) puede muy bien ser el otro peligro que acecha al escritor, ese que diezma al ser humano, o sea, la muerte que le quita el sentido de ser de carne y hueso y lo lleva a quedarse en la página escrita. Podría ser esta relación entre la escritura y la muerte lo que se realza en estas dos notas. El *Persiles*, si es que en realidad se escribió en diferentes etapas de la vida de Cervantes, es una obra del no y del sí. Los intervalos entre la escritura pueden verse como momentos en que se arraiga ese no en Cervantes, al saber que está escribiendo la obra que es para él lo fundamental de su canon; que está escribiendo una épica en prosa. El sí le llega más profundamente a la hora de la muerte cuando sabe que ya ha terminado una versión preliminar del *Persiles*. Es entonces que dice que sí a la vida, que quiere seguir puliendo su novela épica y desea continuar escribiendo otras obras. Pero se da cuenta del designio, se da cuenta de que ha concluido su *rota virgilio*, su carrera virgiliana. Que es un “Adiós” que al menos no proviene de una vida truncada. ¿Es esto a lo que apunta Vila-Matas? No lo sabemos, pero de serlo así, lo veríamos estrechamente vinculado con la crítica del *Persiles*. Pero hay también un segundo elemento que puede atraer a Vila-Matas. La última novela cervantina, como ya se ha dicho, es un “semillero de historias” (Alcalá Galán, 205-9), una serie de historias casi infinitas que se entrelazan de manera inusitada. De igual manera, *Bartleby y compañía* es obra plena de anécdotas y citas sobre la escritura, un “semillero de ideas” y anécdotas, obra que muestra lo infinito del arte y el imposible deseo de acercarse a ese infinito. Las dos obras, entonces, intentan un tipo de suma de la ficción, que para Cervantes es todavía posible en un mundo renacentista, mientras que para Vila-Matas se le hace imposible en un momento en que no se sabe ya lo que es novela.

Lo triste, lo humano y lo demoniaco: Jorge Edwards y Arturo Pérez Revorte

Al igual que Vila-Matas, Jorge Edwards se halla en los dos lados de la división entre críticos y novelistas. Colabora en varios diarios como *Le Monde*, *La Nación* y *El País*. Veintiún años después de que Carpentier recibiera el Premio Cervantes, Jorge Edwards, al ser premiado, también recuerda a Cervantes. Estuvieron con él dos otros dos premios Cervantes que también habían sido miembros del jurado: Mario Vargas Llosa (premiado en 1994) y José Hierro (premiado en 1998). Mientras que Carpentier ya vivía a la sombra de Cervantes cuando de niño jugaba bajo su estatua en La Habana, a Jorge Edwards le llega el cervantismo a través de “los grandes exegetas del 98” (“Discurso”). Y es en el *Quijote* que encuentra el realismo mágico y además, algo que sólo halla también en Shakespeare: “un elemento de compasión profunda, de humanidad, de ironía, una distancia que consuela y que redime, transmitidos con una gracia única” (“Discurso”). Es este sentido de humanidad que a veces olvidan los críticos del *Quijote* en sus complejas y fascinantes interpretaciones, en sus impresionantes ímpetus creativos. No así Roberto González Echevarría quien, citando un antiguo ensayo de Lowry Nelson recalca: “As

depicters of the human condition, both Shakespeare and Cervantes belong to the select company of those I would call universal ironists [...] [They] contemplate the world with a kind of gentle resignation and compassion” (323). ¿Habría leído González Echevarría el maravilloso discurso de Jorge Edwards? Y es esta humanidad, que aparece en obras tales como *La mujer imaginaria* (1985),¹⁸ lo que encuentra Edwards en el prólogo del *Persiles* y también diríamos en la dedicatoria al Conde de Lemos: “Puesto ya el pie en el estribo / con las ansias de la muerte / gran señor, ésta te escribo” (116). Edwards describe este momento como “despedida desgarradora” (“Despedidas”), haciendo eco de lo dicho por Enrique Vila-Matas. La maravilla, aquí, es la humanidad de Cervantes, atisbada en el *Persiles*, momento que hace eco de la humanidad de su *Quijote*.¹⁹

El más joven y el último de los novelistas que mencionaremos es Arturo Pérez Reverte. Nacido en Cartagena 1951, fue reportero de guerra por muchos años y hoy día muchas de sus obras han logrado ser de superventas y han pasado al cine. Al mismo tiempo, es miembro de la Real Academia Española. Es así muy diferente de Lezama-Lima, escritor retirado del mundo que sólo cuenta con una novela y que dejó todo cargo oficial; y no tiene nada en común con los escritores del no, siendo criticado por Vila-Matas. En 1993 publica *El Club Dumas*. La obra se centra el cazador de libros llamado Lucas Corso “sólido como un ladrillo obstinado” (20). Por una parte se encarga de averiguar si el manuscrito titulado *El vino de Anjou* era “capítulo original e íntegro” de *Los tres mosqueteros* de Dumas (21), mientras que también el excéntrico coleccionista Varo Borja le encarga encontrar las últimas copias de *Las nueve puertas del reino de las sombras*, texto esotérico cuyo protagonista es el diablo. Lo que nos interesa aquí es que casi al principio de *El Club*, Corso siempre en busca de libros raros y de gran valor, se siente orgulloso de “saquear” la biblioteca de una viejecita y haberse llevado dos obras claves. La primera es el *Fuero Real de Castilla* impreso en Sevilla posiblemente en 1482; y la segunda: “El *Persiles* en la edición príncipe. Encuadernación firmada por Trautz Bazonnet” (32). Aunque Pérez-Reverte es gran admirador del *Quijote*, siempre incitándonos a su lectura ya que es consoladora en tiempos difíciles, en este breve momento se desvía de lo canónico.²⁰

Nos hallamos entonces frente a una encarnación del *Persiles* como libro extraño. Aunque sólo apunta a la primera edición parece decirnos que se trata de una obra para coleccionistas. Además Pérez-Reverte parece estar también recordando al lector erudito que el *Persiles*, al igual que *Las nueve puertas del reino de las sombras* contiene elementos diabólicos, sobre todo en el primer libro, el de las aventuras norteñas. Si este es el caso, entonces entroncaría su obra también con la de Carpentier. Lo maravilloso aquí regresa al viejo continente, pero se entrelaza a libros antiguos. Y es a través de ellos que surge lo diabólico, pues como resalta el escritor cubano, el vuelo sobre el manto de una bruja era algo que podría creerse en su época. En *El Club Dumas* es como si el manto viajase hasta el mundo contemporáneo a través de libros antiguos. Es en ellos que hayamos el misterio que ha perdido la vida moderna.

¹⁸ Sobre el impacto de Cervantes en la obra de Jorge Edwards, verse, por ejemplo, el estudio de Eduardo San José Vázquez (2007).

¹⁹ Es cierto que en otro momento Edwards proclama que Cervantes es “gran narrador de peripecias, como lo demuestra a cada rato en las novelas ejemplares, en el *Persiles*” (“La cueva de Montesinos”).

²⁰ El *Quijote* se menciona de pasada varias veces en esta novela (77). En un ensayo, Pérez Reverte se desconsuela ya que: “de los catorce países de habla hispana que puedo comprobar, sólo en seis —Uruguay, Venezuela, Costa Rica, El Salvador, Perú y Puerto Rico— la lectura de *El Quijote* es obligatoria en el colegio” (2013).

Aunque para Cervantes el *Persiles* habría sido su obra cumbre, su última novela desapareció del canon hasta que a mediados del siglo veinte, cuando la crítica comenzó a reevaluarla. Con Joaquín Casaldueiro tenemos una nueva visión de la obra (ya no un acercamiento filológico que encierra a los textos de Cervantes como pensaba Lezama Lima). Y de allí surgen nuevas y cada vez más maravillosas metamorfosis críticas con Alban Forcione, Roberto González Echevarría, Mercedes Alcalá Galán, William Childers, Michael Armstrong-Roche y algunos otros. Aunque nunca ha tenido el auge del *Quijote* es ahora obra preciada por un buen número de especialistas. De igual manera, esta novela de aventuras, aunque sigue oculta, se exhibe sutilmente en la novela moderna. Comenzando con Alejo Carpentier y José Lezama Lima, su presencia sigue siendo misteriosa, triste y maravillosa en novelas aún más recientes de Enrique Vila-Matas y Arturo Pérez Reverte; y es objeto de un breve estudio por Jorge Edwards. En este recorrido hemos podido constatar ecos, convergencias y divergencias entre críticos y novelistas. Críticos y novelistas a veces coinciden en que el *Persiles* sea libro que desvele lo real maravilloso, que nos sorprenda con sueños proféticos, hechiceras, licantropía y un alarde de tanta imaginación y de tantas historias entrelazadas que vislumbremos allí lo infinito de la escritura. Pero el *Persiles* también representa un signo de despedida, un sí ante la vida, una resignación ante la muerte, exhibiendo la maravilla de unas últimas palabras y de una Roma a la que llegan los peregrinos, pero a la que Cervantes nunca pudo regresar, convirtiéndose en pintura, en écfrasis apropiada a la contemplación.

Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poética de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Beaupied, Aida. *Narciso hermético: Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*. Liverpool: Liverpool University Press, 1997.
- Candeloro, Antonio. "Lectores compulsivos: el caso de Enrique Vila-Matas." *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura-Journal of Literary Criticism and Culture* 28 (2012): n. pag. Web. 14 Abril 2016.
- Campuzano, Luisa. "Lezama, lector de Carpentier." *Coloquio Internacional Hommage à Alejo Carpentier, Université de Picardie "Jules Verne," Amiens, 4-5 de octubre de 2010*. *Revista de la Casa de las Américas* 261. 2010. Web. 14 abril 2016.
- Caro Baroja, Julio. *Vidas mágicas e inquisición*. Madrid: Taurus, 1967.
- Carpentier, Alejo. "Cervantes en el alba de hoy." *Ensayos, Obras completas de Alejo Carpentier*. Mexico DF: Siglo veintiuno editores, 1990. XIII, 328-334.
- . Puga, María Luisa ed. *El reino de este mundo. Obras completas de Alejo Carpentier*. México DF: Siglo veintiuno editores, 1983. II.
- . *La ciudad de las columnas. Ensayos, Obras completas de Alejo Carpentier*. México DF: Siglo veintiuno editores, 1990. XIII, 61-73.
- Casaldueiro, Joaquín. *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda."* 2ª ed. Madrid: Gredos, 1975.
- . *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares."* Madrid: Editorial Gredos, 1962.
- . *Sentido y forma del "Quijote."* Madrid: Ediciones Ínsula, 1949.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2015.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Cuiñas Gómez, Macarena. "Cervantes y don Quijote en el universo poético lezamiano." *Anales cervantinos* 37 (2005): 297-311.
- De Armas, Frederick A. "Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo*." *Hispanic Review* 49.3 (1981): 297-312.
- . "Cervantes and the Virgilian Wheel: The Portrayal of a Literary Career." Patrick Cheney y Frederick A. de Armas eds. *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2002. 268-86.
- . "Nero's Golden House: Italian Art and the Grotesque in *Don Quixote II*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 24.1 (2004): 143-71.
- Edwards, Jorge. *La mujer imaginaria*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985.
- . "Discurso Jorge Edwards, Premio Cervantes 1999." *Archivo RTVE*. RTVE, 23 oct. 2014. Web. 14 abril 2016.
- . "Despedidas." *Letras libres*. Letras libres, oct. 2005. Web. 14 abril 2016.
- . "La cueva de Montesinos y el *Aleph*." *Congresos internacionales de la lengua española*.

- Congreso de Rosario*. Instituto Cervantes, 2004. Web. 14 abril 2016.
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Works of Cervantes*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Farinelli, Arturo. "El último sueño romántico de Cervantes." *Boletín de la Real Academia Española* 9 (1922): 149-62.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Fuchs, Barbara. Reseña de *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*, de Michael Armstrong Roche. *Modern Philology* 110.3 (2013): E179-E181.
- González Echevarría, Roberto. "Cervantes and the Modern Latin American Narrative." *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura-Journal of Literary Criticism and Culture* 1 (1999): n. pág. Web. 14 abril 2016.
- . *Cervantes' "Don Quixote"*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Harrison, Stephen. *La composición de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Pliegos, 1993.
- Lezama Lima, José. Cintio Vitier coord. *Paradiso*. Madrid: Colección Archivos, 1988.
- Melville, Herman. *Bartleby, the Scrivener and Benito Cereno*. Mineola, New York: Dover Publications, 1990.
- . *Pierre, or The ambiguities*. New York: Penguin Books, 1996.
- . *Mobydick*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. 4ª ed. Madrid: BAC, 1987. II.
- Pérez Reverte, Arturo. *El Club Dumas*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- . "El *Quijote* como consuelo," *XL Semanal*. *XL Semanal*, 3 junio 2013. Web. 14 abril 2016.
- Ríos, Vicente de los. "Juicio crítico y análisis del *Quijote*." *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra*. 4ª ed. Madrid: Imprenta Real, 1819. I, 13-159.
- Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. México D.F.: Ediciones Era, 1991.
- Rowladson, William. *Reading Lezama's Paradiso*. Bern and New York: Peter Lang, 2007.
- San José Vázquez, Eduardo. "Estrategias cervantinas en *El sueño de la historia* de Jorge Edwards," *Actas del VI Congreso Internacional de la AEELH. Territorios de La Mancha: versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*. Almagro, 27 de septiembre – 1 de octubre de 2004, coord. Matías Barchino. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007: 611-19.
- Sullivan, Henry. *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes's Don Quixote, Part II*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1996.
- Tovar, Francisco. "Con Alejo Carpentier en La Habana: *La ciudad de las columnas*." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Universitat de Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: PPU, 1992. IV, 1041-47.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. 12ª ed. Barcelona: Anagrama, 2013.

- . “Aunque no entendamos nada.” *Letras Libres*. Letras libres, 36. dic. 2001. Web. 14 abril 2016.
- . *Exploradores del abismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- . *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- Wakefield, Steven. *Carpentier's Baroque Fiction: Returning Medusa's Gaze*. Woodbridge: Tamesis, 2004.

Cervantes's Avenging Widow: Sulpicia and her Precursors

Diana de Armas Wilson
(University of Denver)

This essay aims to fathom the horrific maritime *trabajos* of Sulpicia, a minor character in Cervantes's *Persiles y Sigismunda* (369-376). To that end, my text glances back at a trio of her ancient precursors – Lucretia, Philomela, Chariclea – and forwards to three Cervantine characters who anticipate Sulpicia's ordeal: Leocadia, Dorotea, and Transila. These ancient and early modern fictional women move across a wide spectrum of response to sexual assault. If the *Persiles* “emerges as Cervantes' summa,” as Michael Armstrong-Roche justly claims in his book on this “epic novel” (49-50), then we might consider its summing up on the thorny issue of rape. I would argue that in the *Persiles* Cervantes recalibrates his culture's understanding of *violación*, its perceptions of female self-defense. Two characters in his last published work practice a kind of rape-prevention. But only Sulpicia confronts, through violence, the men who would violate her. Countless cultural incidents and historical vicissitudes have doubtless poured into Cervantes's brief tale of foiled rape, oddly connected to the name of Sulpicia, shared by a pagan poet who wrote Latin elegies in ancient Rome and a Christian saint beatified in modern Rome.¹

The issue of the violation of either “virgins or widows” – a category that describes the Cervantine women to be discussed in what follows – comes up as early as Alfonso X's *Siete Partidas*:

A party who lies with a woman of this kind cannot offer the excuse that he did not commit a very serious offence by saying that he did it *with her consent*, and without the employment of force; for as the learned men of the ancients declare, to allure and entice women like the aforesaid with empty promises, causing them to commit wickedness with their bodies, is in the nature of violence, and those who act in this manner are more guilty than if they had performed the act by force (Part VII. Title XIX. Law I. 1423; italics added).

Alfonso X's phrase “*with her consent*” seems amazingly trendy, given that our present-day culture's understanding of the issue of consent is not only “at the core of a number of recent rape cases,” but also has become the “focus of a growing field of study” (Bennett, *New York Times*). One hopes such study will not ignore the Spanish Middle Ages, when canon law regarded a female's consent as less crucial than her virginity:

Dentro del derecho canónico de la Edad Media no se consideraba el consentimiento sino la existencia de la virginidad de la mujer, pudiendo ser considerada violación únicamente cuando la mujer hubiese sido desflorada, hecho que estuvo tipificado bajo el título de *stuprum violentum* o en el caso de una mujer casada que había sido atacada por un hombre que no fuera su marido. (wikipedia.org/wiki/Violación)

¹ The Roman elegiac poet Sulpicia may be connected to the Temple mentioned in Petrarch's *Trionfi* (Colahan, 287). Regarding “Santa Sulpicia,” Dionisia Rodríguez de Anta, considered a victim of Spain's 1934-1937 religious persecutions, was beatified by Pope Benedict XVI in 2007, along with 497 other martyrs. I thank Anne J. Cruz for leading me to Santa Sulpicia and Alfonso Décimo.

In his 1611 *Tesoro*, Covarrubias uses a strong verb in his definition of *desflorada* as “por metáfora *corromper* la que era doncella”; or as he notes under some half-dozen nasty entries for “corromper,” the definition for “corrupta” is “la que no está virgen,” whereas the definition for “corrupción” is “pudrimiento” (414 & 359). Something is rotten in this state of carnal love. The issue of consent in North American culture has been uncoupled from the Alfonsine notion of “deflowering.” But as late as 1980, “desfloración” was regarded, in the penal legislation codes operative in Colombia, as a “pérdida irreparable [que] trae consigo grave infamia”; those same codes handily catalogue the canonical definitions for rape or *estupro*: “del latín *stuprum*, que es el acto ilícito con doncella o viuda; deshonestidad, trato torpe, lujuria torpeza, deshonra; adulterio; incest; atentado contra el pudor, violencia, acción de corromper, echar a perder.”² Cervantes shows how the abovementioned notions of “dishonor” and “corruption” are borne by the violated women in his culture, victimized by the early modern fetishizing of female chastity. But he also portrays women who refuse that role.

Time may have diminished the floral metaphors but not the violence or the violations. Over fifty institutions of higher education in the United States today have been accused of violating federal laws related to sexual assault complaints. Under threat of losing government funding, universities are scrambling to create adequate sexual misconduct policies. The media has focused relentlessly on the issue, its worldwide net extending to coverage of “The Isis Rape Industry” (*NYTimes*, 17 March 2016). The decorous Terry Gross has lamented on National Public Radio (NPR) that “rapping about rape” among American teenage boys is not considered outrageous. Two and a half millennia ago rape was considered outrageous enough to invite suicide. We need only remember the legendary Lucretia, a virtuous Roman matron and wife of Colatinus, who committed suicide after being raped by Sextus Tarquinius, son of the Etruscan king of Rome. Lucretia gained symbolic value through her self-slaughter, however, given that her body metamorphosed into a political symbol. Outrage over her suicide managed to drive the Etruscans out of Rome and establish the Roman Republic (590 BC). Shakespeare devoted an entire poem to Lucretia, *The Rape of Lucrece*, and her name reappears in *Macbeth*, *Taming of the Shrew*, *Twelfth Night*, *Cymbeline*, and perhaps most memorably in *Titus Andronicus*, where she is invoked after the play’s heroine enters the scene “ravished; her hands cut off, and her tongue cut out” (II.iv). The addendum of the severed tongue may be found in Ovid’s myth of Procne and Philomela, a tale of rape that Cervantes also knew.³

The allusions to Lucretia in Cervantes include no amputations. Don Quijote even ignores her rape and suicide, simply including her in his roster of “famosas mujeres de las edades pretéritas” whose beauty falls short of Dulcinea’s (I.314). In “El curioso impertinente,” however, the theatrical, unruly, and badly-married Camila produces, directs, and stars in her own imitation of the myth of Lucretia, in which she loudly rails against this violated matron’s inability to kill her perpetrator: “aquella Lucrecia de quien dicen que se mató sin haber cometido error alguno, y sin haber muerto primero a quien tuvo la causa de su desgracia” (I.430-431). Although not in the category of “doncella o viuda,” and hardly

² María Antonia Garcés kindly provided me a handout on “El estupro en la legislación penal colombiana.”

³ Ovid’s myth of Procne and Philomela, in Book VI of his *Metamorphoses*, is a tale of sisterly revenge. Cervantes alludes to this myth in *Galatea* 4.

a rape victim, Camila anticipates Sulpicia in her desire to be avenged: “Yo moriré, si muero; pero ha de ser vengada y satisfecha” (I.431). Readers find no mention of vengeance or satisfaction in *La fuerza de la sangre*, Cervantes’s powerful and problematic exemplary novel about the rape of an unconscious woman. Traditional criticism latched its readings onto the silver crucifix that Leocadia steals from the scene of the crime, a memento that, as Marcia Welles argues, has allowed interpretive history to drain meaning away from the crime itself (240-252). Although Leocadia does not suicide *a la* Lucretia, she does express suicidal wishes while blindly seizing her rapist’s hand: “[...]te ruego que ya que has triunfado de mi fama triunfes también de mi vida! ¡Quítamela al momento, que no es bien que la tenga la que no tenga honra!” (II.79). William H. Clamurro provides a superb reading of this story of a “despicable” rape, focusing on how Cervantes underscores the issues of *honra* and *deshonra*, on how “the dishonor falls upon the woman, even though the crime has been the man’s” (66). Leocadia’s subsequent pregnancy, the birth of her son Luis, and her eight years living a lie in her community – movingly rendered in Cervantes’s prose – end in an improbable happy marriage to her rapist. This theatrical finale, as Clamurro justly claims, requires “a suspension of disbelief” on the reader’s part (65-81).

Cervantes’s *Dorotea* would seem an advance in grit over the biddable Leocadia. As a woman capable of pushing a sexually aggressive servant off a cliff, *Dorotea* seems capable of Sulpicia’s response to the threat of rape. But there is another side to *Dorotea*, as noted by a recent British review of her character in the newly reconstituted English play *Cardenio* by the Royal Shakespeare Company: “In shame-cultures such as this,” Paul Taylor assesses early modern Spain, women “wind up having to woo the men who have raped them. Not exactly edifying” (*Independent*, 2011). Confronting the notion of a woman’s need to woo her seducer, Anne Cruz argues convincingly that *Dorotea* does this both to safeguard her honor and to hold Fernando “to a sexual and moral equality” with herself (615). “By following early modern norms stipulating that a raped woman must marry her rapist,” Cruz concludes, “*Dorotea* unabashedly makes certain that Fernando admits to his crime by marrying her” (630). Although *Dorotea* engages in what we now call “consensual sex” with Fernando, she does so only after many protests. Hers is hardly an abject surrender. She accepts Fernando’s promise of a clandestine marriage after he testifies to it with a statue of the Virgin Mary. One could argue that *Dorotea*, in contrast to the unconscious Leocadia, belongs somewhere on what is modishly called “the spectrum of consent.”

As we move ahead to the *Persiles* – regarded as “Cervantes’s final statement on the human condition” (Dudley, 116) – the issue of consent drops off the spectrum. Neither of the stories of attempted rape in Cervantes’s posthumous novel turns on honor or shame. Cervantes’s heroines in this later work – Transila and Sulpicia – would have been considered specimens of the “mujer varonil” or even “castradora,” labels explored by Georgina Dopico Black in *Perfect Wives, Other Women* (105-107). Cervantes indeed describes Transila Fitzmaurice as a lance-brandishing woman of “varonil brío” (Romero Muñoz ed., 148). A polyglot who speaks Celtic, Polish, and Swedish, Transila stands in stark contrast to the novel’s heroine, Sigismunda-Auristela, who cannot even speak Castilian. With Transila, closely explored in a chapter in my *Allegories of Love* (Wilson, 179-199), Cervantes gives readers a tale of foiled group rape. This joint father-daughter story is based on the feudal Law of the First Night, known in medieval Latin as the *jus primae noctis*, and in Castilian as *el derecho de la primera noche* or *el derecho de pernada*.

This law tacitly established the right of a lord to sexual first-hood with the brides of serfs in his feudal kingdom. Some brides might even suffer group defloration as part of the wedding protocol. Legal scholars today such as Susan Estrich have illuminated the multiple ways in which the law fails to recognize many of the realities of sexual assault endured by women. What is significant about this first rape story in the *Persiles* is that sexual assault *is* the law – the *jus primae noctis*.

Reports of legalized group defloration were available to Cervantes, including Francisco Thámara's 1556 *Libro de las costumbres de todas las gentes del mundo*, a Spanish version of Johann Boehme's 1520 Latin *Repertorium*, which situated the custom in the Balearic Isles:

maravilla es la costumbre que guardavan en sus bodas: hazían ciertos combites con sus parientes y amigos, y todos los mayores, segun la edad, conocían primero la desposada, y el último que llegava a ella era el desposado (Thámara, 30-31).

Across the Ocean Sea, Inca Garcilaso's *Comentarios reales* located the same custom in provinces beyond the Incas: "En otras provincias corrompían la virgen que se había de casar los parientes más cercanos del novio y sus mayores amigos (27).

In Transila's story, her own father Mauricio regards the *jus primae noctis* as a "costumbre bárbara y maldita," although he acknowledges that he failed to change it, because "la costumbre es otra naturaleza, y mudarla se siente como la muerte" (Muñoz ed., 207-09). Not unlike Leocadia's father in *La fuerza de la sangre*, who asks his daughter to keep both the purloined crucifix and her "dishonor" from the public eye, Mauricio's passivity endorses the status quo. But Transila resists both her father and her would-be rapists by running off to sea. Given her linguistic abilities, she endures a stint as a translator on the Barbaric Isle before being reunited with her husband Ladislao in Gothland. Her tale moves from confrontation to captivity to deliverance. And her husband claims that her story is being told "en las lenguas de la fama, que [...] tomó a su cargo el celebrar tal hazaña por siglos eternos" (Muñoz ed., 210). All's well that ends well in Cervantes's story of a legally scripted group rape.

Not so in the story of Sulpicia de Bituania, which follows Transila's tale in the *Persiles* (Muñoz ed., 369-376) and completes a continuum of responses to sexual assault in Cervantes: from marrying (as in Leocadia and Dorotea), to escaping (as in Transila), to hanging real or would-be rapists (as in Sulpicia). Before readers meet Sulpicia, we meet the carnage she has caused. When Persiles, known as Periandro throughout these *trabajos*, suddenly sights a ship sailing close by, he orders his men to fire an unloaded charge as a signal to lower its sails. As the ship comes closer, he is shocked at the sight on its lower spars and rigging:

uno de los más estraños espectáculos del mundo: vi que pendientes de las entenas y de las jarcias, venían más de cuarenta hombres ahorcados. Admiróme el caso y, abordando con el navío, saltaron mis soldados en él, sin que nadie se lo defendiese (Muñoz ed., 371).

The rest of the passage is doubtless a haunting residue of Cervantes's own experience at sea during the 1571 Battle of Lepanto:

Hallaron la cubierta llena de sangre y de cuerpos de hombres semivivos: unos, con las cabezas partidas y, otros, con las manos cortadas; tal, vomitando sangre y, tal, vomitando el alma; éste gimiendo dolorosamente, y aquél gritando sin paciencia alguna. Esta mortandad y fracaso daba señales de haber sucedido sobremesa, porque los manjares nadaban entre la sangre y los vasos mezclados con ella guardaban el olor del vino (Muñoz ed., 371).

Worth noting here is the mention that all the carnage happened “sobremesa,” that the decks are covered not only with blood and gore but also with food. This last detail – *los manjares* – points us to the primary subtext of this story, to be discussed in what follows.

Upon moving forward to the sterncastle, Periandro’s men find a squadron of a dozen women all attending to their “captain”:

Y, en el castillo de popa, hallaron puestas en escuadrón hasta doce hermosísimas mujeres y, delante dellas, una que mostraba ser su capitana, armada de un coselete blanco y tan terso y limpio que pudiera servir de espejo, a quererse mirar en él; traía puesta la gola, pero no las escarcelas ni los brazaletes; el morrión sí, que era de hechura de una enroscada sierpe, a quien adornaban infinitas y diversas piedras de colores varios. Tenía un venablo en las manos, tachonado de arriba abajo con clavos de oro, con una gran cuchilla, de agudo y luciente acero forjada, con que se mostraba tan briosa y tan gallarda, que bastó a detener su vista la furia de mis soldados, que con admirada atención se pusieron a mirarla (Muñoz ed., 371-372).

The amount of armoring on this widow, an officer acting as a drill sergeant, is notable: a helmet, throat armor, a javelin with nails, a huge steel knife, and a white breastplate.⁴

When Sulpicia finally explains the carnage aboard her ship, she identifies herself as the niece of King Cratilo of Bituania. She and her husband Lampidio were en route to visit this uncle by sea, when their drunken vassals and servants, moved by alcohol and lust – “los gustos de la lascivia” – killed her husband and tried to rape her: “su abominable intento,” however, was foiled (Muñoz ed., 372-373). Aided by a squadron of twelve ladies and four sober servants, Sulpicia managed to kill some forty men:

Pero, como es cosa natural defender cada uno su vida, nosotras, por morir vengadas siquiera, nos pusimos en defensa, aprovechándonos del poco tiento y borrachez con que nos acometían, y, con algunas armas que les quitamos y con cuatro criados que, libres del humo de Baco, nos acudieron, hicimos en ellos lo que muestran esos muertos que están sobre esa cubierta (Muñoz ed., 373).

Sulpicia then goes on to reify the would-be rapists into hanging fruit:

⁴ A contemporary fashion trend for fall of 2016 features “the look of female power” embodied in the “leather breastplate” and even the “gold breastplate,” shown by Louis Vuitton et al. See *The New York Times* (17 March 2016). Clark Colahan links Sulpicia’s white breastplate to the white clothing worn by Petrarch’s Laura in the *Trionfi* (287).

y, pasando adelante con nuestra venganza, habemos hecho que esos árboles y esas entenas produzcan el fruto que de ellas veis pendiente: cuarenta son los ahorcados y, si fueran cuarenta mil, también murieran, porque su poca o ninguna defensa y nuestra cólera a toda esta crueldad, si por ventura lo es, se estendía” (Muñoz ed., 373).

When told of these killings, Periandro responds approvingly: “Parecióronme tan bien las razones de Sulpicia, que, puesto que yo fuera verdadero cosario, me ablandara.” And after one of his men claims that Sulpicia should go free, because they want nothing more than “la Gloria de haber vencido nuestros naturales apetitos,” Periandro agrees. He then repeats Sulpicia’s metaphor when ordering his men to clean up the carnage: “Despojad esos árboles de tan mal fruto” (Muñoz ed., 373). After refusing a valuable gold necklace from this “pobre viuda,” he gives her a dozen of his men to escort her safely back home. Some time later, when Periandro and his crew are trapped in the ice of the Frozen Sea in Bituania, they meet up again with Sulpicia, who addresses him as “mi libertador Periandro” (Muñoz ed., 399). These exchanges between Sulpicia and Periandro underscore Michael Armstrong-Roche’s claim that “chastity can be said to be a permanent or absolute value in this novel” (193).

Before targeting any precursors for Sulpicia’s story, I would recall Juan Goyisolo’s warning to “los jíbaros de la crítica reductiva” about the often vain or sterile work of establishing influences, given that “el escritor es afectado por cuanto vive y lee, y [...] su obra será generada por la suma total de incidencias personales, vicisitudes históricas y corrientes culturales de la época (*Crónicas sarracinas*, 47). Let me close by clarifying the setting and nominating several subtexts for Sulpicia’s violent story. Although some critics have tried to identify Bituania with Lithuania, this makes little sense, given that the Baltic is not a Frozen Sea – “un Mar Glacial” – as Isabel Lozano Renieblas rightly argues in her meticulous study of the *Persiles* (99-100). Various sources have been suggested for Cervantes’s Sulpicia, an iron maiden roving across glacial seas. One candidate is the “shield maiden” Afhild in the *Gesta Danorum*, a sixteen-volume heroic Danish history by Saxo-Grammaticus. This maiden had her own fleet of ships and crews of female pirates, sea rovers known for fighting in the frozen waters of the Gulf of Finland. In Book Seven of the *Gesta Danorum*, Afhild enrolls many maidens in her service while aiming to avoid marriage to Prince Alf, son of the king of Denmark. But after Alf engages her female crew in the Gulf of Finland – where the waters are frozen and ships caught in masses of ice – his Afhild’s womanhood is discovered, she consents to marry Alf, and they have a daughter called Gurid. Saxo Grammaticus did not approve of women behaving like men, preferring the lance to the loom.⁵ Cervantes’s Sulpicia shares with Afhild her fighting gear, female crew, and frozen seascapes.

⁵ At this point in Book VII of the *Gesta*, Saxo makes a brief digression, aiming to give an account of the character and estate of such women: “There were once women among the Danes who dressed themselves to look like men, and devoted almost every instant of their lives to the pursuit of war [...] For they abhorred all dainty living, and used to harden their minds and bodies with toil and endurance [...]. They devoted [their] hands to the lance which they should rather have applied to the loom. They assailed men with their spears [and] thought of death and not of dalliance.” The *Gesta Danorum* was available to Erasmus, who praised Saxo’s powers as a Latinist.

But Cervantes may also have found the icy seascapes of Sulpicia's story in Olaus Magnus, a sixteenth-century Uppsala archbishop best remembered as the author of the famous *Historia de Gentibus Septentrionalibus*, printed in Rome in 1555 and translated into Italian in 1565, five years before Cervantes arrived there in 1570. This text of folkloric curiosities, with its cold dark winters and strange sea-beasts, was the last word on Scandinavian matters for the Europe of Cervantes's day.

For his portrait of the widow Sulpicia, Cervantes may also have been "affected" – to use Goytisolo's verb – by stories of the Muslim widow Sayyida al-Hurra (1485-1542), who aimed to avenge what the Portuguese had perpetrated against her people. Born in Granada to the Moroccan family of the Banu Rashid, Sayyida operated as a Mediterranean pirate for some thirty years before Cervantes was born (Mernissi, 18). Widowed in 1515 after the death of her husband Sultan al-Mandri, she became Governor of Tetouan. She then allied herself with the famous Barbarroja brothers, corsairs known to Cervantes and to his fellow captive and friend Dr. Antonio de Sosa, who wrote detailed histories of them in his *Epítome de los reyes de Argel* (Bauer & Landauer, eds. 213-277). The story of Sayyida's exploits at sea may have reached Cervantes's ears during his five years of captivity in Algiers.

But all the possible precursors mentioned above – Saxo Grammaticus, Olaus Magnus, Sayyida al-Hurra – pale by comparison with the most visible subtext for Cervantes's representation of Sulpicia: Heliodorus's *Aethiopica*. In the "Prólogo al lector" of his *Novelas ejemplares* (1613), Cervantes had announced his aim for the *Persiles*: "libro que se atreve a competir con Heliodoro" (Valbuena Prat ed., 2:10). A Syrian writing between 250 and 350 AD about events taking place around the sixth century BCE, Heliodorus begins his Greek novel with an unforgiving response to a cast of would-be rapists. Cervantes's imitation is surprisingly resonant with the opening page of the *Aethiopica*, where the heroine Chariclea kills a shipload of drunken sailors at the mouth of the Nile Delta "in self-defense and in retribution for [their] outrage against chastity" (*Ethiopian Story*, 355). Heliodorus pictures the spectacle of this massacre on an Egyptian beach as occurring in the midst of a drunken banquet:

a mass of newly slain bodies, some of them quite dead, others half-alive and still twitching, testimony that the fighting had only just ended. To judge by the signs, this had been no proper battle. Amongst the carnage were the miserable remnants of festivities that had come to this unhappy end. There were tables still set with food, and others upset on the ground.... There were wine bowls upturned, and some slipping from the hands that held them (*Ethiopian Story*, 353).

The structural presence of blood, wine, and edibles in Cervantes's text discloses its intertextuality with the earlier *Aethiopica*. There is, however, a notable difference in the women who have felled their abusers. Chariclea is a virgin, whereas Sulpicia is a widow. Earlier we mentioned that Alfonso Décimo regarded the violation of "virgins or widows" as "a very serious offence" (*Siete Partidas*, Part VII.Title XIX.Law I.1423). How this medieval legislator would have judged Sulpicia's retribution for that offense – her hanging of all that "mal fruto" on the rigging of her ship – is another story.

Works Cited

- Alfonso X. *Las siete partidas*. Samuel Scott Parsons tr. Chicago, New York, Washington: Comparative Law Bureau of the American Bar Association, Commerce Clearing House, Loose Leaf Service Division of the Corporation Trust Company, 1931.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Bennett, Jessica. "Campus Sex ... with a Syllabus." Fashion and Style Section. *New York Times*, 9 January 2016.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Luis Andrés Murillo ed. 2 vols. Madrid: Clásicos Castalia, 1973.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Novelas ejemplares*. Harry Sieber ed. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1984.
- Clamurro, William H. *Cervantes's "Novelas Ejemplares"*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015.
- Colahan, Clark. "Sulpicia y la sensualidad: un caso de pentimento petrarquista en *Persiles y Sigismunda*." Alicia Villar Lecumberri ed. In *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 281-290.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Felipe C. R. Maldonado ed., Manuel Camarero rev. Madrid: Editorial Castalia, 1994.
- Cruz, Anne J. "Dorotea's Revenge: Sex and Speech Acts in *Don Quijote*, Part 1." *BHS* 82 (2005): 615-632.
- Dopico Black, Georgina. *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.
- Dudley, Edward. "The Wild Man Goes Baroque." In Edward Dudley and Maximillian E. Novak eds. *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972. 115-139.
- Garcilaso, El Inca. *Comentarios reales*. Mexico City: Editorial Porrúa, 1984.
- Goytisolo, Juan. *Crónicas sarracinas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- Gross, Terry. PBS Interview on Fresh Air with Nancy Jo Sales on "Teen Girls and Social Media: A Story of 'Secret Lives' and Misogyny." 29 February 2016.
- Heliodorus. *An Ethiopian Story*. J. R. Morgan tr. In B. P. Reardon ed. *Collected Ancient Greek Novels*. Berkeley: University of California Press, 1989. 349-588.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del "Persiles"*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Mernissi, Fatima. *Forgotten Queens of Islam*. Mary Jo Lakeland tr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*. Rome, 1555.
- Saxo Grammaticus. *The Danish History*. Oliver Elton tr. 9 vols. New York: Norroena Society, 1905.
- Sosa, Antonio de (Diego de Haedo). *Epítome de los reyes de Argel*. Part 2 of *Topografía e Historia general de Argel*, Ignacio Bauer y Landauer ed. Vol. I. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927-1929.

- Taylor, Paul. "Shakespeare with a Stylish Spanish Twist." *Independent*, Swan Theatre, Stratford-upon-Avon (2 May 2011).
- Thámara, Francisco. *El libro de las costumbres de todas las gentes del mundo*. Antwerp: Martín Nucio, 1556.
- Welles, Marcia. "Violence Disguised: Representation of Rape in Cervantes's *La fuerza de la sangre*." *Journal of Hispanic Philology*, 13.1 (1989): 240-252.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

“Hacia la tierra de la promisión”: una travesía bíblica por el *Persiles*

Ruth Fine
(Universidad Hebrea de Jerusalén)

Y si todavía, llevado de su natural inclinación,
quisiere leer libros de hazañas y de caballerías, lea en
la Sacra Escritura el de los Jueces, que allí hallará
verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como
valientes.

(Cervantes, *Quijote* I, 49)

Reflexiones iniciales

La Biblia constituye una fuente inagotable de materia narrativa, y Cervantes se encuentra entre los autores áureos que supieron reconocer y aprovechar su potencial.¹ A lo largo de su obra, el autor del *Quijote* ha sabido retomar episodios, personajes, imágenes, tanto de los libros bíblicos más conocidos como aun de algunos menos familiares para los lectores de la época. No obstante, la suya es una reescritura, es decir, una interpretación creativa y libre, y no la lectura de un exégeta. La conciencia de que la Biblia le facilitaba un inmediato horizonte de reconocimiento por parte del público receptor sin duda actuó como estímulo para dicha reescritura creativa.

En efecto, Cervantes se sirvió del imaginario bíblico, del código moral y legal que vehiculiza, de los estatutos de fe religiosa que convoca, a fin de jugar con ese reconocimiento apriorístico de un código común, no sólo para recrearlo, sino también para desestabilizarlo y aun cuestionarlo en el seno del horizonte de expectativas de sus lectores. Comprobamos así la fina percepción de la Biblia por parte de Cervantes, quien la entiende como materia narrativa compleja, como texto abierto, sin resoluciones unívocas, materia invaluable para la reescritura narrativa. Más aun, Cervantes fue capaz de percibir y reescribir lo que pocos autores han podido captar en el texto bíblico: su potencial irónico, anclado en la ambigüedad de sus historias y protagonistas.

El presente estudio ofrecerá un acercamiento al *Persiles* a partir de un prisma analítico específico, el de la reescritura bíblica, otorgando centralidad al Antiguo Testamento, perspectiva menos atendida por la crítica que se ha ocupado de la presencia bíblica en la obra póstuma cervantina. El examen de la reescritura bíblica focalizará tres núcleos temáticos específicos que estimo representativos de dicha reescritura cervantina.

El Antiguo Testamento en el Persiles

Los trabajos de Persiles y Sigismunda ocupa un lugar distintivo en el corpus de la obra de Miguel de Cervantes, también en lo que atañe a la reescritura bíblica. La novela póstuma del autor del *Quijote*, que verá la luz un año después de su muerte, en 1617, fue concluida probablemente, y tal como lo sugiere su prólogo, en el lecho de agonía de Miguel de Cervantes, en abril de 1616. En función de estos datos, habría sido razonable aventurar que la proximidad de la muerte acercara al autor de modo más decisivo e íntimo al fervor religioso, en general, y con él, a las Sagradas Escrituras, de modo específico. A mi juicio,

¹ El presente artículo se halla enmarcado en mis estudios sobre la presencia de la Biblia en la obra de Cervantes. En el volumen último que los recoge dedico una sección al *Persiles* que constituye una versión previa de este trabajo (Fine).

esta suposición se cumple sólo parcialmente y no de modo unívoco, tanto en lo que atañe a la manifestación de la fe religiosa,² como también a la intertextualidad bíblica. En efecto, desde una perspectiva meramente cuantitativa y proporcional, los intertextos bíblicos en general, y los veterotestamentarios, en particular, son más abundantes, diversos y plurivalentes en el *Quijote* que en el *Persiles*.³ Fundamentalmente, la funcionalidad de tales intertextos ofrece en apariencia una mayor coherencia y cohesión en el *Quijote*, que en la novela cervantina póstuma.

Sin embargo, en relación a lo anterior, creo necesario recordar que uno de los hechos que ha desconcertado y desconcierta aún a críticos y a lectores es la inevitable comparación entre el *Quijote* y el *Persiles*, los dos grandes proyectos novelísticos fruto de la pluma de Cervantes. Si ése es nuestro punto de partida, como lo ha sido durante siglos, tanto para los investigadores como para los lectores no especializados, la batalla estará perdida de antemano. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* no puede “competir” con el *Quijote*, por tratarse, en ambos casos, de relaciones asimétricas y sin una base común sólida que justifique su diferente ubicación en una supuesta escala valorativa. Esta conclusión es relevante para los diversos niveles de análisis y campos semánticos, como el bíblico, cuya presencia debe ser analizada y comprendida en el contexto de la filiación genérica, la estructura y la *intentio operis* de cada novela cervantina específica, sin establecer un juicio fundado en la comparación con la magnitud y amplio espectro de funciones de la intertextualidad bíblica en el *Quijote*, novela a todas luces muy diferente de la novela póstuma de Cervantes.

El *Persiles* es la obra reiterada y gozosamente anunciada por Cervantes como su obra maestra. En el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613), en el *Viaje del Parnaso* (1614), en la dedicatoria a las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) y en el prólogo del *Quijote* de 1615 el escritor la proclama como su obra magna, con la que se atreverá a competir con el mismo Heliodoro. Parecería indudable, entonces, que para Cervantes es el *Persiles*, y no el *Quijote* la obra que le daría la gloria literaria y lo eternizaría como escritor para la posteridad. De allí que el rastreo de los alcances y función del referente bíblico en esta obra posean una significación peculiar.

En la elaboración del *Persiles*, Cervantes declara haber tenido ante sí, como modelo explícito y consciente, a *Las etiópicas o los trabajos de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro. Esta importante obra del siglo III o IV D.E.C. constituye el epítome del género conocido como novela griega de aventuras. Si bien dicho género procede de las narraciones griegas del período helenístico, a la que se añaden otras influencias literarias como, muy especialmente, la del drama, es importante recordar que también el contacto más o menos directo con las fuentes bíblicas jugó un papel nada desdeñable en el desarrollo del género. Ello es observable, por ejemplo, en ciertos núcleos narrativos, tales como la falsa condición de hermanos que la pareja de amantes suele asumir como cobertura, a fin de proteger su

² Indudablemente, el *Persiles*, más que ninguna otra obra cervantina, despliega a lo largo de sus páginas una abundante red de referencias a la fe y al dogma católicos, lo cual ha determinado que la lectura e interpretación rectoras sean las que estiman a la obra como alegoría cristiana. No obstante, y tras los últimos estudios críticos que cuestionan la monovalencia de tal interpretación, es ya difícil aseverar con convicción que la *intentio operis* carezca de una visión irónica respecto de dicho dogma, cuestionándolo al menos parcialmente. Al respecto, ver, por ejemplo, Castillo y Spadaccini 2000.

³ Si bien el recuento total de intertextos bíblicos (unos doscientos) indica un número proporcionalmente inferior al del *Quijote*, es de interés notar que a diferencia de lo que ocurre en esta última novela, los intertextos novotestamentarios serán los que predominen por sobre los veterotestamentarios.

verdadera identidad —cuyo posible referente sería *Génesis* 12, cuando Abram y Sarai, aun con sus nombres primigenios, adoptan la identidad de hermanos en Egipto—, o bien la reiteración del motivo del adulterio y su penalización, que halla tantos ecos en la reglamentación del comportamiento moral expuesto en la Biblia, especialmente en el *Pentateuco*.⁴

En efecto, mezcla de épica y tragedia, la novela griega es un género que combina lo histórico o pseudo-histórico con lo moral y sentimental, y en estos dos últimos niveles, los ecos bíblicos cobran relevancia y son identificables en distintos exponentes conocidos del corpus. En tal sentido, es importante subrayar la dimensión y simbología religiosa que poseían las novelas griegas, si bien, en muchos casos, se trata de una religiosidad sincrética y ecléctica, aspecto que convoca diversas vertientes textuales religiosas y morales, que en muchos casos dialogan y hasta convergen.

En lo que a Cervantes respecta y a pesar de que esencialmente ha elaborado el plan de su obra a partir del modelo de Heliodoro —redescubierto a mediados del siglo XVI y altamente exaltado durante el siglo de oro español—, como es bien sabido, los referentes de las obras cervantinas nunca son exclusivos ni unívocos. En tal sentido, el *Persiles* no constituye una excepción. Los hipertextos de esta novela son múltiples y variados y se superponen y confunden, de modo que tal como ocurre en relación con el *Quijote*, es dable afirmar que el gran mérito y originalidad del autor español radican justamente en la imbricación de los referentes, de la que nacerá una creación novedosa y única. Efectivamente, encontraremos en la obra cervantina huellas de las novelas de caballerías, de las comedias, de las novelas cortas, de los libros de peregrinos, así como de las crónicas históricas, los diarios y los libros de viajes —muy especialmente de los cronistas de las Indias—, y también de las Sagradas Escrituras, tanto en intertextos de primer grado, como en elaboraciones retóricas y conceptuales, de segundo grado.

En tal sentido, hallaremos intertextos bíblicos reiterados a lo largo de la obra de Cervantes que remiten a los libros sapienciales y a otros, cuya proyección es de naturaleza moralizadora. Así, por ejemplo, la referencia a Dios como dador de la curación y medicina, manifiesta, por ejemplo, en *Job* 5: 18 (“así que, para guarecer destos males, la gran misericordia de Dios ha de ser la maestra, la que ha de aplicar la medicina”, *Persiles* IV, 10, 103); el castigo a las malas acciones y la recompensa a las buenas: “Obras tales nunca las deja el cielo sin buena paga, como, a las que son malas, sin castigo” (*Persiles* II, 14, 373, referencia presente en múltiples versículos de *Proverbios*, en *Job* 34: 11, en *Oseas* 4: 9 y en otros libros de profetas, como también en el Nuevo Testamento); la dilecta mención de la dupla a los “llamados y escogidos” (“Viéndose, pues, Bartolomé y la Talaverana no ser de los escogidos ni llamados”, *Persiles* III, 18, 607); la ignorancia de las razones que rigen la conducta divina: “Puso en los secretos juicios de Dios el haber salido vencedora su maldad contra la bondad vuestra”, *Persiles* II, 21, 418 (cuyo hipertexto es, entre otros, *Deuteronomio* 29: 29); o la gloria de Dios manifestada por los cielos y la tierra: “Los cielos y la tierra anunciaban las grandezas del Señor”, *Persiles* III, 11, 546-547 (noción que se reitera una y otra vez en *Salmos* y en otros libros vetero y novotestamentarios).

Algunos de los personajes bíblicos habitualmente convocados por Cervantes se hallan también mencionados en el *Persiles*, como Adán (“que al sacro Verbo limpia carne distes, / por quien de Adán la culpa fue dichosa”, III, 5, 484, a cuya evocación sigue la de

⁴ Para un panorama sobre los rasgos y la evolución de la novela griega, y sus derivaciones en la literatura áurea española ver Ruiz Montero; Teijeiro y Baquero Escudero.

Abrahán), aunque sus menciones son significativamente menos abundantes que en otras obras.⁵ Asimismo, hallamos metáforas y paralelismos conceptuales recurrentes en el corpus cervantino, tales como la referencia a la mujer evocada como “mansa como una cordera”, en el relato del bárbaro español, Antonio (*Persiles* I, 6, 166) o la metáfora que designa un sentimiento apasionado aludida por la imagen de los huesos encendidos (*Persiles* II, 5, 301), cuyo referente se hallaría en *Jeremías* 20: 9 o en *Lamentaciones* 1: 13.

A partir de la identificación de los intertextos vetero y novotestamentarios insertos en el *Persiles*, el paradigma bíblico se manifiesta como más disperso y menos coherente que en ese otro gran proyecto novelístico cervantino, el *Quijote*. No obstante, insisto, es necesario remitir el análisis de dicho paradigma al sistema compositivo general de la obra. Cervantes, en el *Persiles*, parece haberse propuesto construir una novela de mayor complejidad estructural que la de sus predecesores. Testimonio de ello es la cantidad y variedad de personajes y de episodios, todo lo cual, según algunos críticos, crea un efecto de confusión laberíntica, subrayando el carácter fragmentario de la novela.⁶ Así, por ejemplo, en muchos casos los personajes tienen intervenciones muy breves, exponen su historia personal para luego desaparecer de la historia, todo lo cual complica el seguimiento de la trama principal a la vez que la debilita. Sin embargo, lo que en el plano estructural aparenta carecer de unidad, puede hallar coherencia y sentido en el nivel de las significaciones alegórico-simbólicas del texto. Así, en opinión de una corriente crítica, cada historia individual reproduciría en miniatura la misma estructura de la trama principal: el motivo de la búsqueda a través de los trabajos y peligros, hasta llegar al destino final (Avalle Arce 1973; Boruchoff). A juicio de dichos críticos, cada episodio parece repetir este ciclo —caída y redención, por ejemplo—, como un juego de espejos de fuerza reiterativa y acumulativa, cuya estructura recuerda la de la fuga musical.

Importa tener en cuenta que si bien la significación simbólico-alegórica cristiana es la más evidente y mayormente aceptada por la crítica, no es la única y pueden encontrarse lecturas que ven en el *Persiles* una sátira irónica de las proyecciones alegórico-religiosas, de la que emana una crítica solapada al catolicismo y a sus instituciones. El alarde excesivo en la profesión de fe de los personajes constituiría una marca de heterodoxia y de falta de autenticidad en lo que respecta a la religión. Esta perspectiva asume a un Cervantes escéptico e irónico en relación a la literatura alegórica y al catolicismo institucional en general. Asimismo, hay quienes hablan de un sincretismo religioso y aun de la propuesta de un cristianismo universal, que incluye las corrientes reformistas del protestantismo (Nerlich). Sin duda, la multiplicidad de lecturas de la que el *Persiles* ha sido y es objeto en los últimos años es una prueba más de la riqueza y plurivalencia de la novela. En tal contexto, el referente bíblico aporta otra voz o voces al complejo entramado de vías de significación de la novela.

A continuación, me centraré en el análisis de tres secuencias específicas de intertextos cuyo hipotexto es el bíblico veterotestamentario, las cuales descubren en el movimiento de “fuga” que evidencian —aparición, silenciamiento y reaparición— una

⁵ En relación a los antropónimos bíblicos, es de interés destacar la mención de Ester, desde una lectura tipológica, como preanuncio de María, en la canción de Feliciano (*Persiles* III, 5, 482). En cuanto a los topónimos, destaca también la referencia a la Jerusalén en la que se desarrolla la pasión de Cristo (*Persiles* III, 11, 550).

⁶ Forcione 1970 y 1972. Para un estudio abarcador de los aspectos estructurales, poéticos y genéricos del *Persiles*, ver los trabajos de Lozano Renieblas 1998 y 2014.

cierta continuidad y coherencia en su función y significación, y ello en el contexto programático de la novela. Ello confirmaría que la inserción del referente bíblico corresponde a la concepción estructural de la obra, cuya heterogeneidad y aparente caos es una invitación perentoria a la lectura activa y recreativa por parte de aquellos receptores que sepan aceptar el desafío y descubrir los múltiples referentes de esta compleja novela de Cervantes.

“Deste Egipto hacia la tierra de la promisión”

Una de las interpretaciones del *Persiles* más admitidas por la crítica en los últimos decenios, tal como fuera señalado ya, es la de su carácter de alegoría cristiana (Forcione 1972; Avalle Arce 1973 y 1992). La novela póstuma cervantina constituiría el trayecto y búsqueda de la redención del alma —encarnada en la pareja de Periandro/Persiles y Auristela/Sigismunda—, desde el paganismo, pasando por las frías latitudes septentrionales del norte (el protestantismo) para arribar a las tierras mediterráneas del catolicismo (Portugal, España e Italia), donde finalmente la anagnórisis y unión en el divino sacramento del matrimonio podrá consumarse en el sitio más sagrado para la cristiandad: Roma, allí donde el alma puede hallar su perfección y purificación últimas. Se trata, a su vez, de la visión alegórica también de la caída del hombre, de los trabajos en esta tierra y de su expiación y reposo final en la otra vida, mito cristiano fundacional, desarrollado, entre otros, por San Agustín. En relación a ello, leemos en boca de Auristela, en aquel parlamento que dirige a Periandro tras recuperarse de la terrible enfermedad que la había acosado: “Nuestras almas, como tú bien sabes y como aquí me han enseñado, siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro” (*Persiles* IV, 10, 704). Esta visión se complementaría con la de la “cadena del ser”, supuesto de la época según el cual existe un orden y una unidad en la creación divina, que va de lo inanimado o lo bárbaro a lo divino. La peregrinación simbolizaría ese tránsito geográfico y espiritual: desde las tierras bárbaras hasta Roma, del amor carnal al divino. La cadena del ser constituye un movimiento vertical ascendente que va de lo terrenal a lo divino. El aparente desorden estructural de la novela constituiría así una metáfora del supuesto desorden y confusión de la vida humana, hasta que se comprende su diseño final: la estructura cíclica de caída y restauración. Se trata de un contrapunto que configura una interminable repetición y variación sobre un tema básico, que reitera el pasado y prefigura el futuro, en perpetuo movimiento hasta la coda final: Roma. Este sería el fundamento metafísico y alegórico del *Persiles* y el principio rector de su compleja y laberíntica estructura (Forcione 1972; Avalle Arce 1973 y 1992).

No obstante, el peregrinaje evocado en la novela puede hallar también otra referencia bíblica, además de las ya mencionadas correspondientes al paradigma cristiano de la caída y la resurrección, en aquel otro peregrinaje veterotestamentario crucial, el del éxodo de Egipto, cuya memoria el Antiguo Testamento perpetúa y ordena preservar a lo largo de todas las generaciones. Es el ciclo del exilio y éxodo de retorno a aquella tierra prometida a los antepasados, y a la que siempre se quiere y se debe aspirar regresar. Periandro y Auristela desarrollan un periplo que puede estimarse como el pasaje de un exilio espiritual, en las tierras septentrionales, en las que permanecían “esclavizados” en lo moral, sentimental y religioso, a aquella libertad que les permitirá realizar sus aspiraciones personales y espirituales: la tierra prometida es aquí Roma, hacia la que la Providencia

divina los conduce, salvándolos de los múltiples obstáculos y penurias que hallarán en el camino —desierto figurado— hacia ese espacio que los libere y redima.

En efecto, la novela póstuma cervantina puede ser claramente dividida en dos partes, en las que el espacio sirve como base estructural y simbólica: los dos primeros libros constituyen la zona desconocida, nebulosa, indefinida y, sobre todo, negativa: el norte. Se trata del espacio de la oscuridad, del miedo y del exilio: el mítico Egipto que marca la falta de libertad y el yugo impuesto por los idólatras. Allí irrumpirán los personajes mediterráneos, iniciando su peregrinaje de obstáculos y trabajos. Una segunda parte es la constituida por el sur, la mediterránea (Portugal, España, Italia): la conocida por los contemporáneos lectores, en la cual irrumpen, a su vez, los personajes septentrionales. Este es el espacio de luz, que conduce a la reconciliación, el matrimonio y a la divinidad: a la Tierra prometida.⁷

Es el mismo texto el que remite reiteradamente al *Pentateuco*, y muy especialmente a la salida del pueblo de Israel de Egipto gracias a la intercesión divina. Así, afirma Clodio en su parlamento a Auristela, en II, 7, 315: “y, sacándote deste Egipto, te llevaré a la tierra de promisión, que es España o Francia o Italia”; o en el parlamento del jadraque: “Que si los pocos hebreos que pasaron a Egipto multiplicaron tanto, que en su salida se contaron más de seiscientas mil familias” (*Persiles* III, 11, 559); como también la referencia a José y su rechazo a la mujer de Potifar, aquel hijo de Jacob vendido por sus hermanos, quien será, finalmente, el que traiga a la familia a Egipto, para salvarla de la hambruna que acosaba la tierra de Canaán: “Aquel mancebo hebreo que dejó la capa en manos de la lasciva señora que le solicitaba” (*Persiles* II, 9, 333, que remite a *Génesis* 39: 12); e incluso la reiterada mención de los mandamientos, otorgados en el desierto de Sinaí, camino a la Tierra prometida: “El amor que me tenían, las promesas que les hice y los dones que les di les obligaron a cumplir mis ruegos, que no los quiero llamar mandamientos” (*Persiles*, II, 19, 408).

Si bien estas referencias y otras más no son emitidas por los personajes protagónicos y, en algunos casos, sus portadores son personajes a los cuales la estimativa textual cuestiona por diversas razones, como es el caso de Clodio, es importante subrayar que el paradigma bíblico del exilio y esclavitud en Egipto, la entrega de los mandamientos y la meta de alcanzar la tierra de la salvación y la libertad recorre las páginas del *Persiles*, reapareciendo intermitentemente y constituyéndose así en otra cadena de significación alegórico-simbólica del largo peregrinaje que emprenden los protagonistas, el cual sin duda constituye el eje estructurante de la novela.

De la adivinación a la providencia divina

Entre los rasgos constructivos sobresalientes de la novela griega, desarrollados por Heliodoro y rescatados por Cervantes en el *Persiles*, es dable mencionar la anagnórisis o reconocimiento final y, de modo primordial, el rol de la Providencia divina. En lo que

⁷ Las simetrías y los contrastes pueblan las páginas de la obra y marcan las relaciones entre ambas partes. La crítica ha observado una mayor unidad en la primera parte e, incluso, la atribuye a un período más temprano de composición de la misma. Asimismo, se señala la cercanía a la tragedia de esta primera parte. En cambio, la segunda, en la que las historias incluidas se multiplican, es más fragmentaria y parece haber sido escrita en un período posterior, más cercano a la última redacción de la novela. Así también, esta segunda parte diseña un movimiento de acercamiento a la comedia y no faltan en ella los episodios de carácter humorístico. Ver, entre otros, Avalle Arce 1973; Gaylord 1983; Márquez 1985.

respecta a la anagnórisis, el final ineludible de la novela griega, brillantemente logrado por Heliodoro e imitado por Cervantes, consiste en el reconocimiento de la verdadera identidad de los héroes, ya sea por ellos mismos o por los otros personajes, lo cual posibilita la concreción del matrimonio y la clausura feliz de la historia. En ello, la acción de la Providencia es determinante y de allí que en Heliodoro, como en otras novelas griegas, la acción predomine por sobre la caracterización de los personajes, siendo éstos más pasivos que activos en la determinación de sus destinos. En lo que respecta a este último punto, vale la pena notar que el *Persiles* cervantino toma distancia de su modelo y crea personajes que despliegan su voluntad y en los que la libertad de acción y de palabra comienza a perfilarse con más claridad. Ello condice con uno de los pronunciamientos más elocuentes de la novela, a partir del cual se condena la fe en los agüeros, las falsas predicciones y la creencia en la astrología y afines, a favor de la fe en la Providencia divina.

Como en la línea interpretativa del éxodo y arribo a la Tierra prometida, propuesta en el anterior apartado, también esta isotopía se apoya en el referente bíblico y de modo explícito: más aun, la cita es vehiculizada por un personaje con cierta autoridad, Mauricio, y el libro bíblico del que proviene la paráfrasis del pronunciamiento en contra de los agüeros, es expresamente mencionado: *Levítico*. Ello es doblemente significativo, no sólo por la referencia explícita al libro y al versículo, sino por tratarse de uno de los libros veterotestamentarios menos conocidos en el período. Es de notar que el mismo Mauricio insinúa lo excepcional de esta mención, y se excusa, señalando que debería recordar dicho libro “si yo no estuviera enseñado en la verdad católica”:

En verdad, señora respondió Mauricio, que si yo no estuviera enseñado en la verdad católica, y me acordara de lo que dice Dios en el **Levítico**: “No seáis agoreros, ni deis crédito a los sueños”, porque no a todos es dado el entenderlos, que me atreviera a juzgar del sueño que me puso en tan gran sobresalto, el cual, según a mi parecer, no me vino por algunas de las causas de donde suelen proceder los sueños, que, cuando no son revelaciones divinas o ilusiones del demonio, proceden, o de los muchos manjares que suben vapores al cerebro, con que turban el sentido común, o ya de aquello que el hombre trata más de día. Ni el sueño que a mí me turbó cae debajo de la observación de la astrología (*Persiles* I, 18, 244)

El versículo de *Levítico* aludido por Mauricio es el 19: 26: “No seréis agoreros ni adivinos”,⁸ prohibición reiterada en la Biblia, en la que más de una vez se señala que la hechicería y adivinación acarrear la pena de muerte (así en *Levítico* 20: 6 y 20: 27, por ejemplo). De especial interés resultan las reflexiones que siguen a la cita, en las que se expone en gran medida la concepción veterotestamentaria respecto de los sueños. En efecto, la Biblia divide los sueños agoreros en varias categorías, sugeridas en el parlamento de Mauricio: por un lado, los sueños que son revelaciones divinas (como los de José o de

⁸ Empleo la versión de la Biblia de Casiodoro de Reina-Valera, en su revisión moderna de 1995. Esta decisión se debe a dos razones: la primera, es facilitar la lectura, utilizando la traducción completa de la Biblia al español contemporánea al período de Cervantes y a su registro lingüístico —si bien es dudoso que haya sido manejada y aun conocida por él—, pero eligiendo la edición modernizada; en segundo término y dado que Cervantes no fue un exégeta ni un filólogo de la Biblia, preocupado por la exactitud de la citación ni por las diferencias en las traducciones, y dado que la Biblia le ha llegado por vías diversas y de incierta identificación, además de la probable lectura directa de la misma, no he creído necesario reproducir para la ejemplificación la versión oficial tridentina en latín.

Jacob, en *Génesis*), o los sueños de los profetas verdaderos, todos ellos vehículos fundamentales para conocer al voluntad de Dios, pero que sólo individuos elegidos pueden comprender; por otro lado, se hallan aquellos otros sueños que son mentirosos, fruto de la adivinación y/o interpretados por quienes no tienen el don de poder hacerlo, y, como tales, son sueños agoreros condenados (“Pues donde abundan los sueños / abundan también las vanidades /y las muchas palabras”, *Eclesiastés* 5: 7; “Ciertamente, dice Jehová, yo estoy contra los que profetizan sueños mentirosos”, *Jeremías* 23: 32; también en *Deuteronomio* 13: 4, en *Zacarías* 10: 2 y en otros muchos momentos de las Escrituras).

Es sabido que una de las isotopías centrales del *Persiles* es la constituida por la tensión entre la Fortuna, por un lado, y la Providencia divina, por otro. En la clausura de la obra, la voz narrativa se pronunciará expresamente a favor de la segunda: “del poder de aquella que comúnmente es llamada fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del cielo” (IV, 14, 726), confirmando así un posicionamiento que paulatinamente se ha ido consolidando a lo largo de la narración, y cuyos fundamentos se hallaban ya en los inicios del libro, nutriéndose de la cosmovisión del Antiguo Testamento.

En torno al amor, los celos y el matrimonio

El antecedente genérico del *Persiles* —la novelas griega de aventuras—, puede ser considerada como una narración idealista, cuyos héroes son un hombre y una mujer de la más alta aristocracia, de belleza y de virtudes absolutas. El paralelismo entre la pareja de enamorados es notorio: los jóvenes tienen la misma edad, la misma condición social, la misma belleza divina. En efecto, el mito helenístico de la búsqueda de unión con otro ser humano o divino para superar la soledad del hombre, es el principio argumental rector. Estos héroes se enamoran y se separan antes del matrimonio y están sujetos a aventuras que amenazan sus vidas, su lealtad y su castidad. El amor y la fortuna, finalmente, superan los tormentos, piratas o tiranos, y la pareja se reúne en el matrimonio feliz. En tal sentido, cabe subrayar la importancia del neoplatonismo en la novela, en especial, bajo el influjo de León Hebreo, para quien la esencia del amor es el deseo de unión con el objeto amado (Larubia-Prado; Cruz Casado). El *Persiles* desplegaría ese deseo y el triunfo del amor, cuyo fin es la unión verdadera, en la que la belleza y la virtud hallan la armonía última.

En lo que atañe a la caracterización de personajes femeninos, Cervantes le otorga un notorio rol activo a la heroína, Auristela/Sigismunda, quien tendrá un especial protagonismo e independencia de acción, tendencia que ya es posible detectar en Heliodoro, pero que el *Persiles* acrecienta y consolida, al punto que podemos hablar de una recuperación de lo femenino en la obra de Cervantes. Este hecho que ha llevado a no pocas lecturas de carácter feminista de la novela cervantina (Gorfkle y Williamsen; Sears), como así también interpretaciones que asumen la concepción platónica o se sitúan en el campo junguiano de retorno a los arquetipos andróginos de unión de los géneros para alcanzar la redención (El Saffar; Wilson).

Un aspecto menos estudiado es el de la concepción del amor fundada en el paradigma bíblico, concepción que a mi juicio es una de las desplegadas a lo largo de la novela, tanto en lo que atañe al amor propiamente dicho, como a los celos y al matrimonio. Los intertextos que hacen referencia a dichos campos semánticos son relativamente abundantes. En primer término, y de modo natural, es identificable el hipotexto de *Cantares*. Así, en I, 21, 259, la pasión amorosa es fuego que ninguna cantidad de agua es capaz de apagar, si bien en el contexto del capítulo se trata de una pasión negativa, la de la

lasciva Rosamunda: “donde no tuvo harta agua para apagar el fuego que causó en su pecho el gallardo Antonio” (remite a *Cantares* 8: 7: “Las muchas aguas no podrán apagar el amor ni lo ahogarán los ríos”). Así también, la tan recurrente atribución por parte de Cervantes de un poder negativo a los celos halla un espacio considerable en el *Persiles* y también se nutre de *Cantares* (8: 6: “porque fuerte como la muerte es el amor, y duros como el seol los celos”): “¡Oh poderosa fuerza de los celos!” (*Persiles* I, 23, 267) y “[el amor] viene a ser poderoso como la muerte” (*Persiles* I, 23, 271). La objeción a los celos se complementa, a su vez, con la crítica a la liviandad de la mujer que puede provocarlos, relacionada con diversos pronunciamientos bíblicos, especialmente de *Proverbios*: “No hay carga más pesada que la mujer liviana” (*Persiles* IV, 1, 642 y IV, 2, 646).

Finalmente, destacan los pasajes en los que el matrimonio es evaluado ambigualmente, ya sea como un yugo permanente (“Pero dime, ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos?”, *Persiles* IV, 1, 638, por concomitancia o antítesis respecto del yugo fácil y ligero, encarnado en la palabra y la fe en Cristo, por ejemplo, en *Mateo* 11, 29-30) o bien como una necesidad cuya función es la de evitar otros pecados mayores: “Porque en cualquier tiempo es mejor casarse que abrasarse” (*Persiles* II, 18, 389; frase ya proverbial en el período, fundada en *I Corintios*, 7: 9).

Comprobamos, entonces, que el registro bíblico se desliza a través de los intersticios dejados por la concepción platónica y neoplatónica del amor, predominante en la novela, introduciendo un temple a menudo disfórico, ya sea en relación a los celos, a la pasión desmedida, como también a la liviandad de la mujer y al matrimonio, que lejos de estar idealizados, pueden llegar a convertirse en una pesada carga. De modo significativo, entonces, el hipotexto bíblico actúa como agente de un realismo y desmitificación que merma el idealismo inherente al género griego y que, conjuntamente con otros diversos elementos compositivos, fortalece la ambivalencia de la clausura de la novela (Alcalá Galán, 234-242). El matrimonio, final natural y esperado del arduo periplo de los dos enamorados, quedará ahora sujeto ya no a los peligros del peregrinaje, sino a la sabiduría, contención y sensatez individuales del hombre y la mujer, bendecidos por un sacramento que los unirá para siempre.

A modo de conclusión

El estudio de la Biblia en Cervantes o la Biblia reescrita por Cervantes constituye un acercamiento más al vasto universo literario cervantino, a esa poética que reescribe incesantemente sus modelos literarios; entre dichos modelos, la Biblia ocupa un espacio significativo, en tanto puede y debe ser estimada también como una obra maestra de la literatura.

A lo largo de este estudio he intentado mostrar que la reescritura de la Biblia en el *Persiles* posee funciones específicas, actuando como eje estructurador de ciertos núcleos temáticos. Asimismo, se ha podido observar que, en muchos casos, dichos núcleos temáticos son re-significados en el marco del texto cervantino. El autor del *Quijote* explota con maestría el potencial de re-semantización del referente bíblico, tanto para la configuración de los personajes como para el desarrollo diegético plurivalente. Cervantes ha sabido percibir dicho potencial bíblico y aprovecharlo con deleite también en aquella obra —el *Persiles*—, la que creyó le otorgaría la mayor gloria literaria.

Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional". En *Suma Cervantina*, London: Tamesis Books, 1973: 199-212.
- . "Persiles and Allegory". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10, 1 (1990): 7-16.
- Boruchoff, David. "Persiles y la poética de la salvación cristiana". En Antonio Bernat Vistarini ed. *Volver a Cervantes*: Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001. 853-874.
- Cervantes, Miguel. Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 1997.
- . Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes - Crítica, 1998.
- Baquero Escudero. Ana Luisa. "La novela griega. Proyección de un género en la narrativa española". *Rilce: Revista de filología hispánica*, 6, 1 (1990): 19-45.
- Castillo, David y Nicholas Spadaccini. "El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*". *Cervantes* 20, 1 (2000): 115-132.
- Cruz Casado, Antonio. "Auristela hechizada: Un caso de maleficia en el *Persiles*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12, 2, (1992): 91-104.
- El Saffar, Ruth. "Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lovers' Labors", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10, 1 (1990): 17-48.
- Fine, Ruth. *Reescrituras bíblicas cervantinas*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2014.
- Forcione, Alban. *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1972.
- Gaylord Randel, Mary. "Ending and Meaning in Cervantes' *Persiles and Sigismunda*". *Romanic Review* 74, 2 (1983): 152-169.
- Gorfkle, Laura y Amy Williamsen. "Mimetic Desire and the Narcissistic (Wo)man in 'La ilustre fregona' and the *Persiles*: Strategies of Reinterpretation". *Hispania* 77, 1 (1994): 1-22.
- Larubia-Prado, Francisco. "Consideraciones sobre el influjo neoplatónico en el *Persiles*". *Explicación de textos literarios* 18, 1 (1990): 26-34.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- . *Cervantes y los retos del "Persiles"*. Salamanca: SEMYR-La SEMYR, 2014.
- Márquez, Antonio, "La ideología de Cervantes: El paradigma *Persiles*". *Ínsula* 40, 1 (1985): 12-13.
- Reina, Casiodoro de. Cipriano Valera rev. *La Santa Biblia*. Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas, [1569; 1602] 1995.
- Ruiz Montero, Consuelo. "Los orígenes de la novela griega: Revisión crítica y nuevas perspectivas". *Studia Philologica Salmanticensia* 5 (1981): 273-301.
- Sears, Theresa Ann. "Sacrificial Lambs and Domestic Goddesses". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 20, 1 (2000): 47-68.

- Teijeiro, Miguel Ángel. *La novela bizantina española: Apuntes para una revisión del género*. Cáceres: Univ. de Extremadura, 1988.
- Williamsen, Amy. "Beyond Romance: Metafiction in Persiles". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10, 1 (1990): 109-118.

**Xadraque Xarife's Prophecy, *Persiles* III, 11:
The Larger Setting and the Lasting Irony**

E. Michael Gerli
(University of Virginia)

Xadraque Xarife's Prophecy on the expulsion of the Moriscos from Spain marks one of the most arresting moments in Cervantes' *Persiles* (III, 11). Yet, with the exception of the observations by Márquez Villanueva (2010), Armstrong-Roche (2009), Romero Muñoz (1997), and Hutchinson (2012) critics have been more concerned with the utility of the prophecy for dating the composition of the *Persiles* (see, for example, Lozano Renieblas 31-36 and Osuna) than examining it as an expression of Cervantes' fiction and a long genealogy of texts endowed with historical, eschatological, and political significance that are imbued with an expectant vision of a new world order under messianic monarchy. Upon its perusal by any contemporary reader of 1617, the year the *Persiles* was published, Xarife's prediction would immediately have recalled the conflictive history of prophecies in sixteenth- and early seventeenth-century Spain, but especially those at the center of the political and cultural controversy regarding the expulsion of the Moriscos and the claims that sustained both its partisans and critics in a protracted debate lasting almost 50 years. The degree of specificity and detail in Xarife's prophecy indicates that it is surely a *vaticinium ex eventu*, or a prophecy composed after, and with full knowledge of, the occurrences that are prophesied, certainly later than the beginning of the Expulsion in 1609, and more likely closer to its end in 1614, or perhaps even after. Any *vaticinium ex eventu* enjoys the advantage of hindsight and is usually composed with a specific bias or purpose in mind, where the collection and construction of its content may lead to false or conjectural outcomes even as it points to the actual realization of specific events. In short, although represented as true and read by some of the readers of the *Persiles* in 1617 as a prophecy that had actually come to pass, Xarife's prediction may nevertheless turn out to be deeply flawed in its meaning. Although the prophecy comes true, as it was pronounced in the *Persiles* sometime late in the decade of the 1550s (the time in which the action of the romance is supposed to take place) the devastating effect it would bear on Xarife's own destiny, and the destiny of all Morisco Christians, was never foreseen.

Hutchinson has placed this episode into a sharper chronological, geographical, and demographic focus, demonstrating how it reflects not so much Cervantes' immediate reaction to the Expulsions that took place between 1609-1614, but rather a long history of cultural tension and movement across the Mediterranean. The events portray one of a great many instances of Morisco emigration to North Africa from the Iberian Peninsula during the second half of the sixteenth century, especially from the Kingdom of Valencia. Feeling menaced by forced conversions and increasingly severe measures that curtailed many of their cultural practices, despite the protection of many Aragonese nobles, large numbers of Valencian Moriscos preferred flight and expatriation to conversion and to living under duress, opting to cross the Mediterranean to continue to live as Muslims amidst their coreligionists in Africa.

Contrary to received wisdom many Moriscos even at the time of the forced Expulsions expressed joy and relief at the prospect of emigration to North Africa. In his

narrative of events at Alicante in 1609, the meticulous chronicler and zealous defender of the expulsion Jaime Bleda depicts the general air of exuberance, relief, and delight conveyed by many Moriscos when faced with the expectation of cultural freedom and the right to express themselves openly once safe on the other shore:

A Alicante fueron a embarcarse los moriscos [...], y llegaban con tanta alegría y alborozo como si fueran a las más alegres fiestas y bodas que hubo entre ellos. Y van cantando y tañendo con flautas, tamborines y dulçaynas y otros instrumentos que solían tener, relinchando, y diziendo: viva el Turco que nos ha de recibir en su tierra, y nos ha de dexar vivir libremente en nuestra ley. Y viva Mahoma, que nos ha dexado ver estos tiempos tan felices, en los cuales vamos a vivir a tierra, de donde vinieron nuestros passados... Muchos que por el camino se casaron contra las leyes de la Iglesia, llegados a Alicante celebraron las bodas con mucho regozijo de bayles y danças y música de laudes, y dulçaynas, las moriscas yvan vestidas lo mejor que podían... Dezían que yvan con gusto adonde el Rey los echava; mas que presto bolverían, y nos echarían a nosotros. (Bleda 2001, 1002-1003)

Thus, the “raid” upon the Morisco village in the *Persiles*, situated in the fiction chronologically during the decade of the 1550s, is in actuality not a raid at all, as much as it is an evacuation, a rescue operation of sorts, that is set into ironic focus by the Xadraque’s vehement Christian diatribe, which portrays him as driven by the ostentatious, overcompensating zeal of many new converts to Christianity. Given the episode’s chronology, Xarife’s grandfather’s prediction would have been originally pronounced a generation before, perhaps some twenty years or more, and likely be in immediate reaction to the forced conversions of Moriscos in the Kingdom of Valencia between 1524-1526. Yet this is only part of the story. The Xadraque’s prophecy, which is central to the episode in the *Persiles* also belongs to a larger history and a well-known tradition of Christian and Morisco foretellings that circulated broadly long before and at the time Cervantes wrote the one in the *Persiles*.

Prophecies are by nature ambiguous and flourish always in times of stress and uncertainty. They claim to have divine inspiration and usually lay claim to some special kind of knowledge, but they are never predictably sure, unless, of course, they are composed in hindsight. Prophetic discourse is one that emanates from and circulates mostly in oppressed communities like that of the Moriscos. Since biblical times, prophecies have also constituted fundamental tropes of the spiritual, political, and ideological idioms of all cultures and are characterized by a distinct type of visionary discourse. Since the Old Testament, they have almost always been connected to the themes of transgression, judgment, and punishment as well as to salvation and redemption, and they have been deeply intertwined with messianic narratives of deliverance, foretelling of times when some God-sent figure would intervene to set the world and the universe aright. Prophetic and messianic expectation is generally directed at a collective group which, as a result of a prophecy or the intervention of a messiah seeks to exist under a new order. In many prophecies, a leader or a king is singled out and envisioned as playing a special role in the future prospects of the community. Regardless of any meaningful content, prophecy can also be taken as a warning, a larger portent in and of itself regardless of the events that it foretells, signaling the dawning of a new era or the end of an old one (On prophecy in

general, see Pagels' brief and very accessible survey of the notoriously ambiguous forecasts of the Book of Revelation).

Prophecies flourished in Europe especially during the Reformation and Counter-Reformation and, whether of biblical, ancient or popular origin, they, as well as their interpretations, reached a wide audience, sparking controversies throughout all levels of society across the Continent. In Spain and Italy during the sixteenth and early seventeenth centuries mystics sought to promote a spiritual regeneration of the Church through the regular use of prophecy and the practice of mysticism. Although Spain and Italy remained officially unwaveringly Catholic during the religious conflicts that mark this period, they had nevertheless been breeding grounds for all sorts of unorthodox prophecy since the late Middle Ages, but especially certain types of messianic prophecies that circulated during the entire age in both the Muslim and Christian communities. It was Spain in particular that saw an outpouring of prophecy and mysticism in the century between 1525-1625, and where both prophecies and mystical experiences reached their peak in the early modern period. All of which led simultaneously to both an exaltation and a suspicion of these phenomena. Indeed, it was an era marked by continuous disputes regarding the validity and legitimacy of both.

In Spain some mystics and prophets acquired a kind of unauthorized sainthood sustained especially by the most disaffected members of society. They were rarely officially sanctioned since many of their pronouncements could have political consequences that might adversely influence state policy or the fortunes of the monarchy. This was the case with the prophet Lucrecia de León, who in her Inquisitorial trial is said to have correctly forecast the defeat of the Spanish Armada as well as to have experienced numerous prophetic dreams that, among other things, foretold the imminent downfall of Philip II and the destruction of Spain. After a protracted, bloody war against an invasion of forces composed of a coalition of England and the Turks, aided crucially by an internal revolt of the Moriscos, Lucrecia prophesied that King Philip would be overthrown and die in Toledo as he sought refuge in the Imperial City. The Hapsburgs would thus disappear, to be replaced by a new messianic dynasty led by the mysterious Miguel de Piedrola, a soldier and wanderer who claimed to be a descendant of the ancient House of Navarre, and who had himself discovered a gift for divinely inspired prophecy while captive and imprisoned in Turkey. Lucrecia's and Miguel's prophecies were aimed at the privileged classes and at the centers of power in Spain. Both were brought before the Inquisition, examined and accused of being false prophets (see Kagan).

Prophecies like Lucrecia de León's played a fundamental part in Iberian spiritual and political life dating back to the High Middle Ages. We know, for example, that since shortly after the Muslim conquest, a version of the apocalyptic legend of 'The Last Roman Emperor' circulated widely. It had been accommodated to particular events in Iberian history and foretold the appearance of a righteous Emperor, his eventual defeat of the Muslims and his conquest of Jerusalem, after which on Golgotha he would abdicate his world-empire directly to God (on the "Last Roman Emperor", see Pagels 2012; and on the legend's medieval and Iberian variants see Gil 1978, and Milhou, 2000). This tradition, influenced profoundly during the Middle Ages by the ideas and prophecies of the Franciscan visionary Joachim of Fiore (1135–1202), which Joachim himself had attributed to St. Isidore of Seville (known to scholars as the prophecies of Pseudo-Isidore), was repeated and propagated by Arnau de Vilanova (1240–1311), and produced the legend of

the Spanish messianic king and world-emperor known variously as the El Encubierto, El Encapuchado, El Murciélago, Dominus Vespertilio, and the New David.¹ Some of the variants of these prophecies also spoke of the Antichrist, who would make his appearance in Seville, just as they foretold of eschatological battles at the end of time which would take place in Andalusia, leading to the expulsion of the Muslims and the taking of Granada by the messiah-king, who would then cross the sea to Africa, defeat Islam and all the other religions of the world, finally reconquering the Holy City of Jerusalem. As these prophecies circulated, the beginning of the reign of every new Iberian king roused expectations and eclectic eschatological speculation. Was the new sovereign El Encubierto? When would he reveal himself? When would the time come? During the reign of the Catholic Monarchs in particular, the prophecy of El Encubierto formed an integral part of the propaganda and providential dynastic discourse of both Castile and Aragon, as rumors flew across both kingdoms that Fernando de Aragón was the one (see Cátedra).

As Louis Cardaillac has shown similar prophecies and counter prophecies regarding the Apocalyptic destruction of both Islam and Christianity were rife in Morisco communities throughout the Iberian Peninsula during the sixteenth and early seventeenth centuries. They were, he notes, an integral part of Morisco culture and helped it to maintain its sense of identity (1984, and 2004). Some like the *aljofores* (Morisco prophecies transcribed in *aljamiado*) found their sources in Muslim eschatology (see López-Baralt 1980), while others like the Morisco version of El Encapuchado traced their roots to the Christian tradition of Pseudo-Isidore. Still others were syncretic adaptations or assimilations of the main narratives of either opposing side, Islamic or Christian, and could display remarkable degrees of mutual acculturation. This was especially true among the Moriscos who were capable of turning Christian motifs and beliefs dramatically back upon the very Christians who had given the prophecies on the doom of Islam their origin. One sixteenth-century Morisco *aljofor*, not unlike the Christian divinations that circulated throughout the Peninsula, predicted a victorious ending to the struggles faced by the Muslims of Spain, which would come after a series of prolonged trials and much suffering. Allah, it foretold, would instigate a series of Muslim revolts culminating in an epic battle resulting in the capture of the Spanish Christian king and the re-conquest of all his lands. This would be followed by the King's and his people's submission and conversion to Islam, fully restoring Islam to the Peninsula, liberating the tormented followers of Allah (see López-Baralt, 2008, 181-235),

Both Moriscos and Christians exploited the prophecies of Pseudo-Isidore, which in 1613 Fray Marcos de Guadalajara y Javier had utilized as examples in two of his apologies (both most likely known by Cervantes and used as a source for Xarife's prophecy) to validate and justify the Expulsions of 1609-1614 (See Cardaillac, 1984). Fray Marcos availed himself of these prophecies to "prove" that Philip III had fulfilled the foretold restoration of Spain by finally purging it of the Moriscos, the last vestige of Islam to menace the nation since the time of the Muslim Conquest. According to Fray Marcos, the Moriscos, whom he claimed knew, read, and exploited the Isidoran prophecies, had failed to understand them fully, and that the renewal that they themselves foretold in their

¹ *Vespertilio* refers to the Vespertilionidae, a family of hooded bats common to southern Europe. The image of *lo rat penat* – "the bat" in Valencian – appears on the arms of Valencia and forms part of legends closely associated with the Aragonese monarchy and the conquest of the Kingdom in 1238 by Jaume I, el Conqueridor.

aljofores was not that of al-Andalus, but actually that of the full restoration of Christian Spain, which was to be carried out at the very expense of the Morisco people themselves (1613, 1614). To be sure, the strain of prophecies continued on well into the seventeenth century beyond the Expulsions of 1609-1614, up through the death of Carlos II in 1700 and the end of the Habsburg Dynasty in Iberia, promoting the notion that the House of Austria remained destined to bring forth a righteous conqueror, a redeemer king who would rule the earth and restore it to universal harmony. In order to endorse this idea and continue to legitimize themselves, the Hapsburgs accepted and broadcast the prophecy of a youthful messiah that many claimed had been foretold as far back as antiquity in Virgil's *Fourth Eclogue* (see Bourne, 1916).

Yet despite all this, surprisingly little has been done to study the place and workings of prophecy in Spanish belletristic texts during the late sixteenth and early seventeenth centuries when prophecy was rife and an almost daily occurrence. Prophecy has been investigated in medieval Spanish texts by Gimeno-Casalduero (1975) and in historiography during the reign of the Catholic Monarchs by Cátedra and Milhou (1989 and 1983), but a comprehensive overview of it in early modern Spanish literature is still lacking. And while this is so, even less has been done to study the prophecies in Cervantes as a manifestation of this tradition, especially the one attributed to Xadraque Xarifes's grandfather in the *Persiles*, so as to place them into the fuller context of historical events and the divination and millenarian fervor that existed in Spain before, during, and after the time Cervantes wrote them.

To begin with, the *Persiles* is a text firmly inscribed in a visionary discourse and a teleology, no less than the master plot of the Christian History of Humankind. As Forcione observes, the "*Persiles* is animated by the spirit of orthodox Christianity, as the adventures often have biblical overtones, suggesting an analogy between the heroes, God's chosen in search of the Promised Land, and mankind awaiting the advent of the Redeemer and establishment of the custodian of his Word, the Holy See in Rome, itself to be followed by the New Jerusalem" (31). And, just as that biblical universal history is marked by prophecy, so too the *Persiles* which introduces numerous instances where some character or event is taken to have oracular qualities and represent and forecast the future. The Xadraque's prophecy must thus not be taken as an isolated event in its immediate literary context, but one that belongs to a larger eschatological, cultural, and political setting that points to certain strains of fifteenth-, sixteenth-, and seventeenth-century millenarianism marked by distinct aspirations that subtended the society that produced and sustained all of Cervantes' works. To go beyond the merely political and place the Xadraque's grandfather's prophecy in its larger socio-historical, literary, and religious context, a concise overview of Muslim-Christian relations after the conquest of Granada in 1492 is essential.

With the conquest of Granada, the Muslim subjects of that kingdom were extended the status of *mudéjares* (Islamic subjects living under Christian rule) under the *Capitulaciones de Santa Fe*. As had been the practice for centuries, they were free to exercise their religion and in most ways continue to govern themselves under their own laws. By early 1502, however, following growing tensions and the first rebellion of the Moriscos in the Alpujarras Mountains, Christian-Muslim relations in the kingdom deteriorated significantly and conversion was imposed upon the Muslims of Granada as well as the rest of the Muslims of Castile. The same thing occurred in Valencia, Catalonia and Aragon later, between 1521-1526, where Muslims were compelled to choose between

baptism and exile. For the majority, baptism was the only real alternative. As a result, after 1526 all Spanish Muslims had become New Christians and were known collectively as Moriscos. Since they were nominally converts to Catholicism, they were, of course, subject to the Holy Office of the Inquisition. At the same time, although now ostensibly Christian, the commitment of the majority to Islam and to Islamic culture remained strong. Even those who had sincerely converted to Christianity often persisted in following Muslim cultural practices, especially dietary preferences and the use of Arabic in conducting daily affairs. Still others did not convert at all and continued to follow the Qur'ān and practice Islamic rites clandestinely. The nature of conversion was thus for the most part problematic, a varied and difficult social, political, and religious puzzle, especially since numerous Muslims practiced *taqiyya* (تقية), or cautious religious concealment and dissimulation, which in the face of repression made spiritual duplicity canonically acceptable (*taqiyya* is sanctioned in Qur'ān 3:28).

This situation led to persecution and wrenching social and political conflict. To make matters worse, although officially Muslims were expected to have abandoned Islam upon voluntary or forced conversion, local authorities often deliberately overlooked the continued practice of Islam by many. In some cases, it was even possible for individuals to pay a tax, or *servicio*, which guaranteed exemption from Inquisitorial scrutiny. And, in unspoken complicity with the nobles of Aragon whose lands the Moriscos tended, the Church, especially in the Kingdom of Valencia, frequently turned a blind eye to them and their continued Islamic rites so as to vouchsafe economic prosperity and the well-being of agriculture in the region.

In this way, the question of the Moriscos and their role in Spanish life became perhaps the single most vexing and polemical domestic civic issue of the sixteenth century. As L. Patrick Harvey observes, “conversion had not brought assimilation and the benefits of belonging to the national community; neither side really wanted that [...] On the Christian side, there was a great theoretical longing to have the conversions become a reality and, at the same time, no practical desire to have these people in any but a menial place on the margins of society” (238).

After much debate about the Morisco's place in Spanish society and their loyalty to the Crown, especially during the last quarter of the century following the Second Rebellion of the Alpujarras (1568-1571), the Moriscos were finally expelled from Spain between 1609-1614, nearly a century after many of them began the series of self-deportations mentioned by Hutchinson, driven by the increasingly impossible conditions imposed upon them by the King. These expatriations and the final expulsion of all the Moriscos depopulated many villages whose ruins can still be seen today, especially along the Mediterranean coast, leaving them by 1614 abandoned, barren and deserted.

The specific events framing the Xadraque's prophecy in the *Persiles*, which takes all these experiences as its background, are these: Passing through the Kingdom of Valencia on their way to Rome, Periando, Auristela, and the band of pilgrims come to a Morisco coastal hamlet. In need of lodging, they accept the hospitality of a village elder, whose beautiful daughter, Rafala, “en lengua aljamiada” (354) takes Auristela and Costanza aside to warn them of her father's treachery and his plans to kill them all (“ser vuestro verdugo”) during the night, when sixteen corsair ships from Barbary are scheduled to come for the residents of the village to take them to Africa, where they hope to find both their freedom and their spiritual salvation. Rafala urges the women to save themselves and

the other pilgrims by taking refuge in the village church, where they will find the notary, the priest, and her uncle Xadraque Xarife, a Morisco convert to Christianity whom they can fully trust. A zealous convert who now denounces his Muslim heritage and his own people--the hated Moriscos--for being the root of all the evils visited upon Spain, Xarife's only consolation in these times of trial proves a prophecy given by his astrologer grandfather a generation before, who foresaw the eventual expulsion of the Moriscos at the hands of a king of the House of Austria.

When the pilgrims arrive at the church, they are greeted by the priest who welcomes them and ensures them that they will be safe during the night in the fortress-like tower of the church, whose iron-clad doors, he notes suggestively, have proven to resist all assaults. Complaining of the persistent uncertainty of knowing just when the Barbary corsairs will make their incursions along the coast to retrieve Moriscos bound for Africa, now that the corsairs' imminent arrival at the village that evening is known the priest urges the pilgrims to seek sanctuary with him in the church during the night. It is at this point that Xadraque Xarife, Rafala's converted uncle, interrupts the conversation and exclaims:

-¡Ay [...] si han de ver mis ojos, antes que se cierren, libre esta tierra destas espinas y malezas que la oprimen! ¡Ay, cuándo llegará el tiempo que tiene profetizado un abuelo mío, famoso en el astrologia, donde se verá España de todas partes entera y maciza en la religion cristiana, que ella sola es el rincón del mundo donde está recogida y venerada la verdadera verdad de Cristo! Morisco soy, señores, y ojalá que negarlo pudiera, pero no por esto dejo de ser christiano; que las divinas gracias las da Dios a quien El es servido, El cual tiene por costumbre, como vosotros mejor sabeis, de hacer salir su sol sobre los buenos y los malos, y llover sobre los justos y los injustos. Digo, pues, que este mi abuelo dejó dicho que, cerca de estos tiempos, reinaría en España un rey de la casa de Austria, en cuyo ánimo cabría la dificultosa resolución de desterrar los moriscos de ella, bien así como el que arroja de su seno la serpiente que le está royendo las entrañas, o bien así como quien aparta la neguilla del trigo, o escarda o arranca la mala yerba de los sembrados. Ven ya, ¡o venturoso mozo y rey prudente!, y pon en ejecución el gallardo decreto de este destierro, sin que se te oponga el temor que ha de quedar esta tierra desierta y sin gente, y el de que no será bien la que en efeto está en ella bautizada; que, aunque estos sean temores de consideración, el efeto de tan grande obra los hará vanos, mostrando la esperiencia, dentro de poco tiempo, que, con los nuevos cristianos viejos que esta tierra se poblare, se volverá a fertilizer, y a poner en mucho mejor punto que agora tiene. Tendrán sus señores, si no tantos y tan humildes vassallos, serán los que tuvieren católicos, con cuyo amparo estarán estos caminos seguros, y la paz podrá llevar en las manos las riquezas, sin que los salteadores se las lleven. (356)

After the corsairs' appearance in the night (suggestively undetected, perhaps even willfully ignored, by the *atajadores*, i.e., the coastal watchmen), the burning of the hamlet by its departing inhabitants, the corsairs' attack on the church where the pilgrims are gathered in the tower, and the toppling of a stone cross at the entrance to the village, the villagers board the ships to carry them to Africa. Safe now from the perils of the night, the Xarife vehemently reiterates his hatred for his fellow Moriscos. In his peroration he apostrophizes the king evoked in his grandfather's prophecy, calling on him and his

counselor to deliver Spain from the Moriscos. The narrator tells us that, as if in a rapture, Xarife spoke as if he were “lleno de celestial espíritu” (358):

¡Ea, mancebo generoso! Ea, rey invencible! ¡Atropella, rompe, desbarata todo género de inconvenientes, y déjanos a España tersa, limpia y desembarazada desta mi mala casta, que tanto la asombra y menoscaba! ¡Ea, consejero tan prudente como illustre, nueuo Atlante del peso de esta Monarquia, ayuda y facilita con tus consejos a esta necesaria transmigración; llénense estos mares de tus galeras, cargadas del inútil peso de la generación agarena; vayan arrojadas a las contrarias riberas las zarzas, las malezas y las otras yerbas que estorban el crecimiento de la fertilidad y abundancia cristiana! Que si los pocos hebreos que passaron a Egipto multiplicaron tanto, que en su salida se contaron más de seiscientas mil familias, ¿que se podrá temer de estos, que son más y viven más holgadamente? No los esquilman las religiones, no los entresacan las Indias, no los quintan las guerras; todos se casan, todos, o los más, engendran, de do se sigue y se infiere que su multiplicacion y aumento ha de ser innumerable. ¡Ea, pues, vuelvo a dezir; vayan, vayan, señor, y deja la taza de tu reyno resplandeciente como el sol y hermosa como el cielo! (359)

At first, like so many other visions and prophecies of late sixteenth-, early seventeenth-century Spain, Xarife’s prophecy may have appeared to its readers and the characters in the *Persiles* alike as just more grist for the prophetic mill. In its verbal calques, it has a clear antecedent that it was doubtless meant to recall so as to highlight both its melodramatic nature and its visionary textual genealogy. It is a variant of the well-known Prophecy of the New David set into motion in Iberia by Arnau de Villanova as early as the late thirteenth century (see Milhou). If placed in this larger tradition of millenarian prophecy, Xarife’s divination would likely have been perceived by some as yet another well-worn version of this prophecy, as a piece of monarchical propaganda whose basic narrative had been circulating broadly since at least the first part of the fifteenth century, and whose climax would supposedly come with the (re)conquest of Jerusalem.

Since at least 1418, in the *Cancionero de Baena* (335), there is a distinct variant of the prophecy’s predictions. In it, Gonzalo Martínez de Medina foretells that the young King Juan II would become an “alto emperador” who would rid Spain of the Muslims, reconquer Jerusalem, unite all nations, and bring forth universal peace, just as Martínez de Medina stresses that this, his own divination, had been found in a book of prophecies:

Ca segund leí en las *Profeçías*,
 Por él ha de ser aquesto acabado;
 avrá luenga vida e todos sus días
 será vençedor e beinaventurado,
 católico e noble, valiente, esforçado,
 por quien las leyes serán todas una:
 en esto se juntan sinos e Fortuna,
 segund por los libros me es demostrado. (592)²

² *Profeçías* here is a reference to the prophecies contained in Joachim of Fiore, known as the Pseudo-Isidore (cite note in Cátedra, 59, n. 117).

What Martínez de Medina fails to recall in this prophecy gleaned from Joachim of Fiore is that, after his victory, and at the moment the *alto emperador* was to be crowned on Golgotha, the Antichrist would appear to overthrow him and mark the beginning of the End of Days (see Guadalajara Medina 2004, 128 ff). When we examine it closely, Xarife's prophecy points to the fulfillment of certain events strikingly similar to those foretold by Martínez de Medina, but at the same time obscures others that point to an affirmation of the imminence of the Last Days and the appearance of the Antichrist. In this way, when Xarife's prediction was read by the readers of the *Persiles* in 1617, many of them would have taken it as a reiteration of a well-known forecast of something that actually had proven true, i.e., the Expulsion of the Moriscos, but also carried implications of dire, enigmatic, and catastrophic consequences that had been left unsaid and yet to be fulfilled.

The fact that the prophecy is pronounced by someone named Xarife is also of consequence. As González Alcantud observes regarding the *xofras*, or *xarifes* (*sharif*, شريف "noble" in Arabic, is reserved to describe the descendants of Muhammad's grandson, the shiite Hasan ibn Ali. Nearly all Iberian Moriscos were, on the contrary, sunni), in the context of prophecies surrounding the Morisco rebellion in Alpujarras Mountains around Granada in 1568, "Los cristianos siempre fueron muy críticos de los linajes "chofra" o xarifes, a los que consideraban unos sencillos impostores, que se aprovechaban de la credulidad del común haciéndose pasar por descendientes del profeta" (1997, 213, n. 5). Seen as pompous frauds, deceivers and false prophets by the Christian population, their word was deemed generally dishonest and suspect. At the same time, the title *Xadraque* may be an honorific, a term of high respect (derived from the Arabic šaḍraat, according to the RAE) that is used to address or designate princes and sultans.³ Upon encountering Xadraque Xarife, any non-shia Morisco or educated Christian passingly familiar with Muslim and Morisco culture would immediately have perceived Rafala's uncle as a character whose name and title indicated that he was likely to be both pretentious and insincere. And indeed, as he appears in the text, he stands for egotism, severity of judgment, absence of introspection, and emphatic rhetoric. Via his prophecy and the arrogant nature of his personality he might even have recalled the warnings against the frequency of false prophets, who, rather than be moved by the Holy Spirit, are moved by the spirit of the Antichrist, as in 1 John 4:

Dear friends, do not believe every spirit, but test the spirits to see whether they are from God, because many false prophets have gone out into the world. **2** This is how you can recognize the Spirit of God: Every spirit that acknowledges that Jesus Christ has come in the flesh is from God, **3** but every spirit that does not acknowledge Jesus is not from God. This is the spirit of the antichrist, which you have heard is coming and even now is already in the world.

³ We can also consider that it may be a confusion with *ḥaḍarat* (حضرات), a term generally used to indicate "the honorable one(s)". It could also contain a veiled reference to *Shadraat al-Dhahab fi Akhbar man Dhahab* (ذهب من أخبار في الذهب شذرات), "Particles, or Small Pearls, of Gold in the News of Those Who Are Gone", a book of wisdom comprised of biographical portraits and examples of eloquence from famous men at important moments in the history of Islam starting in the first year of the Hijra. Or, finally, it could represent a profoundly ironic allusion/pun on *tashaddara*, a rarely used verb that means "to disperse" when referring to people or groups of people, since Xarife pronounces the prophecy of the dispersal, or diaspora, of the Moriscos.

[Carissimi nolite omni spiritui credere sed probate spiritus si ex Deo sint quoniam multi pseudoprophetae exierunt in mundum 2 in hoc cognoscitur Spiritus Dei omnis spiritus qui confitetur Iesum Christum in carne venisse ex Deo est 3 et omnis spiritus qui solvit Iesum e Deo non est et hoc est antichristi quod audistis quoniam venit et nunc iam in mundo est. Biblia Sacra Vulgata. I Ioannis 4]

Xarife's grandfather's prophecy was composed at a time when prophetic discourse and prophecies abounded, and when it would also have been perilous to discount the existence of false prophets or mistaken foresight, even if the events foretold in some predictions had actually come to pass. Since the language of prophecy could often be obscure, rather than rely naively on things that prophecy foretold, all such divinations were obliged to be subjected to careful scrutiny and consideration, closely examined for their meaning and their outcome rather than the realization of events they forecast. Although a condemnation of others, Xarife's words are also as much a self-condemnation as anything else, a rhetorical display of self-loathing and hatred of others filled with passionate intensity, moved by a spirit of animosity and spiteful intolerance directed at his own people. Put simply, these are the words of an angry zealot which should have roused scrutiny and deliberation. And the fact that none of the characters or the narrator of the *Persiles* comment upon them—they let them pass in complete silence—appears more than noteworthy. The prophecy's situational and verbal irony could certainly not have been lost on Cervantes' more careful readers, however. It stands out as an incongruous speech brimming with vengeful intolerance in a work meant to enshrine reconciliation and the ethos of Pauline Christianity.

The suspicion cast upon Xarife's prophecy by his doubly ostentatious title and name, his prophetic Muslim genealogy, and his exceedingly zealous performance, seem to undermine the rectitude of his words rather than ratify it. It also overshadows his niece Rafala, who had informed the pilgrims that her father, a devout Muslim whom she clearly resents, had offered to host them in his home just to kill them in the night or kidnap them to North Africa. Rafala's claim is, of course, in blatant contradiction to Muslim teaching, practice, and tradition, which Cervantes must have known after five years of captivity in Algiers. The Qur'ān (Al-Baqarah 2:177; An-Nisaa' 4:36) calls upon the righteous to extend protection (*ijārah* إجارة), welcome, and hospitality to all strangers, even if they be enemies. They must not be mistreated or oppressed in any way. This is an exhortation also summarized in a well-known *hadith* which states that "Islam began as a stranger and it will return as it began, [as] a stranger. Blessed are the strangers" To this day, showing hospitality to all wayfarers, foreigners, and outsiders constitutes an act of piety and mercy in the Muslim world (see Al-Azmeh). All of which places Rafala's sincerity, and her claim that her father plans to assassinate the pilgrims in the night, squarely into the balance. Any reader half familiar with Islamic custom would likely have questioned her allegation and perhaps even have perceived it as a deliberate lie, or at the very least would have been puzzled by her claim.

Rafala's and Xarife's nominal conversion to Christianity is not in doubt; it is the quality and spiritual temper of it that rest in the balance. As Cervantes subtly shifts perspective, we see that the zealots and apostates in the village are really the girl and her uncle, whose guile, duplicity and poorly assimilated Christianity is blessed by the priest and the sacristan, likely agents of the Inquisition in this alienated emblematic community

of ethnic and religious unrest. The sonorous prophecy of Xarife is punctuated by the deepest irony, as he summons the hand of Providence and a Messianic King, divine instruments of the future Expulsion of the Moriscos, just at the moment his fellow citizens are voluntarily fleeing into exile seeking refuge from, and a better alternative to, their Babylonian confinement in an allegedly Christian Spain. To be sure, rather than exile the episode records, as Hutchinson argues, an emigration and the transformation of the Moriscos into expatriates, who must willingly sacrifice their homes and country to seek the freedom they are denied in their own land. The repressive policies of the Crown that led up to the expulsion rather than provide a solution to the conflict led only to division among the Moriscos themselves and to nothing but the promise of greater civil strife. In contrast to her uncle's militant Christianity, Rafala's beliefs are symbolized in the green cross she carries (The green symbolizes renewal and the promise of new life. In the Church green is used during Epiphany. On Rafala's optimistic Christianity, see Infante 2012). In both Rafala and Xarife Cervantes presents two types of Christian conversion, one militant, and the other pious and quietistic. However, practitioners of both by the end of 1614, regardless of their spiritual inclinations, as the informed reader knows too well, would be swept up by the whirlwind of history, expelled from their homeland by the xenophobia and fear promoted by their Old Christian compatriots.

The town after its departing Morisco inhabitants burn it remains in ruin, an abandoned place of former habitation; the church in shambles, the cross at its entrance broken, its pieces strewn on the ground, constituting a symbolic landscape of the failure of any form of tolerance. Like so many communities in Valencia and the lower Aragon, it became a ghost town the moment its Morisco residents abandoned it, in this way foreshadowing the aftermath of the later Expulsion. Rafala, her uncle, and the sacristan, are the remaining inhabitants of a once flourishing community, now with no hope of resurgence. They preside over an ironically redeemed if totally destroyed village; a place that was ruined so that it could be claimed for Christianity. Rafala, her uncle, and the sacristan comprise a kind of sterile trinity, one that offers little hope for community and even less for human society and regeneration. As the pilgrims leave the town, the remnants of its habitation stand as augurs of nothing but the eventual extinction of this wasted place. To be sure, Henri Lapeyre (1959) estimated from census reports and embarkation lists that, out of a population of approximately 300,000, approximately 275,000 Moriscos self-deported or were expelled between the years 1609-14. This is a cautious approximation inconsistent with many contemporary tallies, some of which put the figure at upward of 600,000. By all accounts, it is not unreasonable to assume that by 1620, three years after the publication of the *Persiles*, the Kingdom of Valencia had lost almost a third of its population and that one half of its villages remained deserted (see Reglà 1973, and Vincent 2013 for the details of the devastating socio-economic effects of the Expulsion).

Nominally all the villagers of this unnamed place were Christians, since every Morisco in the Spanish Kingdoms had been forcefully converted by 1526. Seen from the perspective of the *Persiles*' reception in 1617, Xarife's prophecy would thus have been filled with dark irony, taken as an unwitting, tragic foreshadowing that would eventually turn the speaker of the prophecy into one of the very casualties of the triumphant Christianity he so fervently covets and invokes. Although Rafala introduces him as a wise man, when we actually encounter him in the text he lacks any humility and seems all too sure of himself. He is pictured as an arrogant person who basks in his own self-importance

as the bearer of his grandfather's prophecy, and he expects only praise and assent from those around him. His encounter with the pilgrims marks the highest point he will reach in the *Persiles* as a person, yet he has no idea who he really is nor what history holds in store for him and his kind.

As a convert to Christianity in sixteenth-century Spain Xarife will, of course, remain evermore suspect of being illegitimate, racially impure, marginalized, the subject of discrimination by Old Christians, no matter what he may claim or have achieved spiritually through his conversion. As he imagines himself in a future time after the expulsion that he prophesies, he sees himself as one of "los nuevos cristianos viejos [con] que esta tierra se poblare, [que] se volverá a fertilizer, y a poner en mucho mejor punto que agora tiene", little does Xarife realize what the readers of the *Persiles* in 1617 already recognize: the very moral, social, and civic failure of the enterprise he so ardently wished for and invoked. What this demonstrates, of course, is the neatly crafted irony of Cervantes' text that the informed readers of 1617 would instantly have perceived. As he witnesses the expatriation of his neighbors in the village, tragically blind to what lies ahead, Xarife can hardly guess what eventually awaits even those Moriscos who, like himself, had willingly converted to Christianity. Rather than result in conciliation or resolution, the fulfillment of Xarife's grandfather's prophecy by 1614 would have created a legacy of infamy for people like him and his niece since, with few exceptions, even the most sincere and passionate Christian Moriscos were ordered to leave the Spanish kingdoms. By 1617, any attempt at assimilation or reconciliation by Christian Moriscos produced only further degradation, inferiority, social exclusion, and prejudice for them. In short, Xarife by his very existence stands as a refutation of the very Christianity he seems to think will vindicate him. Looking back at him from the reader's perspective of 1617, Xarife endures as a victim of his own prophecy, as an augury of the wages of religious intolerance, chauvinism, xenophobia, economic failure, and the general discord that the expulsion of the Moriscos would eventually produce. By placing this incident in the Kingdom of Valencia earlier in the sixteenth century Cervantes reminds the attentive readers of his work of the irony and unspoken and unspeakable consequences of more recent events, and of their tragic results for even the most sincere of Christian Moriscos.

By 1614, the date marking the end of the wave of expulsions, conversion, whether heartfelt or not, failed to provide protection for Morisco converts since both the converted and the non-converted had been forced to leave Spain. Xarife thus incarnates the tragedy of all converts in early Modern Spain, a situation doubtless fortified by Cervantes' own personal experience. From the perspective of 1617, the text suggests that far from living happily and in peace after becoming Christians, Xarife and Rafala would eventually suffer the same fate as every Morisco: exclusion, bigotry, and then final ejection from their native land in the name of the religion they both fervidly professed. In many ways for them it ultimately would have proven better to leave their village with their compatriots that fateful night in the 1550s. By 1616, the year of his death, Cervantes knew that all hope for integration or reconciliation with any of those who might have been left behind had proved impossible. As the sixteenth century drew to a close, things just became worse. Both Xarife and Rafala are distressing, fateful figures who stand out in the fictive past against the brutal reality of the historical present. The dark irony of their situation is marked by the discrepancy between the expectations they hold for their conversion at the time of the action of the romance and the actual historical results of it by 1616, deepened by a certain

perverse appropriateness in the case of Xarife, the portentous, eager enemy of his own people. When Xarife exults over the vision of the expulsion of his own kind, he cannot, of course, imagine himself as a victim of that process, creating a sense of profound irony for the reader. It is by means of this dramatic irony that Xarife and Rafala come alive to reveal their deeply thwarted aspirations, standing as examples for readers in 1617 of the unmitigated failure of Christian Spain. In the best tradition of tragic situations, the incident can only rouse fear and pity in the conscientious, knowledgeable reader, left now to deal with these characters' destinies from the perspective of the calamity of the expulsions.

By the time the pilgrims move on out of the village, the situational irony of both Xarife and Rafala must thus have been apparent to all attentive readers who held the *Persiles* in hand. The righteous Christianity that Rafala and Xarife in their own way espouse and imagine for themselves is an historical impossibility, a dead end toward fulfilling their spiritual aspirations to freely exercise their new beliefs. Both had hoped to change their fate, achieve legitimacy, continuity, and perhaps even happiness and salvation as Christians and citizens of a pious Spain. By the time their tale is read when the *Persiles* is published, however, it is equally clear that neither could have managed to obtain them by becoming Christians in an exclusively Old Christian Spain. In fact, when the reader of 1617 reads about them the very Christianity Xarife and Rafala had professed and upheld had become the aggressive agent of their own undoing. Whether Muslim, Crypto-Muslim, or sincerely Christian, all spiritual and civic freedom had been foreclosed to them and their Morisco compatriots. Their stories of conversion only add depth and pathos to the sense of Spain's spiritual and social disintegration, since by 1617 Cervantes' readers were certainly aware of the ominous historical aftermath of the Expulsion of the Moriscos.

Given the double chronological perspective of the narrative, based upon the events portrayed in it the readers of the *Persiles* would have noticed a dark ironical gap in Xarife's prophecy which, though it confirms the realization of the expulsion, contradicted any redemptive results when the very experience it forecast had actually been consummated. They would doubtless have been aware of the dire human consequences of the diaspora, and have been confronted with the visual proof of its calamity as they beheld the ruined and deserted towns and villages not just in the Kingdom of Valencia but in the rest of Spain. Put simply, even if all the events foretold in Xarife's grandfather's prophecy had come to pass nearly a century after its first proclamation, the catastrophic human results of those experiences could not have been foreseen. Yet they would have been painfully evident to Cervantes and his more sensitive readers since, as Márquez Villanueva remarks when writing about Ricote, by "1615 la expulsión acaba de consumarse hasta el último hombre y sólo cabe ya asimilar en profundidad su amarga lección" (225). The lessons of the Expulsion would daily have been materializing, and its consequences could certainly not have been lost upon Cervantes' more searching readers. The only one of the characters who seems to intuit the full meaning of the ruinous present and future consequences of the expatriation of the Moriscos in this episode of the *Persiles* is the profane *escribano*, an Old Christian whose proximity to the secular, socio-economic affairs of the village provides him at the time of the events with a distinctive, down-to-earth, self-interested view on the immediate and long-range historical consequences of the struggle taking place before his eyes. After the destruction of the village by its inhabitants in the night, he, the narrator tells us sardonically, "[le] tenía ocupada el alma el sentimiento de la pérdida de su hacienda" (358).

At the moment he pronounces it, Xarife's prophecy, rather than signify a release from the evil bondage of his Muslim roots, thus holds forth nothing but dire outcomes for him, his niece, and the nation that ultimately expelled them and the rest of the Moriscos, Christians and crypto-Muslims alike; consequences which readers of the *Persiles*, published three years after the final wave of expulsions in 1614, would have begun clearly to see. They would, of course, have perceived them as anything but positive, and certainly not as the focal point for prophesying the resurgence of a triumphant, messianic Spain. The aggressive rhetoric of Xarife's vaticinium would have taken on a much more literal and ominous meaning by 1617, signaling an excess which the reader could already easily grasp as leading, rather than to redemption, to the destruction of the fabric of the nation in the name of an illusory political ideal dressed as eschatological insight and disguised as righteousness. To be sure, Cervantes' readers would have been aware at that particular moment that Moriscos who had made it a point to stress their conversion to Christianity would nevertheless have been caught up in the storm, evicted from their homes and deported to Africa, underscoring Xarife's and Rafala's uncertain future at the time the action of the romance unfolds.

The greatest irony of all, however, would be the one experienced by readers of the *Persiles* familiar with the *bando*, or edict of expulsion, and the details of the arguments leading up to the banishment of the Moriscos since it was first agreed to by Philip II and his Council of State in Lisbon during the winter of 1581. By 1617, they would have known that Xarife as he spoke was destined to be banished from Valencia during the massive deportations that would take place beginning in 1609, which rounded up even the most zealous and sincere converts to Christianity among them. Any shrewd reader of the work would no doubt have been horrified by the irony and incongruity of Xarife's prophecy that would subsequently seal his own fate. As he recites the official litany of complaints against the Moriscos, in his own blindness to Christian charity Xarife offers the 1617 readers of the *Persiles* not a prophecy but a certain prediction of his own ill-omened destiny. Like Oedipus as he seeks the murderer of Laius, Xarife fails to perceive his own deep complicity and his forthcoming tragic role in the final reckoning.

In the prophecy's apostrophe of the King Xarife cleaves to the arguments that sustained the position of the advocates of the Expulsion beginning as early as 1582, accommodating them to a scheme of a larger providential design: the well-known tradition of the prophecies that augured a new and better Spain that would end with the redemption of all humankind. The prophecy's content conforms most closely to the orthodox pro-Expulsion rhetoric espoused by nearly all Spaniards as soon as the Expulsion had ceased to be simply a proposal and had become a fact in deed. As Antonio Feros observes, the "diversidad de opiniones desapareció una vez Felipe III ordenó [la] expulsión. Lo que antes había sido un vivo debate, generalmente desarrollado dentro de espacios institucionales, a partir de 1609 pasó a convertirse en una opinión casi unívoca que se manifestó en todo tipo de textos impresos, obra de los más variados individuos. El discurso oficial, y la 'opinión pública' se hicieron una, y esto afectó a todos los géneros literarios durante el siglo XVII" (69). Since this was the case, it seems clear that Cervantes felt compelled to confront the topic of the Morisco Expulsion in his works through both profound situational and verbal irony while mimicking the "official" version of it, placing his condemnations of the Moriscos in the mouths of incongruous characters at improbable times and places: Ricote, a converted Morisco who, not unlike Xarife, interrupts an intimate moment of friendship

with a philippic endorsing the King's edict (DQ II, 54-55); Berganza, the changeling child transformed into a talking dog in the *Coloquio de los perros*; and, of course, in the *Persiles*, Xarife himself, a descendant of the Prophet Mohammad who commits the ultimate Muslim trespass by denouncing his people and decrying his own spiritual and cultural roots. As Cervantes doubtless understood, prophecy is amazingly malleable, and can be adopted and used by many voices at any place and time in any implied political or eschatological equation (See Milhou Chauve-Souris). Both Moriscos and Christians throughout the sixteenth century, as we have seen, had exploited variants of the same prophetic myth for entirely different, and often opposing, purposes.

In a text intentionally filled with recurring moments expressly designed to challenge the reader's credibility and imagination nothing could have been more arresting than Xarife's heated words, pronounced in a Morisco village by a Morisco convert to Christianity, who unexpectedly rejoices in the coming expulsion of his own people from their homeland and foretells the unqualified future triumph of a confrontational Spanish Christianity. First, the incongruity of an ethnic Morisco appropriating the traditional Christian prophecy of the New David, used in its various forms by the monarchies of the Peninsula for centuries to chart their destinies, would certainly not have been lost on Cervantes' readers. At the same time, beyond its substance Cervantes renders the prophecy in a discourse heightened by extravagant description and emphatic linguistic markers that seek to convey a theatrical, exaggerated nature upon the deeds that are being foretold. Punctuated by gaudy ornament and cliché, the expletives *ea, ea, ea* are used to stress the purportedly divine, involuntary, rapturous nature of Xarife's speech. His showy declamation also invokes imagery from ancient mythology (Atlas bearing the weight of the world) and the typology of the Old Testament (the Crossing of the Waters, which evokes a kind of Exodus in reverse), just as Xarife rails awkwardly against "Mi mala casta". To say that his prophecy marks the single most dramatic episode in a dramatic series of events in Book III of the *Persiles* (e.g., the tale of Feliciano de la Voz, the False Algerian Captives, etc.) would be an understatement. Finally, linked to the style in which the bellicose messianic imperialism of the inhabitants of the Isla Bárbara is delivered in Book I, the prophecy's overtly passionate, imperative diction (*atropella, rompe, desbarata*, etc.) coincides with that of numerous other episodes in the romance connected to the representation of unrestrained fury, rage, and tragic outcomes (see Armstrong Roche 251-60).

Rhetorically and dramatically, Xarife's prophecy is a speech brimming with hyperbole, doubtless intended to draw the reader's attention both for its unexpected content and its bombastic, magniloquent exuberance. With its ostentatious delivery, the advancement of the plot is suddenly interrupted. The dramatic moment acts much like a textual enjambment, a jarring instant in the flow of the action signifying a performance that commands singular awareness from the reader, and, presumably, as well from the characters in the text who are the prophecy's immediate witnesses and intended audience. In the texture of the narrative, the prophecy does nothing less than mark an obstacle for the reader in the progress of the action. At the very least, readers and characters would, and should, have been compelled to stop and pay special attention to it, although none of the characters of the fiction actually do. Just how characters and readers might have interpreted it is of special interest, notably because, departing from Cervantine convention, no one in the band of travelers who witnesses the scene remarks upon it or provides guidance on how

Xarife's grave assertions might be approached. The portentous event passes in total silence for everyone in the text, including the narrator. As it is pronounced without comment, it is up to the reader to seek just what the prophecy signifies in the context of the work, and to entertain the possibility of irony by means of its prominent, unremarked strangeness.

When placed into its narrative temporal context, the Xadraque's prophecy, supposedly pronounced sometime in the decade of the 1550s (but foretold by his grandfather probably as an *aljofo* a generation earlier), is couched in terms of an unfulfilled desire, as something that has yet to happen that for the speaker bodes for a better future time, and constitutes a plea to God to remove the loathsome Moriscos to the other shores. As the Xadraque's prophecy points to an event in a series said to lead to universal salvation, and it is placed in the mouth of a Christian Morisco it is more than reminiscent of an *aljofo*. Seen from the Morisco perspective, it exudes pessimism and captures a sense of foreboding, an apocalyptic viewpoint that likely coursed through Morisco communities. Cervantes was doubtless familiar with the Morisco *aljofores* and, as Luce López Baralt matter-of-factly notes, the prediction that Cervantes places in Xarife's mouth "becomes most uncomfortable", in that "it is difficult to conceive that any Moor would beg for his own destruction, or the destruction of his people, as Xarife does in this Cervantean *aljofo*. But one thing is very clear: the author of the *Quijote* was acquainted, probably at first hand, with the *aljofo* genre in its *aljamiado* incarnation. It is important to note that Xarife's *aljofo* appears to have been cribbed directly from one of those texts [...] except that Cervantes subverts the genre of the Moorish prophecy when he directs it, with no mitigation, against the cultural and human integrity of the Valencian Moors themselves" (1992, 255). What we peruse as we are reading this episode of the *Persiles* is an analepsis, or flashback, since the romance's diegesis takes place in a time well before the historical Expulsion of the Moriscos between 1609-1614. Some readers of the *Persiles*, however, would have understood the prophecy both in terms of the past that is represented in the book and as an uncanny flash-forward, or prolepsis, of events that had indeed come to pass by 1614. Given this temporal twist, they would doubtless have been jarred by the prophecy and sought to study both Xarife the person and his prediction more closely. It is noteworthy, I repeat, that Xarife's intradiegetic audience of the late 1550s in the romance pays absolutely no attention to it. For the characters in the book and for the narrator, the entire event passes without comment, in total silence. For the reader of 1617, however, it must have been a very different story.

The readers' responses to the prophecy in 1617 would have been varied. Some—the less attentive readers—would doubtless have seen the Xadraque's prophecy as a simple flashback to one more foretelling in the midst of so many prophets and prophecies during the sixteenth century. Others would have seen it in light of recent events and as a *post factum, ex eventu* construct; a clever way of foretelling what had actually happened. Others would have seen Xarife's intervention as a political, propagandistic space in which to reiterate the official justifications for the expulsion and the policy of the state based on the promise of greater things to come, just to undercut this authority by placing it in the mouth of a rancorous zealot (the reading shared by many contemporary critics). Yet still others—Cervantes' most careful readers—would have seen and appreciated the prophecy as an example of the deepest Cervantine irony, because Xarife, as a Christian Morisco, does nothing less than foresee and prefigure his own eventual undoing—his own expulsion from Spain—since even the most cooperative converted Christian Moriscos in the Kingdom of

Valencia were swept up by the events between 1609-1614 and sent to Africa, as per the Edict proclaimed by the King.

The temporal structure of the text in the context of its reception thus provides a crucial key for understanding the demoralizing irony of Xarife's prophecy. Intradiegetically, the prophecy portrays events said to be historical and to have taken place sometime in the 1550s. Outside the fiction, the events portrayed in it were destined for a reading audience of 1617. With nearly sixty years of hindsight with which to view and evaluate what the prophecy augured, the readers' perspectives of 1617 would have greatly enriched the knowledge, awareness, understanding, and awful strangeness of this deeply poignant episode of the *Persiles*. As it appears in the work, Xarife's prophecy may thus stand as both portent and conclusion, a beginning and an end, depending upon where readers locate it in time and in their imaginations. That said, in very general terms it fits neatly into Forcione's larger understanding of the *Persiles* as a romance that "moves endlessly back and forth . . . reenacting ritualistically the Christian eschatological vision of bondage and restoration in the same way in which it is reenacted in the Revelation" (45). To credit the prophecy simply as a foretelling of a truth in the scheme of salvation, even if the events portrayed in it had actually come to pass, would in itself also have problematized salvation, even going so far as to constitute a denial of it, since Christian salvation is never fulfilled by means of events or prophecies but by faith alone, and it results in salvation being achieved only by means of faith-motivated works. Xarife's prophecy, like Mauricio's and the inhabitants' of the Isla Bárbara, offers no real valence for the truth or meaning of the events it foretells; it is both enigmatic and problematic if we seek to find any degree of righteousness in it or traces of what it actually means. Yet, the things the prophecy foretells would have been recognized by all Cervantes' readers, for whom it could just as easily have been the cause for hope, despair, a shrug of the shoulders, laughter, or bitter tears.

Works Cited

- Al-Azme, Aziz. "God's Caravan: Topoi and Schemata in the History of Muslim Political Thought". In Mehrzad Boroujerdi ed. *Mirror for the Muslim Prince: Islam and the Theory of Statecraft*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 2013. 326-82.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*. Toronto: U of Toronto P, 2009.
- Baena, Juan Alfonso de. Brian Dutton and Joaquín González Cuenca eds. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor, 1993.
- Bleda, Jaime. *Corónica de los moros de España, dividida en ocho libros*. Facsimile ed. and preliminary study by Bernard Vicent and R. Benítez Sánchez-Blanco. València: Ajuntament and Universitat de València, 2001. (Originally published Valencia: Imprenta de Felipe Mey, 1618).
- Bourne, Ella. "The Messianic Prophecy in Vergil's *Fourth Eclogue*". *The Classical Journal* 11 (1916): 390-400.
- Cardaillac, Louis. "Le profetisme, signe d'identité morisque". In Abdeljelil Temimi ed. *Religion, identité et sources. documentaires sur les Morisques Andalous*. Túnez: Institut Supérieur de Documentation, 1984. 138-46.
- Cátedra, Pedro M. *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos: Juan Barba y su Consolatoria de Castilla*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- Cervantes, Miguel de. Juan Bautista Avalle-Arce ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1969.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Feros, Antonio. "Retóricas de la Expulsión". In Mercedes García Arenal and Gerard Wieggers eds. *Los moriscos: expulsión y diáspora. Una perspectiva internacional*. Biblioteca de Estudios Moriscos, 9. Valencia: Universitat de València, 2013. 67-102.
- Forcione, Alban. *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Gil, Juan. "Carlomagno, el imperio, y Jerusalén". *Habis* 9 (1978): 133-58.
- Gimeno Casalduero, Joaquín. "La profecía medieval en la literatura castellana y su relación con las corrientes proféticas europeas". In *Estructura y diseño en la literatura castellana medieval*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1975. 103-42.
- González Alcantud, José Antonio. "Los moriscos y su antropología. Reflexiones al hilo del cuarto centenario de la expulsión de los moriscos de España". *Gazeta de Antropología*. 28 (2012): <http://hdl.handle.net/10481/22984>
- . "El profetismo y la imposibilidad del milenarismo en la rebelión morisca de 1568". *Anales de la Fundación Joaquín Costa* 14 (1997): 201-15.
- Guadalajara Medina, José. *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos, 1996.
- . *El Anticristo en la España medieval*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2004.
- Guadalajara y Xavier, Fray Marcos de. *Memorable explusión y justísimo destierro de los moriscos de España*. Pamplona: Nicolás de Assiayn, 1613.

- . *Prodición y destierro de los moriscos de Castilla hasta el Valle de Ricote*. Pamplona: Nicolás de Assiayn, 1614.
- Harvey, L.P. *Muslims in Spain, 1500 to 1614*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Hutchinson, Steven. "The Morisco Problem in its Mediterranean Dimension: Exile in Cervantes' *Persiles*". In Kevin Ingram ed. *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond*. Leiden: Brill, 2012. 187-202.
- Infante, Catherine. "Los moriscos y la imagen religiosa: la cruz de Rafala en el *Persiles* rebatiendo a los apologistas de la expulsión". *e-Humanista/Cervantes* 1 (2012): 285-99.
- Kagan, Richard L. *Lucrecia's Dreams: Politics and Prophecy in Sixteenth-Century Spain*. Berkeley, Los Angeles: University of California P, 1990.
- Lapeyre, Henri. *Géographie de l'Espagne morisque*. École Pratique des Hautes Études. VI^e section. Centre de Recherches Historiques. Paris: S.E.V.P.E.N., 1959.
- López-Baralt, Luce. "Crónica de la destrucción de un mundo: la literatura aljamiado morisca". *Bulletin Hispanique* 82 (1980): 16-58.
- . "Las problemáticas profecías de San Isidoro de Sevilla y de Alí Ibnu Yebir Alferesiyo en torno al islam español del siglo XVI: tres aljofores del ms. aljamiado 774 de la Biblioteca Nacional de París". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 39 (1980): 343-66.
- . *Islam in Spanish Literature: From the Middle Ages to the Present*. Andrew Hurly tr. Leiden: Brill, University of Puerto Rico, 1992.
- . *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*. Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*. Serie General Universitaria, 104. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2010.
- Milhou, Alain. "Le chauve-souris, le nouveau David et le roi caché (trois images de l'empereur des derniers temps dans le monde ibérique, XIII^e-XVII^e s)". In *Mélanges de la Casa Velázquez* 18.1 (1982): 61-78.
- . *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983.
- . "Equisse d'un panorama de la prophétie messianique en Espagne (1482-1614). Thematique, conjoncture et fonction". In Augustin Redondo ed. *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XV^e-XVII^e siècles)*. Paris: Presses de la Sorbonne, 2000. 11-29.
- Pagels, Elaine. *Revelations: Visions, Prophecy, and Politics in the Book of Revelation*. New York: Viking, 2012.
- Reglà, Joan. *Aproximació a la història del País Valencià*. València: L'Estel, 1973.
- Vincent, Bernard. "La geografía de la expulsión de los moriscos. Estudio cuantitativo". In Mercedes García Arenal and Gerard Wieggers eds. *Los moriscos: expulsión y diáspora. Una perspectiva internacional*. Biblioteca de Estudios Moriscos, 9. València: Universitat de València, 2013. 27-44.

El comienzo del *Persiles*

Giuseppe Grilli
(Università degli Studi di Roma Tre)

Al *incipit* del gran libro póstumo de Miguel de Cervantes corresponde un tópico crítico muchas veces repetido, el del exordio *in medias res*¹. Sin querer desmentir del todo esa definición a la cual yo mismo en algún momento he podido recalar, quiero matizar y considerar los capítulos I-IV como una introducción general al tema de la novela y una revelación de la técnica narrativa a la que pretende inspirarse (o someterse) el autor. La temprana intuición de esta caracterización del exordio de la última y muy original novela de Miguel de Cervantes se debe a Stefano Arata (71-86). Si no hubiere bastado, y aun sobrado, la respuesta a la réplica del *Quijote* por Avellaneda en 1614 con el *Ingenioso Caballero* de 1615, Cervantes quiso esmerarse en una irónica invención que superara, y así lo creyó y declaró repetidas veces en los años ya puesto “el pie en el estribo” – aunque todavía no definitivamente –. En todo caso cabe admitir que el gran escritor se consideraba ya hacia 1614-1615 si no en vísperas de la muerte, sí ya en la carrera del *finis vitae et alacritatis*, cosa que le impulsó a publicar papeles guardados, revisar otros y poner en la imprenta los que tenía ya acabados o casi. Si aquella rara invención de 1604 le había regalado el éxito en la vigilia de la incipiente senectud, la nueva entrega cabía galardonarla con una visión de conjunto y coherente de su literatura.² En efecto un personaje ya bastante entrado en años, melancólico e introvertido, sumergido en pensamientos y lecturas, deseoso de escribir y cogido en la incertidumbre de las letras y las armas era posiblemente una representación de su misma idiosincrasia, casi una premisa autobiográfica, como veremos al final. Obviamente con este personaje no me refiero a *Persiles/Periandro*, sino a ese Antonio que en el libro viene a representar un moderno Virgilio de abolengo dantesco que hace su aparición y autopresentación en el capítulo V del primer libro de la novela, proponiéndose como guía y acompañante del viaje didáctico y camino de salvación del protagonista.³

¹ Cito por comodidad mía (se trata de una edición anotada a lápiz) de la edición del libro de Cervantes (1969) al cuidado de Juan Bautista Avallé-Arce.

² Así supone Ermanno Caldera: “A pesar de tan larga gestación, es sin embargo muy posible que la motivación más inmediata a poner mano a la obra cuando ya tenía “el pie en el estribo” le viniese, al menos en parte, del impacto con el *Quijote* apócrifo, cuyas críticas abiertas o implícitas pudieron servir de estímulo a la composición de una obra tan perfectamente enmarcada en las normas estéticas dominantes que no pudiese ya ofrecer el flanco a las objeciones de un Avellaneda cualquiera” (239); cf. Caldera, 2004. Sin embargo fechar el *Persiles* (o sus partes) todavía es empresa cuestionada (y cuestionable); cf. Lozano Renieblas (937-948). Personalmente sin entrar en diatribas eruditas me he manifestado favorablemente acerca de una composición (o revisión) unitaria del libro y escéptico a propósito de la separación en dos partes o unidades, aunque la tesis formulada en 1970 por Rafael Osuna (383-433) sigue teniendo adeptos; recuerdo sus conclusiones: “Dos primeros libros del *Persiles* se redactaron antes de 1605 y después de 1580; el tercero, entre 1606 y 1609; y el último, como era admitido, en los últimos meses de vida de Cervantes” (433).

³ Hay en la proyección inicial del *Persiles* una imagen repetida, un *replay*, de ello en la autobiografía que el ‘bárbaro’ Antonio prototipo del exiliado español: “Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias de ella. Echáronme al mundo padres medianamente nobles; criáronme como ricos. Llegué a las puertas de la gramática, que son aquéllas por donde se entra a las demás ciencias. Inclínome mi estrella, si bien en parte a las letras, mucho más a las armas. No tuve amistad en mis verdes años ni con Ceres

La novedad del *Persiles*, como decía, ya evidente en su exordio, fue puesta en axioma por Arata (337-371) en un sugeridor artículo de los años ochenta al que yo mismo me he sumado, agregando nuevos motivos (Grilli, 2005, 337-371).⁴ A pesar de ello y de los elogios y citas al trabajo del hispanista italiano, éste no ha sido suficiente para contrastar la opinión difundida y prevaleciente de leer y ostentar el libro cervantino bajo la aceptación de un entramado de reglas poéticas neo aristotélicas, de adhesión a ideologías conformistas y tridentinas, de un programa de restauración católica y papalina con la orquestación de un viaje finalista, hacia la santidad de Roma y la eficacia personal y política para todo tipo de reyes al contraer el matrimonio católico. Y todo ello sin percatarse lo más mínimo de lo absurdo (y ridículo) que esto sería a los pocos meses de acabar de redactar e imprimir el *Quijote* del 1615. En cambio, casi diría que *ex contrario*, se argumenta por parte de la mayoría de los cervantistas, incluidos los que siguen la senda a la cual me he dirigido con cierto afán polémico, con verosimilitud, y hasta certezas por lo menos parciales, que la llamada continuación de 1615 y el *Persiles* navegan paralelos en la elaboración cervantina de sus años de senectud. Sin embargo, y a pesar de admitir y aceptar lo apenas dicho, el pre-judicio mayoritariamente afirmado y consolidado es que Cervantes con su libro postrero cumple con su adhesión a la vuelta al orden.⁵ Así como don Quijote en vísperas del cierre de su novela aprende y práctica el *Ars moriendi*, don Miguel con el *Persiles* se arrepiente de sus burlas. Nada cuenta o poco importan prólogos, dedicatorias y cuentecillos provocatorios y hasta irreverentes insertos en el libro, se le santifica a Cervantes en vista de la normalización inminente, cuyos pilares serán la unificación de los dos *Quijotes* y la definitiva adscripción de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* al patrón de la novela barroca y contrarreformista.⁶ Corolario de esta admirable construcción hermenéutica es la canonización del modelo genérico como el de “novela bizantina”, es decir medieval y cristiana, dejando de lado su exaltación clásica. Se trata sin embargo de una sumisión aparente por cierto, ya que se desenvuelve con una sutil ironía. En realidad, hasta los comentaristas más sutiles solo en parte han captado ese juego muy cervantino de dialogar con un lector/oidor dispuesto a la diversión humanista de alternar la referencia culta con la parodia de la misma. Así por ejemplo Aurora Egido (2005) ha puesto de relieve en su libro (En el camino de Roma) la conexión entre Cervantes y Gracián; también porque “la memoria reconstruye el pasado, vale a decir lo crea” (Egido 1990, 621). Y con esto acierta el proceso creativo de Cervantes, del último Cervantes, que inventa la realidad sin responder a órdenes preceptivos. Aunque luego reconoce (tal vez también acertadamente) que “el procediendo, *ab initis incipiendum*, se intercala en el marco de una historia bizantina iniciada *in medias res* que obliga, como se sabe, a constantes vueltas al pasado” (Egido, 622). Creo sin embargo – e intentaré ir en busca de este criterio con apoyo en el texto de Cervantes – que la aceptación del modelo responde al deseo de escamotear el auténtico comienzo del libro que empieza con el encuentro ‘salvífico’ de la pareja anómala (Periandro/Auristela) con el ‘bárbaro’ Antonio y su rara familia: padre, madre, dos hijos

ni con Baco; y así, en mí siempre estuvo Venus fría” (72). Esta relación viene a ser también el primer relato o digresión del libro.

⁴ Luego he ampliado y reimpresso el estudio en 2004a, 195 y ss. Véase también el posterior 2004b.

⁵ Véase para una argumentación breve pero eficaz del criticismo humanístico cervantino Sánchez García (109-114). Sobre el particular, cf. también Gagliardi (2003, 399-412), luego insistiendo en ello (Gagliardi 2004).

⁶ Remito al respeto a Grilli (2015a, 161-177).

adolescentes, hembra y varón. Estos son un ejemplo de perfecta distribución de géneros y edades que irán acompañando a los protagonistas en su largo viaje de peregrinación, o sea de trabajos.⁷ Algo que – a propósito de memoria – recuerda la temporalidad esiodea, es decir, que se orienta paradójicamente, hacia la estancada inmovilidad de la vida reposada, estancial, que es todo lo contrario de las travesías y aventuras de mar y tierra. Por otra parte, a modo de correlato, el capítulo cuatro se abre con una evocación del *locus amœnus*, referente obligado no tanto (o no solo) de la novela bizantina (o mejor dicho alejandrina), sino de la tradición del libro de pastores con el cual Cervantes había empezado su carrera de escritor y al cual alude con incoherente añoranza “puesto ya el pie en el estribo”, como si tuviera efectividad una continuación o segunda parte. Pues todo empieza o se promete en la isla (otra ‘ínsula’ si se quiere) donde se cuentan, seleccionan y contratan los rehenes de los corsarios del Norte, representación especular de los corsarios del Sur turquesco o ‘berberisco’ y que pronto irá al fuego del cual el joven Antonio rescatará a los protagonistas, dándole la vida, y con la vida, dando comienzo a la novela de su vida⁸.

En un artículo importante, que sin embargo no agotó el interés de la estudiosa por el libro cervantino, Mercedes Blanco (2004) en la primera frase promete un desarrollo casi revolucionario que luego se diluye en seguir caminos menos radicales. Es un caso interesante puesto que el *Persiles* a menudo provoca una inconformidad que poco a poco va evaporándose o anulándose en propuestas algo ilógicas de corte ideológico, tanto que algunos lo simbolizan como el poema de la Contrarreforma y otros, más recientemente, hasta llegan a proponerlo como la representación de la protesta luterano-calvinista. Pero volvamos a ese íncipit crítico de Mercedes Blanco:

⁷ Creo que aquel célebre soneto atribuido a Quevedo sobre un tema de larga difusión en los siglos áureos sea en correlato de la frase cervantina con la cual se instaura la familia ‘naturalmente’ perfecta constituida por el ‘exiliado’ Antonio. Pongo en paralelo los dos textos:

Poco anduvieron, cuando llegaron a una altísima peña, al pie de la cual descubrieron un anchísimo espacio o cueva, a quien servían de techo y de paredes las mismas peñas. Salieron con teas encendidas en las manos dos mujeres vestidas al traje bárbaro: la una muchacha de hasta quince años, y la otra hasta treinta; ésta hermosa, pero la muchacha hermosísima. (71)

De quince a veinte es niña; buena moza de veinte a veinticinco, y por la cuenta Gentil mujer de veinticinco a treinta. ¡Dichoso aquel que en tal edad la goza! De treinta a treinta y cinco no alborozas; mas puédesse comer con sal pimienta; pero de treinta y cinco hasta cuarenta anda en vísperas ya de una corozas. A los cuarenta y cinco es bachillera, ganguea, pide y juega del vocablo; y cumplidos los cincuenta, da en santera, y a los cincuenta y cinco echa el retablo. Niña, moza, mujer, vieja, hechicera, bruja y santera, se la lleva el diablo.

⁸ “Así como puso los pies en la ínsula Periandro, muchos bárbaros, a porfía, le tomaron en hombros, y, con muestras de infinita alegría, le llevaron a una gran tienda que, entre otras muchas pequeñas, en un apacible y deleitoso prado estaban puestas, todas cubiertas de pieles de animales, cuáles domésticos, cuáles selváticos. La bárbara que había servido de intérprete de la compra y venta no se le quitaba del lado, y con palabras y en lenguaje que él no entendía le consolaba” (65). Volveré sobre el pasaje con otra finalidad más adelante.

La cuestión del género, que a veces puede parecer académica y ociosa, es inevitable cuando uno se enfrenta con un libro tan poco tradicional, y, en cierto modo, tan experimental, como el *Persiles*. (5)

Como se constituya y se construya la experimentación queda por aclarar. A Mercedes Blanco (2004) el recurso al íncipit *in medias res* y la réplica a Heliodoro – que por supuesto acepta y revalida – le debieron parecer insuficientes; así, ya casi al final de su análisis, a la hora de avanzar una propuesta, acude al parangón preciso con la novela de Heliodoro y el sentido de emular por parte de Cervantes su manera de cimentar el libro. Aquí se apunta otro resorte importante que luego subsiste suspendido:

Dispone la literatura con el inocente descaro, la agilidad y la ingenua astucia de los fundadores y descubridores. Al menos a juzgar por los textos que han llegado hasta nosotros, Heliodoro, después de Aquiles Tacio y de Apuleyo, es el inventor del misterio y de lo sensacional en literatura, modalidades de ficción que, según el criterio del entretenimiento, no tienen, ni es probable que lleguen a tener nunca, rival.

Según la caracterización antes citada de la hipotíptosis, es en el hecho de no saber ni el quién, ni el qué, ni el cómo, ni el cuándo, ni el porqué, donde reside precisamente el efecto de *enargeia* de estar viendo las cosas y no leyendo su descripción, aunque desde el punto de vista lingüístico se trate de una impresión, más que infundada, ridícula. (33)⁹

Me gustaría empezar a reflexionar sobre la hipótesis que propongo por este recurso (retórico) que en parte define una fuente, en parte señala una voluntad de estilo peculiar, el decir la modalidad o el estilo del prólogo –*antefactum*– antes que de la entrada de caballo siciliano, o *in medias res*, que he definido como un tópico crítico. Insertándose en la senda abierta por Arata, Antonio Gargano, a su vez, ha interpretado al revés la diferencia entre los primeros cuatro capítulos y el relato de Antonio, español:

Esta dialéctica entre civilización y barbarie, que está en la base de la novela, se halla ya cumplidamente representada en los cuatro capítulos iniciales que preceden la primera de nuestras historias, la de Antonio. (122)

En propósito, aunque sin entrar en detalle, creo que tenga toda la razón Mercedes Blanco (2012, 633) al desmontar las prevenciones o prejuicios de seriedad atribuidos al relato, o mejor dicho, a los relatos cervantinos dispuestos con cierta socarronería por Cervantes en montar el tomazo o mamotreto del *Persiles*:

Tales argumentos no permiten por si solos ver en *Los trabajos de Persiles* una obra críptica, que cifra la burla bajo el ostentoso catolicismo. Sí en cambio permiten sospechar que como celebración del catolicismo, carece de consistencia y de toda profundidad. Leído a ese nivel, me parece difícil negar que el texto sea un fracaso.

⁹ De paso recuerdo que la noción de *ἐνάργεια* desarrolla un papel importantísimo en su estudio (Blanco 2012) sobre Góngora y especialmente *Las soledades*.

Sin embargo las afirmaciones de Blanco, si bien acertadas, adolecen de un débil soporte de hermenéutica del texto y apuntan hacia una valoración ideológica de conjunto. En consecuencia de esta dolencia del cervantismo acerca de *Persiles* entre insatisfacción y aceptación del tradicionalismo, Caldera (239-248) pudo rastrear elementos que sin ser nada desdeñables de por sí, tanto que los aprovechó agudamente Miguel Alarcos en sus libros monográficos, orientados a leer en la novela la exaltación (o con fuerza graciana, el realce de valores) especialmente el de la hermosura.¹⁰ Un principio que permanece inalterable sea cual sea la ambientación de la misma. Como veremos el criterio asumido nos aproxima a una nueva inversión narrativa cervantina: el de la reforma del *locus amoenus*, y con ella de todo fundamento de la erótica y de la naturaleza. El concepto mismo de paisaje cambia, ha cambiado, porque su significación no se altera en un torbellino de suposiciones o contrastes (naturalismo vs idealismo, aristotelismo vs platonismo) sino que promete restaurarse como ambiente, escenario donde actúan ideas, pasiones o acciones históricas, o sea humanas. La naturaleza en *Persiles* veremos identificarse progresivamente no tanto como dios plotiniano, eso es *natura naturans*, o diversamente como imposibilidad de la representación de la perfección como lo interpreta Calderón en una de sus piezas más profundas y sugerentes, *El pintor de su deshonra*. La naturaleza es para el autor del *Quijote*, el lugar sin límite que permite el despliegue del *agon* heroico, en cuanto tal, es decir – sobre todo en el despliegue paradójico cervantino – como *agon* anti-heroico. El afán utópico no puede ser en este marco el que indica Caldera usando hasta impropriamente la categoría maravalliana de utopía y contra utopía. La clave de la hermosura natural quisiera procurar demostrar que se insiere dentro del don que única y solamente puede admitirla: el don de lengua. Solo en el diálogo (ese sí de abolengo y forja platónica y en general ‘pagana’) tiene cabida y sentido discurrir de la belleza del mundo y de sus manifestaciones epifenoménicas.¹¹

A continuación pongo en evidencia los *incipit* de los primeros cuatro capítulos, para compararlos con el exordio del quinto:

<p>1) VOCES daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados; y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba, sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada.</p> <p>2)</p>	<p>5) 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 unas cortezas de árboles, un poco más agradables que de corcho, fueron los vasos. Quedóse Candia lejos, y sirvió en su lugar agua pura, limpia y frigidísima.</p>
--	---

¹⁰ Para una visión de conjunto imprescindible véase José María Maestre *et al.* (60-69).

¹¹ Sobre el particular cf. Cruz Casado, 60-69.

<p>REPOSANDO dejaron los ministros de la nave al mancebo, en cumplimiento de lo que su señor les había mandado. Pero, como le acosaban varios y tristes pensamientos, no podía el sueño tomar posesión de sus sentidos, ni menos lo consintieron unos congojosos suspiros y unas angustiadas lamentaciones que a sus oídos llegaron, a su parecer, salidos de entre unas tablas de otro apartamento que junto al suyo estaba.</p> <p>3) COMO se iba acercando el barco a la ribera, se iban apiñando los bárbaros, cada uno deseoso de saber, primero que viese, lo que en él venía; y, en señal que lo recibirían de paz, y no de guerra, sacaron muchos lienzos y los campearon por el aire, tiraron infinitas flechas al viento, y, con increíble ligereza, saltaban algunos de unas partes en otras.</p> <p>4) ENTRE los que vinieron a concertar la compra de la doncella, vino con el capitán un bárbaro, llamado Bradamiro, de los más valientes y más principales de toda la isla, menospreciador de toda ley, arrogante sobre la misma arrogancia, y atrevido tanto como él mismo, porque no se halla con quién compararlo.</p>	<p>Quedóse dormida Cloelia, porque los luengos años más amigos son del sueño que de otra cualquiera conversación, por gustosa que sea. Acomodóla la bárbara grande en el segundo apartamento, haciéndole de pieles así colchones como frazadas; volvió a sentarse con los demás, a quien el español dijo en lengua castellana desta manera:</p> <p>-Puesto que estaba en razón que yo supiera primero, señores míos, algo de vuestra hacienda y sucesos, antes que os dijera los míos, quiero, por obligaros, que los sepáis, porque los vuestros no se me encubran después que los míos hubiéredes oído.</p> <p>“Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias de ella.”</p>
--	---

De la comparación se desprende un primer nivel de *dispositio* morfosintáctico. El primer bloque narrativo empieza, justamente como anunciábamos, con el quinto. Con anterioridad en los capítulos I-IV se dan frases subordinadas o con entrada en modos y tiempos indefinidos. La *narratio* empieza con el pretérito indefinido que precede y advierte del comienzo de la *expositio* de la vida (trabajos o peripecias) de Antonio.

Esta premisa de organización del texto en un plan expositivo, y de exposición marcada lingüísticamente, hay que valorarla dentro de un proyecto global de organización del discurso, cuya implicación más evidente estriba en la reflexión sobre la comunicación interpersonal. Si los personajes de la representación novelesca son proyección realista, o tan solo verosímil, de acciones reales, o sea imitan la realidad (o naturaleza) cuya hechura es divina, tras la caída de Babel, su verdad poética no puede prescindir de la contaminación de las hablas. Si el *Persiles*, ya con esa pseudo-metáfora de la mazmorra primordial, alude a un mundo lejano y bárbaro, periférico en relación con el centro irradiante de la divinidad,

conviene suponer que para entenderse los actores protagonistas deben franquear las barreras de la dispersión de lenguas. Como ha insistido Alarcos Martínez (2014) no podemos manejar el *Persiles* prescindiendo de su voluntad de enclave en ese corriente clasicista propio del tiempo y en ese marco conectarlo con el legado griego (Cruz Casado, 46-49). El tema de la barbarie ha sido repetidamente encarado en la bibliografía sobre el *Persiles* y en general cervantina.

En nuestro caso cabe recordar que la contextualización, a pesar de los esfuerzos para limitarla a una visión antropológica y de hecho de confrontación entre culturas y religiones, está destinada a unas declaraciones tautológicas sin capacidad de acercarse y explicar el texto.¹² En realidad, y motivado en esas raíces clásicas que son fundamento del género y del libro en concreto, el sentido que conviene atribuir a lo ‘bárbaro’ responde al valor lingüístico que tenía en la cultura griega: bárbaro es el que no entiende ni habla la lengua, el griego.¹³ Sin embargo ya desde el comienzo Cervantes matiza esa idea de bárbaros y admite una valoración de la diferencia algo menos excluyente. A la primera voz del libro ya en boca del protagonista Periandro sigue la posibilidad que la respuesta mancada por parte de su auditorio dependa del reconocimiento que pueda haber (y darse) otro idioma:

–Gracias os hago, ¡oh inmensos y piadosos cielos!, de que me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte, y no adonde estos oscuros calabozos, de donde agora salgo, de sombras caliginosas la cubran. Bien querría yo no morir desesperado, a lo menos, porque soy cristiano; pero mis desdichas son tales, que me llaman y casi fuerzan a desearlo. (52)

Ninguna destas razones fue entendida de los bárbaros, por ser dichas en diferente lenguaje que el suyo. (52)

Creo que podemos suponer que aquí Cervantes se coloca en la línea que conllevara es decir comportara algunas órdenes religiosas del Nuevo Mundo a admitir la identidad de

¹² Solo daré unos ejemplos de insatisfacción: Michael Armstrong-Roche (1123-1138) y Antonio Gargano (121-127). En relación con los libros últimos de Miguel Alarcos véase Giuseppe Grilli (2015, 115-122) y, con más argumentos, también Grilli (2015c). Cf. asimismo Giuseppe Grilli (2015b, 1050-1055).

¹³ Me gusta recordar un indicio presente en estos primeros capítulos, el de la presencia del mito ‘bárbaro’ con raíces helénicas, el del imperio de un sol hombre. Se trata de aquel genial Alejandro el Grande cuya empresa solitaria luego repercutirá en los destinos de Gengis Khan o Tamorlán. El pasaje que considero alusivo está en el cap. II (libro I) “unos bárbaros, gente indómita y cruel, los cuales tienen entre sí por cosa inviolable y cierta, persuadidos, o ya del demonio o ya de un antiguo hechicero a quien ellos tienen por sapientísimo varón, que de entre ellos ha de salir un rey que conquiste y gane gran parte del mundo; este rey que esperan no saben quién ha de ser, y para saberlo, aquel hechicero les dio esta orden: que sacrificasen todos los hombres que a su ínsula llegasen, de cuyos corazones, digo de cada uno de por sí, hiciesen polvos y los diesen a beber a los bárbaros más principales de la ínsula, con expresa orden que, el que los pasase sin torcer el rostro ni dar muestras de que le sabía mal, le alzase por su rey; pero no ha de ser éste el que conquiste el mundo, sino un hijo suyo” (57). Si estoy convencido de la origen del este pasaje (por cierto fundamental en la atribución del marco de la aventura narrativa), creo que la introducción del tema en Cervantes (el Cervantes del *Persiles*, responde a una evolución/transformación en clave de “libro de caballerías). El pasaje que he citado ha tenido otras interpretaciones; por ejemplo la de Fernández Panzano (85-95), especialmente 92, defiende la tradicional lectura trascendentalista. Otra posibilidad a explorar que pueda haber detrás del *Persiles* una variante de caballerescas, la llamada “a lo divino”; cf. ahora el estudio de Mallorquí-Ruscalleda (374-412) (el *Persiles* se cita en 388).

las lenguas indígenas y aprenderlas y hasta registrarlas y gramaticalizarlas, asegurando su supervivencia hasta nuestros días. Sin embargo, eso no quita el significado prevaleciente de incomunicabilidad entre los protagonistas de la novela y los personajes – casi todos de presencia intermitente – hasta la constitución del grupo hispanohablante y económicamente poderoso conformado por el ‘bárbaro’ Antonio y la bárbara Ricla y sus dos hijos.

La revelación de la lengua apta para la intercomprensión cultural es el castellano, y su connotación aparece ideológicamente marcada pues su presentación o aparición resulta a todos los efectos salvífica:

Ya casi cerraba la noche, y, como se ha dicho, oscura y temerosa, y solas las llamas de la abrasada selva daban luz bastante para divisar las cosas, cuando un bárbaro mancebo se llegó a Periandro, y, en lengua castellana, que dél fue bien entendida, le dijo:

–Sígueme, hermosa doncella, y di que hagan lo mismo las personas que contigo están, que yo os pondré en salvo, si los cielos me ayudan. (69)

La importancia consignada a la lengua de la comunicación se constriñe y, entrando en el detalle, se hace todavía más inquietante, debido a las distancias que teóricamente se interponen entre España y el Norte helado, sobre todo cuando se precisa que si bien la competencia pasiva de Periandro es excelente, no al mismo nivel y grado resulta la activa: “Periandro, que aunque no muy despiertamente sabía hablar la lengua castellana, le dijo” (70). En realidad con la entrada en la cueva-casa de los españoles puede declararse concluida la función de la doncella-interprete que, con anterioridad, había cumplido con la función de mediación y que sin precisar la lengua a la cual daba sentidos a las bárbaras palabras, en efecto le extraña reconocer, en la bárbara familia del español Antonio, tanta perfección del idioma castellano:

La intérprete estaba admirada de oír hablar en aquella parte, y a mujeres que parecían bárbaras, otra lengua de aquélla que en la isla se acostumbraba. (71)

El diálogo de las lenguas en esos primeros capítulos del *Persiles* resulta verdaderamente importante; y tal vez nos indica una no sé qué de actitud valdesiana de respeto y aceptación de la variedad de lenguas, en el mayor comercio que en estas altitudes se realiza que es al parecer el de la trata de blancas (que solapadamente le permite a Cervantes cierta irónica censura de la trata de esclavos, tema que ya había apuntado en el episodio del reino de Micomicón en el primer *Quijote*) se detalla también ejemplos de práctica del polaco (siendo como es sabido Polonia a vez asumido como alias de España):

Traían sobre los hombros a una mujer bárbara, pero de mucha hermosura, la cual, antes que otro alguno hablase, dijo en lengua polaca:

–A vosotros, quienquiera que seáis, pide nuestro príncipe, o por mejor decir, nuestro gobernador, que le digáis quién sois, a qué venís y qué es lo que buscáis. Si por ventura traéis alguna doncella que vender, se os será muy bien pagada, pero si son otras mercancías las vuestras, no las hemos menester, porque en esta nuestra isla, merced al cielo, tenemos todo lo necesario para la vida humana, sin tener necesidad de salir a otra parte a buscarlo.

Entendíola muy bien Arnaldo, y preguntótle si era bárbara de nación, o si acaso era de las compradas en aquella isla (62).

En este punto se declara también la matriz clásica o neoclásica de la inspiración del texto. La lengua que abre definitivamente al viaje, ya finalizando aquel capítulo quinto, es indudablemente la italiana, primera ‘interprete’ del *ritorno degli antichi*:

Uno de los prisioneros dijo que el bárbaro que los había libertado, en lengua italiana les había dicho todo el suceso miserable de la abrasada isla, aconsejándoles que pasasen a ella a satisfacerse de sus trabajos con el oro y perlas que en ella hallarían, y que él vendría en otra balsa, que allá quedaba, a tenerles compañía, y a dar traza en su libertad. Los sucesos que contaron fueron tan diferentes, tan extraños y tan desdichados, que unos les sacaban las lágrimas a los ojos y otros la risa del pecho (85).

Pero todo ese aparato retórico debe de tener algún sentido que supere la sola *expositio*, por muy relevante que sea, y ahondar en significado. En efecto ya en el primer capítulo va delineándose el empeño cervantino en construir a un personaje que sin entrar en el carácter paródico del estilo cómico, se distancie del modelo heroico. La definitiva caída del heroísmo modélico ya se había experimentado en la destrucción del caballero, ya en parte anticipada en la literatura caballerescas, por lo menos en algunos textos que podríamos definir fronterizos. Aquí recuerdo dos libros que me motivaron a increpar en esa dirección ya hace años; primero la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral, y luego el extraordinario *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell.¹⁴ Periandro es desde el principio un antihéroe; a menudo su ánimo profundo toca una tecla sentimental y hasta femenina. No resulta, en verdad, ningún *ex abrupto* que en un momento dado y justamente frente al rival príncipe Arnaldo, heredero del Reino de Dinamarca y loco de amor por Auristela¹⁵, él mismo se proponga para vestir prendas de mujer y recorrer con éstas largo ratos de la narración aventurera. Doy a continuación unos ejemplos:

El hermoso mozo, que por instantes esperaba y temía el golpe de la flecha amenazadora, encogía los hombros, apretaba los labios, enarcaba las cejas, y, con silencio profundo, dentro en su corazón pedía al cielo, no que le librase de aquel tan cercano como cruel peligro, sino que le diese ánimo para sufrirlo. Viendo lo cual el bárbaro flechero, y sabiendo que no había de ser aquel el género de muerte con que le habían de quitar la vida, hallando la belleza del mozo piedad en la dureza de su corazón, no quiso darle dilatada muerte, teniéndole siempre encarada la flecha al pecho; y así, arrojó de sí el arco, y, llegándose a él, por señas, como mejor pudo, le dio a entender que no quería matarle. (53)

¹⁴ Recuerdo, a pesar de cierto extremismo creador, el libro ensayístico de Goytisolo.

¹⁵ Este anuncio del constante amor, insinúa un matiz irónico; léase: “no por esto ha dejado Arnaldo de entretener sus esperanzas con dudosas imaginaciones, arrimándolas a la variación de los tiempos y a la mudable condición de las mujeres, hasta que sucedió que, andando mi señora Auristela por la ribera del mar, solazándose, no como esclava, sino como reina, llegaron unos bajeles de cosarios” (56). Vale recordar que la mutación de los tiempos en el libro cuarto, en la construcción del desenlace, se convierte en “tiempo de mutación” (468).

Subió el mozo en brazos ajenos, y, no pudiendo tenerse en sus pies de puro flaco – porque había tres días que no había comido– y de puro molido y maltratado de las olas, dio consigo un gran golpe sobre la cubierta del navío, el capitán del cual, con ánimo generoso y compasión natural, mandó que le socorriesen. Acudieron luego unos a quitarle las ataduras, otros a traer conservas y odoríferos vinos, con cuyos remedios volvió en sí, como de muerte a vida, el desmayado mozo. (54)

Abrazó Periandro a todos los que en el barco venían, casi preñados los ojos de lágrimas, que no le nacían de corazón afeminado, sino de la consideración de los rigurosos trances que por él habían pasado. (63-64)

Esta conformación textual tiene su punto de inflexión cuando al comienzo del cuarto capítulo Periandro se introduce en el lugar del comercio de las doncellas. No cabe duda que en el trance el protagonista da muestras de tener un ánimo esforzado pero los indicios van en la dirección de una *virtus* más que caballeresca de mujer libre, al estilo de las pastoras vírgenes. Léase:

Así como puso los pies en la ínsula Periandro, muchos bárbaros, a porfía, le tomaron en hombros, y, con muestras de infinita alegría, le llevaron a una gran tienda que, entre otras muchas pequeñas, en un apacible y deleitoso prado estaban puestas, todas cubiertas de pieles de animales, cuáles domésticos, cuáles selváticos.

La bárbara que había servido de intérprete de la compra y venta no se le quitaba del lado, y con palabras y en lenguaje que él no entendía le consolaba. (65)

La reformulación del *locus amoenus* responde a un uso discreto del principio de la maravilla de las navegaciones exóticas, en esto superando la *admiratio* cuya dedicación queda concentrada en la afirmación de la belleza y hermosura de la naturaleza humana (y no solo humana). Pero confirma la condición algo especial del protagonista que se ofrece a la consolación piadosa de la mujer que le acompaña. Por cierto ésta, a pesar de ser intérprete, no logra hacerse entender por Periandro, aunque como hemos visto, del castellano lengua franca el personaje debía tener precisa noticia, como para determinar su sorpresa al constatar su perfección en boca de la bárbara familia de Antonio.

Final

Tal vez podríamos en conclusión revisitarse aquella intuición de Jean Canavaggio acerca de el síndrome autobiográfico de Cervantes cuya modernidad de visión se adelanta a sus tiempos y nos anticipa actitudes que encontraremos luego en Voltaire o Torres Villarroel. Presente en distintos momentos, esta propensión autobiográfica es en el *Persiles* donde aparece con mayor tesón; Canavaggio subraya la determinación y la transparencia del prólogo. Me atrevería a señalar todo el libro como macro metáfora donde, como afirma de soslayo el maestro del cervantismo, autor, narrador y personaje quieren confluír y sobreponerse. La complejidad del exordio del libro y su doble arranque nos delatan esa inquietud cervantina. La identificación del comienzo como encuentro entre la lengua de la

escritura y la lengua de la comunicación interpersonal me han parecido la clave idónea para hacer efectivo el anhelo de ser y estar en primera persona en la literatura.

Obras citadas

- Alarcos Martínez, Miguel. *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles. Hacia el sentido último de la novela*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014.
- Arata, Stefano. “I primi capitoli del *Persiles*: armonie e fratture”. *Studi Ispanici* s.n. (1982): 71-86.
- Armstrong-Roche, Michael. “Europa como bárbaro. Nuevo mundo en la novela épica de Cervantes”. En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. II, 1123-1138.
- Blanco, Mercedes. *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- . “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética”. *Criticón* 91 (2004): 5-39.
- Caldera, Ermanno. “Con eminencia y aumento (la excelencia en el *Persiles*)”. En Villar Lecumberri Alicia ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. I, 239-248.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Juan Bautista A Valle-Arce ed., Madrid: Clásicos Castalia, 1969.
- Cruz Casado, Antonio. “Periandro/*Persiles*: las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 5.1 (1995): 60-69.
- Egido, Aurora. “La memoria y el arte narrativo”. *Nueva revista de filología hispánica* 38.2 (1990): 621-642.
- . *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Zaragoza: 2005 Gobierno de Aragón.
- Fernandez Panzano, José Juan. “Camino literario y meta vital en ‘Los trabajos de Persiles y Sigismunda.’” *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13 (2009): 85-95.
- Gagliardi, Antonio. *Cervantes filósofo. Averroismo e cristianesimo*. Torino: Tirrenia Stampatori, 2003.
- . “Humanismo laico y humanismo cristiano en el *Persiles*”. En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. II, 399-412.
- Gargano, Antonio. “Contra la “concepción progresiva de la historia”: barbarie y civilización en los primeros capítulos del ‘*Persiles*.’” En Villar Lecumberri, Alicia ed. *Cervantes en Italia. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Roma, (27-29 septiembre 2001. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001. 121-127.
- Goytisolo, Juan. *Crónicas sarracinas*. Barcelona: Seix Barral, 1989 [1981].
- Grilli, Giuseppe. “Cervantes de senectute. Entre el Quijote y el *Persiles*”. *Anuario de Estudios Cervantinos* 11 (2015a): 161-177.

- . “Los estilos de Cervantes y los trabajos del *Persiles*”. *AION-SR* XLVI, 2 (2004): 337-371.
- . “Los peregrinos de amor en Lope y Cervantes, o sea ‘La Galatea’, Heliodoro y la voluntad de estilo”. En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2004a. I, 435-456.
- . “Reseña a Miguel Alarcos Martínez, ‘Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el *Persiles*. Hacia el sentido último de la novela’”. *Castilla: Estudios de Literatura* 6 (2015b): 1050-1055.
- . “Ritorni a ‘Los trabajos de Persiles y Sigismunda’. Intensificación e hiperbolización”. *Rassegna iberistica* 38.103 (2015c): 115-122.
- . *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004b.
- Lozano Renieblas, Isabel. “Sobre el debate de la fecha de composición del *Persiles*”. En Cruz García de Enterría María & Cordón Mesa Alicia eds. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. II, 937-948.
- Maestre José María, Charlo Brea Luis, Barea Joaquín Pascual eds. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil. Simposio Sobre Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*. Alcañiz, Cádiz: Ayuntamiento de Alcañiz, Universidad de Cádiz. 1997.
- Mallorquí-Ruscalleda, Enric. “El conocimiento de los libros de caballerías españoles a lo divino (1552-1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio”. *eHumanista* 32 (2016): 374-412.
- Osuna, Rafael. “Las flechas del *Persiles*”. *Thesaurus* 25 (1970): 383-433.
- Sánchez García, Encarnación. “Campanella, Bruno, Della Porta e Telesio in Cervantes: stato della questione”. *Studi Rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana* 2 (2004): 109-114.

**The Trials of Language:
Apophysis, Ineffability, and the Mystical Rhetoric of Love in the *Persiles***

Paul Michael Johnson
(DePauw University)

[S]ería ignorancia pensar que los dichos de
amor en inteligencia mística... con alguna
manera de palabras se puedan bien explicar.
San Juan de la Cruz

[Mysticism] is chiefly a way of using language.
Michel de Certeau

In the dedication of his *Don Quijote* of 1615, Cervantes seems to intuit the wide gamut of critical opinions that his posthumous *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* would go on to amass, humorously speculating that it will be “o el más malo, o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto,” even if he immediately regrets, with characteristic irony, just such an admission (“y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo*, porque según la opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible”; 2004b, 679). Although Cervantes himself considered it his crowning achievement, for the greatest part of the past four centuries the *Persiles* has been — with notable exceptions — relegated to the imposing shadow of its hallowed predecessor. It has stymied critics who were unable to fathom why Cervantes would abandon the modern, pathbreaking spirit of *Don Quijote* to culminate his literary career with a work many considered to be deeply flawed. From one critic’s dry summary of the “experiment” as “not a success” (Riley 125) to its somewhat less damning characterization as an “enigma” (Atkinson), the *Persiles* has been criticized for its inverisimilitude (Castro 95), structural incongruence, and lack of unity (Croce 75), among other complaints. At least three reviewers deemed it, quite simply, “unreadable” (Josipovici 16; “Don Quixote,” 630; “Taréas,” 542). In a fitting précis, Diana de Armas Wilson remarks that “Continental criticism has responded to the work with a long silencing tradition” (xiin). Inverisimile, incongruent, disregarded, unreadable, “not a success.” As the negative clauses and prefixes of these evaluations suggest, until relatively recently critics of the *Persiles* have been more given to pronouncing what the novel *is not* than articulating any satisfactory appraisal of what it *is*. The principal critical fixation has been that it was, quite simply, *not Don Quijote*. If the latter work was an affirmation, then the *Persiles* had, as if by default, become its negation.¹

Even if scholars of the last several years have managed to rebut many of these familiar objections and to validate the *Persiles* as a work deserving of more affirmative critiques, these examples remain significant for a different reason. For I would like to read the preponderance of such critical utterances of negation as an invitation to explore the negative enunciations that already inhere in the text itself. Unwittingly, they point up the

¹ Mary Gaylord Randel provides further contextualization for some of these evaluations and seeks an alternative means of dispelling the notion that the *Persiles* was a “step backward” from and an “antidote” to *Don Quijote* (152-53).

‘silences’ and ‘enigmas’, which, as those eclipsed by *Don Quijote*, also lie in the penumbra of the novel’s rhetorical language. Like the simultaneous economy and excess, modesty and hubris, deprecation and elevation of Cervantes’s self-assessment (“el más malo, o el mejor”), the nature of these tropes is often paradoxical. Among these, by emphasizing the lack or limitations of words, characteristically mystic figures like the oxymoron, ineffability, and apophysis render the language of the novel a site of uncertainty and discord. As signifiers of what cannot be said, these figures force poetic language into producing meaning through the very act of its withdrawal, stretching “the very possibility of meaning to its limits” and “illuminating the point where being meaningless and being meaningful first separate into mutual opposition” (Franke 2014, 59). Like the paradox suggested in the epigraphs above, language is insufficient and yet that which must be summoned for the purpose of expression. Approached in this way, the *Persiles* can be seen to reference and perform the very negativity reified by traditional criticism of what the novel is not. Reflecting on the ‘unreadable’ thus leads us to the unsayable.

Whence Mysticism?

The Spanish thinker Fernando Rielo once claimed, in a curiously bold assertion, that “Cervantes is Spain’s greatest underrated mystic” (1988, 139). In his obscure study *Teoría del Quijote: Su mística hispánica*, Rielo further insisted that Cervantes “was able to novelize mysticism, and moreover, in a style which has been inimitable to date,” concluding in a flight of fancy that he is therefore “no less mystical than St. John of the Cross” (1988, 139).² Central to Rielo’s argument was the figure of Don Quijote, in which he identified a fellow champion of Spanish national values, a kind of religious martyr who, bestowed seemingly mad yet supposedly prophetic visions, tirelessly embodied love in the face of death. Rielo’s fervent analysis is inflected by theological and ideological motives, and in part represents a latent response to Ortega y Gasset and Unamuno’s own attempts to sacralize the knight errant and elevate the novel to a pseudo-religious status. But he is neither the first nor last reader of *Don Quijote* to have sought a more direct link between Cervantes and the mystics.³ Even if philologists may dismiss these approaches as specious or untenable on the basis of scant textual evidence, they nevertheless pose the earnest question of Cervantes’s familiarity with mysticism, a question which, difficult though its definitive answer may be, has yet to be adequately pondered by early modern scholars. We still do not fully understand Cervantes’s historical and textual relationship with such mystics as San Juan de la Cruz and Santa Teresa de Ávila, whose enduring influence on early modern Spanish culture is perhaps second only to his own.⁴

² I quote from the translation by Zelda Irene Brooks. Rielo goes on to compare Cervantes to St. John of the Cross extensively (1988, 131-63). According to Manfred Tietz, Rielo’s work is “poco conocida incluso entre los hispanistas especializados” and “apenas fue tenida en cuenta por la crítica” (145-46).

³ Juan Valera believed that any literary interpretation of *Don Quijote* must necessarily pay homage to the mystics (47), an idea echoed by Sáinz Rodríguez: “El héroe de la caballería, el caballero, presenta un verdadero contenido místico en su ideal; es el hombre que se esfuerza en realizar en la tierra la verdad y la justicia, cuya imagen es la mujer y cuyo culto es el amor” (134-35). Unamuno considered the *Quijote* to be the Bible of humanity, while Ortega y Gasset praised the unbreakable faith of its protagonist. Conversely, it is curious to note that both Ignatius of Loyola and St. John of the Cross have been called “quixotic” (Caraman, viii; Green, 166).

⁴ What we do know is that Cervantes was familiar with both Teresa de Ávila (having penned a poem commemorating her beatification in 1614) and Juan de la Cruz (see Sánchez; and Iffland, who convincingly

The *Persiles* would simultaneously appear to be the most likely yet inconspicuous site for an intertextual encounter with mysticism. Though devoid of the asceticism of Don Quixote, its designation by critics as a “mystery” (Singleton) and an “enigma” (Atkinson) might seem to render it the perfect source of similarly esoteric knowledge. Just like the etymological origin of the term “mystic,” the crux of the novel’s narrative action is founded upon a secret: that of the amorous relationship between the two main protagonists, Periandro and Auristela, who masquerade as siblings until the very end of the work. For other characters, this secret conceals the ulterior motives of their religious pilgrimage to Rome, one which is constantly deferred by a series of hardships and vicissitudes that reduce their time in the Eternal City to but a few pages. In other words, the *Persiles* is at once Cervantes’s most overtly religious work and the one that, for many scholars, seems most intent on tacitly subverting Catholic doctrine.

In effect, Christina H. Lee has recently proposed that just such a subversive effect is achieved by what in her view is the only ‘mystic’ episode of the novel, that which takes place at the Monastery of Guadalupe and centers on the character of Feliciana de la Voz. Representing the trope of the fallen woman, Feliciana flees her family and abandons her illegitimate child only to encounter the sacred shrine of Guadalupe, where readers are led to believe that, in a miraculous spectacle of divine redemption, she will spiritually link with the Virgin Mary. These expectations are thwarted when the episode is, like so many others in the novel, abruptly interrupted. According to Lee, this interruption critiques mystic experience by “clearly making the point that the resolutions to [Feliciana’s] earthly problems are to be found in the realm of the empirical world” (368). It is here “(and nowhere else in his fiction) where he envisages the only event approaching the paradigm of a mystical and / or visionary experience” (Lee 368). While Lee’s argument that “Cervantes refashions mysticism within the context of his secular and material world” (368) is consistent with my own, here I will be less interested in highlighting any deliberately secularizing motives on the part of Cervantes than in exploring the nuances of how the author goes about the poetic work of this ‘refashioning’ itself.

More fundamentally, though the episode of Feliciana de la Voz may well be the most discernible example of mysticism in the Cervantine oeuvre, I would like to suggest, as is the case with mystic knowledge itself, that a more spontaneous, non-linear examination of the text and its interstices may reveal deeper insights and a more integral engagement with mystic tropes than what may be readily apparent on the surface.⁵ In accordance with Michel de Certeau’s analysis, referenced above, the most fitting site for a mystic encounter is not a discrete episode or character but the language of the text itself. By studying distinct linguistic tropes in the *Persiles*, I hope to show how a mystic language is mobilized for expressing the ‘trials’ of the protagonists, namely those in which the mundane experience of love or other intense emotions are at stake. Through a particular focus on expressions of ineffability and apophasis or negation, I will argue that the mystic

argue that the saint is referenced in *Don Quijote*). On Hispanic mysticism, in addition to the classic studies by Hatzfeld; Menéndez Pelayo; Orozco Díaz; Peers 1924; and Sáinz Rodríguez, see Kallendorf for more recent approaches.

⁵ In explaining the importance of “mystery” in apophatic writings, Michael A. Sells remarks that the “it” which is invoked by apophasis is found “only in the interstices of the text, in the tension between the saying and the unsaying” (8). Joaquín Casaldueiro long ago identified another mystic subtext in the episode in which Manuel de Sosa Coitiño is about to marry Leonora before she decides, in an act of “mystic love,” to betroth herself to the Virgin Mary instead (56-61).

intertextuality of the novel represents not necessarily a subversion of religious experience, but a sustained engagement with its discourse and the essential experimental work performed by the mystics at the very limits of language. Instead of stressing heterodoxy, I would therefore suggest that its etymological cousin of the paradox may reveal more insights about the text and that which lies, like the original Greek meaning of the term, “beyond belief” (*para doxon*).⁶ “For San Juan de la Cruz, as for other writers of his age,” as Elizabeth B. Davis has recognized, “paradox was a way of knowing, a way of revealing meanings that otherwise could not be seen” (218). Paradox is, as with mystic experience, inscribed at the very core of linguistic representations of intense love — through which an emphasis on inexpressibility ends up being a highly effective means of expression.⁷ For the reader of the *Persiles* affect thus becomes a vessel through which to explore not only the ambiguities of *peregrinatio amoris* but the uncertainties of knowledge in Counter-Reformation Spain as well. A deeper understanding of these issues likewise reveals insights as to how literary critics have conventionally situated the novel and, ultimately, to the practice of literary criticism itself.

It should be noted at the outset that certain tropes of ineffability have undergone a peregrination as long and roving as that of the novel’s protagonists. From the Neoplatonists to Petrarchan poets, medieval monastic thinkers to the troubadours, the ineffable has historically proven to be a vexing yet fertile concept for a host of philosophical and cultural spheres. Modern writers, as well, have had much to say about the unsayable. It has occupied the poetry of Paul Celan and Edmond Jabès, and the thinking of Derrida and Wittgenstein, among others. And yet some of the most insistent and penetrating reflections on unsayability dwell in the writings of sixteenth- and seventeenth-century Spanish mystics.⁸ Given his proximity to and awareness of the likes of Juan de la Cruz and Teresa de Ávila, mysticism suggests itself as a potentially acute influence on Cervantes’s literary deployment of the unsayable in the *Persiles*. This acknowledgment should not be taken to discount other possible influences on the author, nor to neglect the vital importance of other poetic sources from which the mystics like Juan de la Cruz and Teresa de Ávila themselves drew in elaborating their own decidedly literary styles. In spite of more distant yet scattered precedents for these rhetorically malleable figures, it is reasonable to surmise that, by the

⁶ Michael Armstrong-Roche highlights the critical payoffs of a paradoxographical approach to the *Persiles* by demonstrating the novel’s deep affinities with paradox (2009, 18-22), its relationship to religion (2009, 160-66), and in his insightful reading of the episode of Sosa and Leonor (2011).

⁷ In her article on paradox in the “Cántico espiritual,” Davis lucidly describes this state of affairs: “Mystic writers frequently bemoan the inadequacy of words, but they are absolutely dependent on them, for it is in language that their feelings of love take on a first delirious form. Our thinking about the struggle waged by ecstatic writers against linguistic boundaries is entrenched in their own ambivalent attitude towards language, so much so that we often lose sight of the fact that despite their assertions to the contrary, mystic writers actually use poetic language very effectively” (203).

⁸ Menéndez Pelayo calculated there were some three thousand ‘mystical’ works written in this period in Spain (Peers 1951, 15). Several scholars have studied mystic ineffability as it relates to literature (Hawkins and Schotter); literature and theology (Franke 2014); analytic philosophy (Bennett-Hunter); predominately Muslim thinkers (Sells); and Juan de la Cruz (Ferrás Bausán; Guillén; López-Baralt; Young). Franke’s two-volume reader *On What Cannot Be Said* compiles numerous examples of original writings on ineffability from Antiquity to the twentieth century, most of which are specifically religious or mystic in nature. In his essay “How To Avoid Speaking: Denials,” Derrida addresses negative theology and the accusation that deconstruction is but its reworking. Wittgenstein engages with apophatic language predominately in his *Tractatus Logico-Philosophicus* (2001); on his relationship to Teresa de Ávila, see Tyler.

time of the *Persiles*, tropes of ineffability had acquired a strong association with mysticism.⁹

In his seminal study *The Mystic Fable*, de Certeau observes that mysticism's "most highly visible features are its linguistic ones" (1992, 113).¹⁰ Mysticism, therefore, is "chiefly a way of using language," or "a 'manner of speaking'" (1992, 113) that "is centered on turns of phrase or usages that reflect a different practice of language" (1992, 133). Following the Dutch theologian Sandaeus's claim that the mystic practice of language is formed "per tropos" and "tropicae loquutiones," de Certeau describes tropes as "the elementary units of mystic discourse." "A tour and detour, a turn of phrase, a conversion," he explains, "the trope stands in opposition to the proper meaning. [...] This process of *deviation* is no longer based, as was the traditional allegory, on an analogy and an order of things. It is exit, semantic exile, already ecstasy" (1992, 142-43). It is these sorts of rhetorical deviation that, through a number of distinct tropes and "turns of phrase," continually destabilize language in the *Persiles*, reflecting Cervantes's own interest in "a different practice of language." Indeed, as Wilson contends, the language of the *Persiles* "is at times so innovative, so gnostic in its stance toward authority, that it disrupts the signifying order, expanding the bounds of the possible" (xiv). That Cervantes was in his last novel deeply invested in language is encapsulated by the aphoristic words of Periandro himself: "La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje, en cualquiera cosa que se diga" (2004a, 497). The disorder of the novel's narrative wanderings and vast geographical displacements thus can be seen to mirror the more fundamental deviations of the novel's rhetorical language.¹¹

Some of the most penetrating reflections on mystic language are found in Cervantes's coeval compatriot Diego de Jesús Salablanca (1570-1621), whose "Apuntamientos y advertencias" served as the layperson's prolegomenon to Juan de la Cruz's *Obras espirituales*. Due to the audacious and reformatory spirit of its contents, the volume's publication was altered and delayed until 1618, only one year after Cervantes's *Persiles* yet more than a quarter-century after Juan de la Cruz's death. It is for similar reasons that Diego de Jesús's commentary adopts the tone of an apologist, painstakingly seeking to gloss the mystic language of the text and justify its right to exist, beginning with the subtitle itself: "De cómo cada arte, facultad o ciencia, tiene sus nombres, términos y frasis. Y cómo en la profesión de Teología escolástica, moral, positiva, y mucho más en la mística, hay lo mismo. Y que como en la verdad se convenga, se ha de dejar a los profesores de las facultades libertad para que puedan usar de sus frasis y términos" (468). Validating the unorthodox nature of mystic language, he goes on to legitimize the need to "buscar modos y frasis con que declarar y dar a entender las verdades que profesa: tanto, que es

⁹ William James's classic study *The Varieties of Religious Experience* is important for recognizing ineffability as a defining quality of mysticism: "Ineffability: The handiest of the marks by which I classify a state of mind as mystical is negative. The subject of it immediately says that it defies expression, that no adequate report of its contents can be given in words" (295).

¹⁰ De Certeau's project on mysticism was left unfinished upon his death, the author having completed only the first volume on the sixteenth and seventeenth centuries. Volume Two, also covering this time period, was published in English in 2015 under the direction of Luce Giard, who meticulously combed through de Certeau's notes and directions in order to finish the ambitious study he had begun over thirty years prior. For a wide-ranging study on mysticism and language, see Katz's edited volume of the same name.

¹¹ Steven Hutchinson's foundational study *Cervantine Journeys* is still indispensable for thinking about the broader relationships between language, movement, and travel in Cervantes's works.

propiedad algunas veces usar de impropiedad y barbarismo, y gran gala de retórica” and “no reparar a veces en la propiedad literal de los términos, ni en la elegancia o falta de ella, cuando fuere necesario para la sustancia de la inteligencia” (468-69). Through its necessary recourse to specialized language, mysticism is for Diego de Jesús both common to other arts, sciences, and faculties and yet unique among them, since the solemnity of its content allows for a rhetorical impropriety and ‘barbarism’ in mystic language which would be inappropriate for other disciplines.¹²

In a reasoned apostrophe to potential skeptics, Diego de Jesús elaborates by pondering the very concept of a normative rhetorical standard for mystical discourse:

¿cómo pondremos tasa, límite, orden y modo en los términos con que tan superior cosa se ha de declarar, queriendo que cosa tan sin término, tan inefable pase por las reglas ordinarias, sin transcender las comunes frasis y términos guardadas [sic] para escuelas, para discípulos y maestros, artes y modos, que se pueden enseñar y saber? Licencia tiene el místico (como se sepa que en la sustancia de lo que dice no contradice a la verdad) para alentarla y ponderarla, dando a entender su incomprehensibilidad y alteza con términos imperfectos, perfectos y sobreperfectos, contrarios y no contrarios, semejantes y desemejantes. (471)

This remarkable citation is rife with insights for thinking about the intimate crossovers between mystic discourse and literature, and for how sixteenth- and seventeenth-century writers, in particular, confronted debates about linguistic decorum in various cultural spheres. For Diego de Jesús, the ineffably superior nature of the divine qualifies it to transcend the order, measurements, preset values, and rhetorical precepts which govern other, more earthly realms. On one end of the spectrum, mysticism admits of excessive, extravagant language through terms that are deemed overly- or hyper-perfect; and, on the other, ‘imperfect,’ ‘dissimilar,’ and ‘contrary’ terms authorize the ‘incomprehensibility’ inherent in concepts of such an exceptional nature.

Were he to have provided a similarly detailed preamble for the *Persiles*, Cervantes might also have questioned the rhetorical injunction to limit the boundlessness of love.¹³ Decidedly worldly though they may be, for Cervantes intense emotions constitute a kind of “cosa tan sin término,” and therefore demand extreme terminologies, tools, and tropes from all points of the rhetorical spectrum as well. At the end of Book One of the novel, in his advice to the callow Transila the character of Mauricio recognizes that “las condiciones de amor son tan diferentes como injustas y sus leyes tan muchas como variables” (2004a, 274). These amorous excesses underscore what Philip Fisher has called the “vehemence” of love, or its tendency to confound representation due to its potency and variability (see also Terdiman). Throughout the text, Cervantes displays a marked interest in countervailing this “vehemence” of intense emotions precisely by holding in abeyance the

¹² According to de Certeau, “barbarism was a type of extremism that claimed to guarantee inspiration by lexical excess. The greatest grammatical disorder would make the disturbing presence of the highest word credible. It created verisimilitude” (1992, 146).

¹³ Maybe this would have compensated for what Wilson has called an “aversion to unintelligibility” in the late sixteenth century, when “a strong reaction appears to arise against the idea of veiled and unintelligible truths, of ineffable revelations and catalogues of arcana... a high premium is placed on clarity in writing” (59).

capacity of language to pigeonhole them into clear or easily agreed upon categories and values. The tension produced by this technique is consonant with both the thematic qualities of the work — the fantastic nature of the protagonists' wanderings and their need to conceal vital biographical details — as well as the dilated narrative digressions, interruptions, and interpolations that comprise its structure. Similarly, an uncertainty or inability to effectively interpret one another's emotional states foregrounds many of the exchanges among the characters and often originates or sustains narrative conflict.¹⁴ At other times, the text emphasizes the diversity and disparity of emotional responses that one particular event or story may provoke in its audience. This effect is consistent with Mercedes Alcalá Galán's characterization of the *Persiles* as a "semillero de historias," or a text in which a nearly endless array of narrative possibilities are contemplated, in which the ultimate outcome seems to arise as much by happenstance as by a fixed authorial ideal (218-19).

The Paradoxes of Pilgrimage

A similarly boundless and ambiguous nature attends the emotional states of the characters. In the aftermath of the holocaust that destroyed the barbarous island, for example, the mixed emotional reaction among the party of survivors is underscored when they disembark "entre lágrimas de tristeza y entre muestras de alegría" (2004a, 181), a trope that reappears countless times throughout the *Persiles*. The character of Clodio offers another example upon vowing to curb his tendency to slander: "antes pienso de aquí adelante reventar callando que alegrarme hablando. Los dichos agudos, las murmuraciones dilatadas, si a unos alegran, a otros entristecen" (2004a, 247). Even more common in the novel is the deceptively simple "entre triste y alegre" and its subtle variations (2004a, 206; also 526; 712).¹⁵ As antitheses, all of these examples represent the use of a common literary device, frequently encountered in the *cancionero* and Petrarchan poetics. Such opposing emotional states moreover reflect, in what has perhaps become a trite commonplace, the everyday lived experience of *bittersweet* feelings. Similar to Cervantes's own ironic assessment of the novel as "o el más malo, o el mejor," they are significant forms of oxymoron as well, in which the juxtaposition of two contradictory terms or ideas reveals a conceptual paradox.

Oxymora figure among the most salient figures of speech in mystic discourse. Of the most well-known examples are those which, like Clodio's ("reventar callando"), yoke an infinitive verb with the gerund form of its opposite, such as the extensive *vivir muriendo* trope that is elaborately poeticized by both Teresa de Ávila and Juan de la Cruz. The latter's "cautiverio suave" represents another well-known oxymoron which suggests an emotional

¹⁴ This recalls Wittgenstein's concept of "private language," or that which refers to individual sensations and is therefore unintelligible to others (2009). Similarly, as Wilson observes, "Generic transformation is inscribed directly into Cervantes's title where he employs the word *trabajos* (trials, labors, ordeals) as a substitute for Heliodorus's use of *amores* (loves). Love in the late Renaissance, as the *Persiles* makes clear, is becoming harder work for men and women alike" (42-43).

¹⁵ Additional examples of these tropes abound (Cervantes 2004a, 247; 253; 323; 378; 384; and 463). According to Carlos Romero Muñoz's edition of the novel, these represent variations on a formula also found in Heliodorus, among others (Cervantes 2004a, 181n). See also Cvitanovic for variations on the "antítesis simétrica" in sentimental fiction (336).

discord similar to the simultaneous experience of happiness and sadness in Cervantes's characters.¹⁶ According to de Certeau, the oxymoron

refers to something beyond language. It is a deictic: it shows what it does not say. The combination of the two terms is substituted for the existence of a third, which is posited as absent. It makes a hole in language. It roughs out a space for the unsayable. It is language directed toward non-language. In this sense also, it 'disturbs the lexicon.' In a world taken to be entirely written and spoken, therefore 'lexicalizable,' it opens up an absence of correspondence between things and words. [...] What must be said cannot be said except by a shattering of the word. (1992, 143-44)

The incessant presence of the "entre triste y alegre" formula in the *Persiles* functions in a similarly deictic way by indicating the gaps in the emotional lexicon, the "absence of correspondence" between sentiments and semiotics. It is as though the lack of an adequate term to designate the paradoxical nature of characters' emotions consigns the preposition "entre" true semantic responsibility. The excess of its repetition calls forth the presence of the understated or unsayable.

As already noted, the topos of unsayability emerges most frequently in mystic poetry or religious treatises on mysticism, in which the writer's divine vision or transcendental experience escapes the mundane properties of language. "Totalmente es indecible lo que el alma conoce y siente en este recuerdo de la excelencia de Dios," as Juan de la Cruz epitomizes in his "Llama de amor viva." (II: 332; see also López-Baralt, 12-14). These specifically metaphysical manifestations of ineffability are closely related to the idea of apophasis or the *via negativa*, in which a divine subject cannot be described in affirmative terms, but only by what it is *not*. Partly rooted in Neoplatonic thought and theorized by the ancient Christian theologian Pseudo-Dionysius the Areopagite, apophatic or negative philosophy went on to influence a number of key medieval mystics, from the German thinkers Meister Eckhart and Nicholas of Cusa and the Castilian Carmelites Juan de la Cruz and Teresa de Ávila, down to the Jewish philosopher Maimonides from al-Andalus, whose hermetic writings attested to the impossibility of assigning any positive category, quality, or value to God due to the divine realm's inaccessibility through human language and understanding. For the readers of Juan de la Cruz, Diego de Jesús proffers a lucid and concise definition of apophasis: "Como las criaturas, por perfectas que sean, distan infinitamente de Dios, y él las excede sin proporción: más perfecto conocimiento de Dios es *el que negándolas nos dice lo que Dios no es*" (471; my emphasis). He goes on to explain that descriptors of God "más son para decirnos lo que no es y llevarnos en sencillo vacío de criaturas al lleno del que sobreexcede a todo, sin dejarnos reposar ni hacer pie en ese material; y mejor sirven y más aprovechan para esto unas desemejantes semejanzas"

¹⁶ Juan de la Cruz's oxymoron is found in his poem "Llama de amor viva," in a strophe brimming with oxymoronic fervor: "¡Oh cautiverio suave!/ ¡Oh regalada llaga!/ ¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,/ que a vida eterna sabe,/ y toda deuda paga!/ Matando, muerte en vida la has trocado" (I: 68). Diego de Jesús also provides an analysis of the oxymoron "cruel y furiosa quietud" (471). For more examples of the *vivir muriendo* trope, see Alonso (86-88).

(472).¹⁷ Diego de Jesús's coining of the quintessentially oxymoronic term 'dissimilar similarities' performs his prescriptive call to seek out and invent a new and radically different rhetorical language for conveying divinity and the metaphysical contours of mystic experience.

These mystic individuals' reputation for heterodoxy — which in the case of Juan de la Cruz and Teresa de Ávila led to persecution by fellow Carmelites who were opposed to ecclesiastic reform — may have partly been due to their inclination for the ineffable or apophatic, which ran counter to the more accepted doctrine in Western Christianity of cataphatic or positive theology. The biblical apophthegm "God is love" (*Contemporary English Version*, 1 John 4.8) is probably one of the most recognizable examples of cataphasis, which held that human language was indeed capable of describing and making sense of the nature of divinity. In any case, this theological dialectic may suggestively serve to denote the discursive tension that traverses the *Persiles*: a cataphatic approach in which linguistic excess affirmatively lends itself to emotional expression, and what we might call *apophatic affect*, which vehemently resists language and at best can be expressed only by recourse to negative figures of ineffability.

Apophatic Affect

In effect, the trope of ineffability is evoked numerous times in the *Persiles*, varying from the explicitly stated unrepresentability of certain feelings to more subtle accounts in which silence becomes the most meaningful figure.¹⁸ In the latter case, the text is literally perforated by productive silences, which not only attest to the abiding difficulty of communicating internal emotional states but also stand as highly significant sites of meaning in their own right. According to Franke, "Even very banal forms of silence may, after all, be akin to absolute silence and participate in the pregnant pauses characteristic of apophasis — and thereby point to an ultimate impotence of the word" (2004, 18). When the characters encounter the love-stricken Portuguese soldier Manuel de Sosa Coitiño, for example, he reports that "ni supe ni pude hacer otra cosa que callar y dar con mi silencio indicio de mi turbación," to which the father of his beloved replies, "puede ser que este silencio hable en su favor de vuesa merced más que alguna otra retórica" (Cervantes 2004a, 201). Here silence intervenes to remedy a rhetorical collapse, supplementing the inadequacy of spoken (and written) language. Though language may fail them in expressing intense affects, these characters are endowed with a consciousness of the fact

¹⁷ In an analysis that could just as easily describe the *Persiles* itself, de Certeau reasons that these "'dissimilarities' are not signs but machines for setting adrift — machines for voyages and ecstasies outside of received meanings" (1992, 148). It seems likely, nevertheless, that Diego de Jesús was influenced by the Areopagite's discussion of (dis)similar examples of *coincidentia oppositorum* in *The Divine Names* (62). More generally, Pseudo-Dionysius was immensely influential for the Neoplatonists; Marsilio Ficino meticulously translated and glossed his works, which are now for the first time available in a modern critical edition and English translation prepared by Michael J. B. Allen.

¹⁸ Employed as early as Sophocles and Aeschylus, the topos of ineffability in the Renaissance frequently appeared in the lexicalized form of "un no sé qué." For example, Policarpo declares that "he caído desde la cumbre de mi presunción discreta hasta el abismo bajo de no sé qué deseos" (Cervantes 2004a, 305; additional examples in *Don Quijote* [292; 354; 911]). As with his famous "un no sé qué que quedan balbuciendo" (I: 60), Juan de la Cruz also employed this specific syntagm at length, even if it was through an imitation of earlier secular poetry (Alonso 88-90). For a lengthier discussion of the trope, see Porqueras Mayo.

that such a failure may ultimately do more justice to their feelings than any words ever could.¹⁹

One of the most striking examples of this phenomenon corresponds with what is likely the most sudden and intense irruption of affect in the entire novel, when Periandro nearly dies after falling from the tower near the end of Book Three. Auristela, believing him dead, desperately rushes to her lover's broken body in an attempt to capture a part of his soul through his expiring breath (a traditional act of piety which, not incidentally, the narrator reports would have been impossible: "puesta la boca con la suya, esperaba a recoger en sí alguna reliquia, si del alma le hubiese quedado; pero, aunque le hubiera quedado, no pudiera recibilla, porque los traspillados dientes le negaban la entrada"; 574). Constanza, on the other hand, "dando lugar a la pasión," finds herself completely immobilized by the shock of the occurrence and is unable to help her troubled companions (574). Bartolomé, their muledriver and guide, is the only one who outwardly expresses any emotion, crying bitterly at the spectacle ("Sólo Bartolomé fue el que mostró con los ojos el grave dolor que en el alma sentía, llorando amargamente"; 574-75). Yet all of the characters' reactions share one trait in common — that of silence: "Estando todos en la amarga aflicción que he dicho, sin que hasta entonces ninguna lengua hubiese publicado su sentimiento" (575). Silence thus becomes synonymous with inexpressible grief and affliction, representing the paralyzing effect that a traumatic event exerts on the body and on the capacity for language. After a number of narrative events that interrupt the scene and defer its resolution, the narrator returns to the moribund Periandro only after reiterating the silence of the scene: "las lenguas, en amargo silencio tienen depositadas sus quejas" (576). Here one can effectively interpret "lengua" in the dual meaning of the term—it denotes the organ responsible for producing language as well as, synecdochically, language itself. The fundamental message is clear: tongues falter and fall silent when faced with the challenge of expressing intense emotional affliction.²⁰

In addition to these instances of productive silence, at other times the ineffability of certain affective states is suggested by the mere refusal to articulate a feeling in words. For example, while recounting his life story and the circumstances that carried him to the barbarous island, the young Antonio describes a moment in which he found himself on another island overrun by wild wolves. Claiming to have been warned "en voz clara y distinta y en mi propia lengua" by a lone, merciful wolf to flee before he ended up "hecho pedazos por nuestras uñas y dientes," he consigns the designation of his emotional state in this situation to his interlocutors: "Si quedé espantado o no, a vuestra consideración lo

¹⁹ This formulation of love is consistent with the wonderfully ineffable description of the emotion in the anonymous *L'escole d'amour*: "un ie ne sçay quoy, qui venoit de ie ne sçay où, et qui s'en alloit ie ne sçay comment"; "et par ces termes qui ne nous apprennent rien, ils nous apprennent tout ce que s'en peut sçavoir" (qtd. in Luhmann, 65-66). Armstrong-Roche (2011) provides an alternative interpretation of the silences in the episode of Sosa and Leonor, particularly insofar as they encode various social and theological debates on marriage in early modern Europe (see especially 24-25).

²⁰ Similar instances of productive silence in the novel include the following: "quise hablar y anudóseme la voz a la garganta y pegóseme al paladar la lengua y ni supe ni pude hacer otra cosa que callar y dar con mi silencio indicio de mi turbación" (Cervantes 2004a, 201); "no sé yo cómo la lengua no se me pegó al paladar; sólo sé que no supe lo que me dije" (562; also see 305; 308; 695; and 697). Egido provides a broader overview of the motif of silence in early modern Spanish literature (1990) and in Juan de la Cruz (1995), while Vila links it with a *converso* discourse in *Don Quijote*. Sesé analyzes the similar figure of "nada" in Juan de la Cruz's works.

dejo” (Cervantes 2004a, 170). Although this statement could easily be dismissed as a mere rhetorical convention or means of mitigating the threat that a protracted description of his fear could pose to his masculinity, its status as an utterance of ineffability is consistent with the tenor of the examples already noted above.

Moreover, Antonio’s withholding of his emotional state is reminiscent of at least two examples in Sanjuanist writing. In his copla “Entréme donde no supe,” the mystic poet struggles to express an experience of spiritual ecstasy: “no diré lo que sentí,/ que me quedé no sabiendo” (I: 70). And when commenting upon his “Llama de amor viva,” he declares: “En aquel aspirar de Dios yo no querría hablar; porque veo claro que no lo tengo de saber decir, y parecería menos si lo dijese... Y por eso, aquí lo dejo” (II: 336).²¹ The inverisimilitude of the talking wolf episode is wholly atypical for Cervantes’s writing, which tends to maintain a relationship of plausibility between fiction and historical reality, or between speculative imagination and the natural world. Even among the generally fantastic qualities, exaggerated coincidences, and larger-than-life characters of the *Persiles*, Antonio’s account stands out for this reason. Like Don Quijote’s experience in the *Cueva de Montesinos*, it is difficult to corroborate and likely leaves more than a little doubt in the minds of the reader and other characters as to its veracity. But while this inverisimilitude could easily be accounted for by Don Quijote’s madness and the young Antonio’s fear on the wild northern frontier, both episodes rather faithfully reproduce many circumstances of a mystic vision, in which sacred knowledge is transmitted through a hallucinatory, oneiric, or ecstatic state. The repeated verse “toda ciencia trascendiendo” in Juan de la Cruz’s copla (“Entréme donde no supe”) would therefore seem to be equally appropriate for Antonio’s *copla* (an outlandish story), the merciful talking wolf standing in for God.

Beyond the withholding of affirmative description, these narrative aporias, however, are most pronounced in the explicit incapacity to express intense emotions. When Auristela is released from captivity on the barbarous island, for example, the narrator asks: “¿Qué lengua podrá decir, o qué pluma escribir, lo que sintió Periandro cuando conoció ser Auristela la condenada y la libre?” (Cervantes 2004a, 153).²² Here the rhetorical use of adynaton allows the narrator to openly ponder his own limitations in portraying Periandro’s feelings, thus underscoring their intensity through the very act of their foreclosure. Similarly intense affects irrupt in Book Two of the novel, in the midst of the love triangles, jealousies, and unrequited desires that characterize the several chapters set in King Policarpo’s palace. The space itself seems to engender an entire range of conflicting affective states among the characters: “Estas revoluciones, trazas y máquinas amorosas andaban en el palacio de Policarpo y en los pechos de los confusos amantes: Auristela, celosa; Sinforosa, enamorada; Periandro, turbado y, Arnaldo, pertinaz” (Cervantes 2004a, 299-300). It is here that Periandro, overcome by his amorous affliction and doubts about Auristela’s intentions, goes on to indulge in a disquietingly modern soliloquy of self-

²¹ This quote reflects Juan de la Cruz’s first redaction of his notes on the poem, since upon revision he removed the strikingly abrupt “aquí lo dejo” in favor of ending with a tribute to God and an “Amén” (see Faraone, 373-74). Representing another paradox, Franke observes that Juan de la Cruz’s “poetry is lavishly sensuous, whereas the commentaries counsel the severest asceticism” (2007, I, 366).

²² These tropes, as Romero Muñoz notes, have Biblical and Latin precedents, the latter in the form of *vox faucibus haesit* (Cervantes 2004a, 201n). Similarly, according to de Certeau (1992), a “Greco-Roman tradition leads the mind toward silence (*sige*, *siope*, *hesyche*, etc.) and designates with the term ‘ineffable’ not only a critique of language but its absence” (114).

lamentation. So troubled by his emotions is the forlorn lover, that he unwittingly pronounces for the first time in the novel he and his ‘sister’s’ true names (Persiles and Sigismunda), startling and obliging himself to verify that no one has overheard him (“en pronunciando esta palabra, se mordió la lengua y miró a todas partes, a ver si alguno le escuchaba”; 312). Anxious to release his emotional tension, he proceeds to reflect upon the fraught relationship between Auristela’s jealousy and his own feelings of love for her, eventually concluding that “mi amor no tiene términos que le encierre ni palabras que le declare” (312). This represents one of the most expressly inexpressible instances of the novel. Accentuating an already psychologically fragile moment of the text with his inability to articulate its closure, Periandro’s resignation gestures toward a love that defies all verbalization and can thus be summoned only through negation. These challenges of expression ultimately induce him to abandon the spoken word in favor of writing his feelings out in a letter, thereby managing to defer even longer his own therapeutic release of emotional tension as well as that of the reader, who is forced to wait until several pages later to read the letter (which itself is never delivered or recited to its intended recipient, Auristela).

Later, when their entourage enters Milan, the characters are informed that the most outstanding sight to behold in the city is the “Academia de los Entronados,” an institution “adornada de eminentísimos académicos, cuyos sutiles entendimientos daban que hacer a la fama a todas horas y por todas las partes del mundo” (Cervantes 2004a, 609). On this particular day, the visitors are told, the academy would be disputing whether love can exist without jealousy, and, when the topic is broached, the characters weigh in with their own thoughts on love. Auristela, verbally reproducing the most extensive commonplace of ineffability, claims that “no sé qué es amor, aunque sé lo que es querer bien,” to which Belarminia retorts, “No entiendo ese modo de hablar, ni la diferencia que hay entre amor y querer bien” (609). Venturing a clarification, Auristela adds that “aquellos que dicen que se llama amor, que es una vehemente pasión del ánimo, como dicen, ya que no dé celos, puede dar temores que lleguen a quitar la vida, del cual temor a mí me parece que no puede estar libre el amor en ninguna manera” (610). As a “vehemente pasión del ánimo,” Auristela’s gloss of love thus anticipates Fisher’s classification of the emotion as precisely a “vehement” passion, challenging the efficacy of language in a way suggested by Belarminia (“No entiendo ese modo de hablar”).

More importantly, her attempt at an elucidation hinges on a number of aporetic and negative utterances (“aquellos que dicen que se llama,” “no,” “en ninguna manera”), thus distancing and estranging the very concept of “love.” In effect, the only assuredly affirmative content of her explanation is itself predicated on a negative: love is defined by a fear of loss which may, in turn, lead to the loss of life. Similarly apophatic discourse characterizes Periandro’s assenting reply immediately thereafter: “no hay ningún amante que esté en posesión de la cosa amada que no tema el perderla; no hay ventura tan firme que tal vez no dé vaivenes; no hay clavo tan fuerte que pueda detener la rueda de la fortuna” (Cervantes 2004a, 610). This anaphoric litany of negative impossibilities, along with the corresponding subjunctive mood, further emphasizes the abiding difficulties of defining the desires of the heart. Although Periandro expresses confidence that he could testify to the relationship between love and jealousy in a dispute with the “Academia de los Entronados,” his apparent certainty is offset by his refusal to actually follow through with demonstrating his claims. Significantly, the debate never takes place in the text, and the

group never gets around to hearing the world-famous experts of the “Academia de los Entronados” opine on a topic of utmost relevance to so many of the characters. The meaning of such an omission is unambiguous. For not even the erudite Socratic talents of renowned scholars are sufficient for bridging the gulf between theory and praxis, rhetoric and feeling, semantics and experience which is insistently borne out in the novel. As Juan de la Cruz proclaims regarding mystic ecstasy, “ni basta ciencia humana para lo saber entender, ni experiencia para lo saber decir; porque sólo el que por ello pasa lo sabrá sentir, mas no decir” (I: 114).²³ Likewise, Cervantes suggests that one must experience love before truly understanding it — and, even then, to describe it is to become entangled in syntactic binds, negative expressions, and impossibilities of the sort uttered by the many enamored characters of the novel. The *Persiles* thus points up the persistent correspondence between the “trabajos” or ‘trials’ of love and those of language itself.

All of these examples — just a few of many — indicate that in his last novel Cervantes was, like the mystics, deeply interested in exploring ‘different’ practices of language and probing the very limits of mimetic representation. On one hand, according to these examples, one might well consider a mystically imbued language that permeates the text — and thus performs the secret, hidden qualities of mystic experience — to be theologically subversive, similar to Lee’s aforementioned argument about the episode of Feliciano de la Voz. Instead of religious ecstasy, in the *Persiles* the language of ineffability is appropriated for expressing the similarly intense yet mundane experience of human passions and amorous desire, thus subtly vindicating human agency over divine authority.²⁴ In fact, like most of his clerical contemporaries, Juan de la Cruz openly denounced the passions of the soul or “apetitos,” since as Diego de Jesús explains, “son inmundos los pensamientos y concepciones que el entendimiento hace de las cosas bajas de la tierra y de todas las criaturas, las cuales como son tan contrarias a las cosas sempiternas ensucian el templo del alma” (475). By wresting the ineffable from a metaphysical realm, Cervantes threatens to profane the unsayability that hitherto had enjoyed a largely privileged theological function. This poetic subversion reflects the structural implications of the novel as a whole: the religious pilgrimage to Rome is exploited as a pretense to sustain an illicit amorous relationship, one that is finally made possible not by divine revelation but by the circumstantial death of Periandro’s older brother, Magsimino. As Jeremy Robbins perceptively notes, in this way “the city’s heavy religious connotations yield to earthly love; ‘Roma’ is reversed and becomes ‘Amor’” (16).²⁵

On the other hand, it would be erroneous to insist too ardently upon a literary interpretation in which Cervantes is granted a role akin to secularizer or religious subversive. First, in addition to acknowledging the numerous instances of compliance with

²³ In a similar vein, James affirms that “mystical states are more like states of feeling than like states of intellect. No one can make clear to another who has never had a certain feeling, in what the quality or worth of it consists” (295).

²⁴ “Lejos de mí la profana mezcla de amores humanos y divinos, de que no debe vestirse ningún cristiano entendimiento,” confesses Menéndez Pelayo in a telling personal remark during his discussion of mysticism (167). The similarities and differences between divine and human love, of course, occupied the writings of many medieval poets and thinkers.

²⁵ “The entire pilgrimage itself, then, is simply a sustained act of deferral... the teleological thrust of the genre, romance, and its framing, pilgrimage, are subverted.... The thwarting of our carefully fuelled expectations of narrative purpose is a *peripeteia* that impacts the reader far more than either of the characters” (Robbins, 17).

Catholic doctrine throughout his works (including the *Persiles*), to cast Cervantes as a figure of religious heterodoxy through an appropriation of mystic language should be tempered by the fact that mysticism had in early modern Spain already been seen to deviate from established doctrinal norms. As noted above, it is for this general reason that both Juan de la Cruz and Teresa de Ávila were persecuted by fellow Carmelites, the latter ran afoul of the Inquisition, and Diego de Jesús suppressed parts of Juan de la Cruz's writings in order to avoid a similar fate. According to the eminent Reformation historian Steven Ozment, by circumventing institutional authority in favor of direct experience of God, "medieval mysticism was a refined challenge, always in theory if not in daily practice, to the regular, normative way of religious salvation" (1). "Even if the [mystical] experience (or the theory) does not issue in dissent, reform, or revolutionary activity," he explains, "it uniquely drives home the ideological prerequisite for such" (12). As this and the specifically rhetorical examples examined above patently demonstrate, mysticism is always already heterodox. The idea of rupture — linguistic, ideological, phenomenological, epistemological — is deeply woven into mystic theory and practice, and therefore the subversive potential of even an 'interrupted' episode of mysticism like that of Feliciano de la Voz finds itself curtailed. The point to be made, at any rate, is that whatever subversion at play in mystic allusions owes as much to its original context as it does to any deliberate critique on the part of Cervantes. This is also why, as suggested previously, attending to paradox may ultimately be more fruitful than heterodoxy as a figure of textual meaning.²⁶

Second, it must be noted that affect — and love in particular — have enjoyed a long association with religious devotion and certain strands of mystic spirituality.²⁷ In his attempt to classify the different currents of mystic practice, Menéndez Pelayo established a tripartite division between what he distinguished as eclectic, intellectualist, and affective traditions. Represented by Franciscan and Augustine schools of thought, he characterized this latter tradition by a theological doctrine in which sentimentality prevailed over intellect as a means of entering into communion with God. Though herself a Carmelite, Teresa de Ávila was especially concerned with the relationships between love, divinity, and devotion, penning the treatise "Conceptos del amor" and referring at length to the "fuego del amor de Dios" in her poetry and autobiographical writing.²⁸ Many of these poetic metaphors — directly informed by lyrical poetry of a secular nature — work to construct a broader motif of the saint as lover or spouse, her human chastity supplemented by an amorous desire for God himself, thus blurring the lines between the eternal and the erotic, the sacred and the sensual, spiritual ecstasy and sexual ecstasy. More broadly, of course, both *philotheia* (love for God) and *philanthropia* (love of God towards humanity) have long formed some of the

²⁶ Two recent edited volumes address the broader questions raised here as to Cervantes's relationship to religion (Fine and López Navia) and to orthodoxy and heterodoxy (Rivero Iglesias). Isabel Lozano-Renieblas's contribution to the former volume focuses specifically on the religious content of the *Persiles*, a theme with which Armstrong-Roche resolutely engages throughout his book (2009; see especially 111-66).

²⁷ For the relationship between the passions and mysticism, see de Certeau (2015, 135-42); and for a diverse cultural study of the crossovers between religion and affect theory, see Schaefer.

²⁸ To cite merely one of the most famous examples: "Esta divina prisión/ del amor con que yo vivo/ ha hecho a Dios mi cautivo" (Teresa de Ávila, 1159). Paradoxically, however, "the works of Teresa are 'esteemed by everyone'" precisely "because they 'circumcise the desires and affections'" (de Certeau 1992, 136). For more on the conceptual paradoxes supposed by the mystics' presumptive suspension of emotional attachments and the intensely emotional experience of mystical ecstasy, see Ríó Parra.

most elementary tenets of Christian dogma. These examples underscore the fluidity and mutual influence between secular and religious forms of writing and, more specifically, the ways in which mystic authors such as Juan de la Cruz and Teresa de Ávila borrowed from but also contributed to the development of new poetic forms in early modern Europe.²⁹

Conclusion

The moments from the *Persiles* I have examined here invite us to consider Cervantes as a key figure in these kinds of trans-literary exchanges as well. Indeed, in addition to the text's hybridized reworking of the Greek romance and Byzantine novel, scholars of the last several decades have attributed to it various literary functions, including Christian allegory (Forcione 1972); sexual allegory (Wilson); metafiction (Williamson); literary theory (Forcione 1970); and "transnational romance" (Childers, 83-159; 238-42).³⁰ Given what has been described as the "encyclopedic" (Forcione 1972, 60n) scope of the *Persiles*, then, it ought to come as no surprise that in mysticism Cervantes encountered yet another language to leverage in his final literary 'experiment,' to weave into what Alcalá Galán has called the author's "escritura desatada" (see especially 207-42). The destabilizing effects of this language suggest that a singular reading of the *Persiles* — as a story of love, religious redemption, or otherwise — must necessarily remain problematic and unstable as well. Critical attempts at ascribing the work a semantic unity neglect the range and depth of its narrative, linguistic, and affective complexities — and thus tend to reproduce the negative assessments of the novel which opened this essay. The language of mysticism may, at the very least, call our attention to these complexities and to Cervantes's interest in developing novel ways of communicating intense passions: in providing lay readers — as Juan de la Cruz and Teresa de Ávila attempted with mystic experience — access to the ecstasy of emotional experience and agony of emotional affliction.

Of course, beyond his own fertile imagination and penchant for experimentation, the supreme diversity of the novel makes it exceedingly difficult to pin down with reasonable certainty the specific authorial precedents that Cervantes might or might not have accessed in penning the *Persiles*. That he engages with a predominately religious rhetorical figure, therefore, cannot be but a claim more hermeneutic than philological. Yet perhaps this approach is fitting: if mysticism was founded on the search for hidden meaning, then there could hardly be a more suggestive analogy for the practice of literary exegesis and interpretation, for uncovering the secrets that — like Periandro and Auristela's recondite love — seem to seethe and infuse the novel with passion, fervor, and suspense. This analogy allows me to conclude by suggesting that what I have called apophatic affect and similar tropes of ineffability stand as dynamic, if unlikely, figures for thinking about the practice of literary criticism itself, for reflecting on some of the more fundamental limitations and possibilities of our discipline as a whole. As Franke remarks, "these various manifestations of unsayability all pivot on the fact that discourse has a self-

²⁹ The mutual influences between religious literature and romance were common even among the Ancients. The theme of resurrection, for example, was likely incorporated into the Greek romance through Biblical influence, and then went on to influence religious stories of the lives of saints (Archibald, 12). Bowersock calls this "romantic scripture" (143).

³⁰ This capacious quality of incorporating multiple modes of thought and discourse is consistent with Avilés's characterization of the novel as "centrifugal," an organizing principle with important cultural and political implications. For more on the debates surrounding the genre of the *Persiles*, see Martín Morán.

reflexive, self-critical ability to call itself into question and to withdraw, leaving what it cannot say in its wake” (2014, 3). The apophatic can lead “to rupture with any and all systems of communication establishing normative sense. They can thus lead to experience that is beyond the net of language and, as such, removed to a transgressive... zone” (Franke 2014,18).³¹ In other words, ineffability allows literary discourse to get outside of itself. Scarcely could one imagine a truer subversive function. Beyond the *doxa* of traditional assessments of what the novel is not, this metacritical capacity may well represent one of the most enduring legacies we as literary critics can inherit from the *Persiles*. If so, then the text’s mystical ability to produce meaning through negation is, paradoxically, its most affirmative quality.

³¹ Armstrong-Roche describes a similar function for paradox more generally: “Se entienda la paradoja como género, modo, tropo conceptual o estrategia retórica, pone a prueba certezas, normas categóricas y lugares comunes” (2011, 16).

Works Cited

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Alonso, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*. 3rd ed. Madrid: Aguilar, 1958.
- Archibald, Elizabeth. "Ancient Romance." In Corinne Saunders ed. *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*. Malden, MA: Blackwell, 2004. 10-25.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*. Toronto, Buffalo, and London: U of Toronto P, 2009.
- . "Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes: El mito gótico y el episodio de Sosa y Leonor en el *Persiles*." In Carmen Rivero Iglesias ed. *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 15-32.
- Atkinson, William C. "The Enigma of the *Persiles*." *Bulletin of Hispanic Studies* 96 (1947): 242-53.
- Avilés, Luis F. "To the Frontier and Back: The Centrifugal and the Centripetal in Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Gracián's *El Criticón*." *Symposium* 50.3 (1996): 141-63.
- Bennett-Hunter, Guy. *Ineffability and Religious Experience*. London: Pickering and Chatto, 2014.
- The Bible: Contemporary English Version (Seek Find: The Bible for All People)*. New York: G.P. Putnam's Sons, 2006.
- Bowersock, G. W. *Fiction as History: Nero to Julian*. Berkeley, Los Angeles, and London: U of California P, 1994.
- Caraman, Philip. *Ignatius Loyola*. San Francisco: Harper and Row, 1990.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta de la librería y casa editorial Hernando, 1925.
- Cervantes, Miguel de. *Poesías completas*. Vicente Gaos ed. Madrid: Castalia, 1981. 2 vols.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. 5th ed. Madrid: Cátedra, 2004a.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico et al. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004b. 2 vols.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto, Buffalo, and London: Toronto UP, 2006.
- Croce, Benedetto. "Cervantes. *Persiles y Sigismunda*." *Quaderni della critica* 12 (1948): 71-78.
- Cvitanovic, Dinko. *La novela sentimental española*. Madrid: Prensa Española, 1973.
- Davis, Elizabeth B. "The Power of Paradox in the 'Cántico espiritual.'" *Revista de Estudios Hispánicos* 27.2 (1993): 203-23.
- de Certeau, Michel. *The Mystic Fable, Volume One: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Michael B. Smith tr. Chicago and London: U of Chicago P, 1992.

- . *The Mystic Fable, Volume Two: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Luce Giard ed. Michael B. Smith tr. Chicago and London: U of Chicago P, 2015.
- Derrida, Jacques. "How To Avoid Speaking: Denials." In Sanford Budick and Wolfgang Iser eds. *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. New York: Columbia UP, 1989. 3-70.
- Diego de Jesús Salablanca. "Apuntamientos y advertencias en tres discursos para más fácil inteligencia de las frases místicas y doctrina de las Obras espirituales de nuestro Padre San Juan de la Cruz." In Padre Gerardo de San Juan de la Cruz ed. *Obras del Místico Doctor San Juan de la Cruz*. Vol. 3. Toledo: Viuda é Hijos de J. Peláez, 1912-14. 465-502.
- "Don Quixote (Spanish Text). Vol. II, edited by J. Fitzmaurice-Kelly." *The Academy: A Weekly Review of Literature and Life* 57.1417 (1899): 630.
- Egido, Aurora. "La poética del silencio en el Siglo de Oro." *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. 93-120.
- . "El silencio místico de San Juan de la Cruz." In José Ángel Valente and José Lara Garrido eds. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995. 161-97.
- Faraone, J. Mario. *La inhabitación trinitaria según San Juan de la Cruz*. Rome: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2002.
- Ferrás Bausán, Jaime. "Testimonios de San Juan de la Cruz sobre la inefabilidad." In María Jesús Mancho Duque ed. *La espiritualidad española del siglo XVI: Aspectos literarios y lingüísticos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990. 143-54.
- Ficino, Marsilio. *On Dionysius the Areopagite, Vol. 1: Mystical Theology and the Divine Names, Part I*. Michael J. B. Allen ed and tr. Cambridge and London: Harvard UP, 2015.
- Fine, Ruth and Santiago López Navia, eds. *Cervantes y las religiones: Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid and Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Fisher, Philip. *The Vehement Passions*. Princeton: Princeton UP, 2002.
- Forcione, Alban. *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Franke, William. *A Philosophy of the Unsayable*. Notre Dame: U of Notre Dame P, 2014.
- Franke, William, ed. *On What Cannot Be Said: Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts*. Notre Dame, Ind.: Notre Dame UP, 2007. 2 vols.
- Green, John D. *'A Strange Tongue': Tradition, Language and the Appropriation of Mystical Experience in late fourteenth-century England and sixteenth-century Spain*. Leuven: Peeters, 2002.
- Guillén, Jorge. "Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico." *Lenguaje y poesía*. 2nd ed. Madrid: Alianza, 1972. 73-109.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. 3rd ed. Madrid: Gredos, 1976.
- Hawkins, Peter S. and Anne Howland Schotter, eds. *Ineffability: Naming the Unnamable from Dante to Beckett*. New York: AMS Press, 1984.
- Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison and London: U of Wisconsin P, 1992.
- Iffland, James. "Mysticism and Carnival in *Don Quijote* I, 19-20." *MLN* 110.2 (1995): 240-70.

- James, William. *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*. Centenary Edition. London and New York: Routledge, 2002.
- Josipovici, Gabriel. "The Hard Life and Poor Best of Cervantes." *The London Review of Books* 1.5 (1979): 15-16.
- Juan de la Cruz, San. *Obras completas*. Luce López-Baralt and Eulogio Pacho eds. Madrid: Alianza, 1991. 2 vols.
- Kallendorf, Hilaire ed. *A New Companion to Hispanic Mysticism*. Leiden and Boston: Brill, 2010.
- Katz, Steven T. ed. *Mysticism and Language*. New York and Oxford: Oxford UP, 1992.
- Lee, Christina H. "Interrupted Mysticism in Cervantes's *Persiles*." In Hilaire Kallendorf ed. *A New Companion to Hispanic Mysticism*. Leiden and Boston: Brill, 2010. 367-90.
- López-Baralt, Luce. *Asedios a lo Indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta, 1998.
- Lozano-Renieblas, Isabel. "Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes." In Ruth Fine and Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones: Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid and Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 361-75.
- Luhmann, Niklas. *Love as Passion: The Codification of Intimacy*. Jeremy Gaines and Doris L trans. Jones. Stanford: Stanford UP, 2008.
- Martín Morán, José Manuel. "El género del *Persiles*." *Cervantes* 28.2 (2008): 173-93.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *La mística española*. Pedro Sáinz Rodríguez ed. Madrid: Afrodísio Aguado, 1956.
- Orozco Díaz, Emilio. *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del barroco*. Vol. I. José Lara Garrido ed. Granada: Universidad de Granada, 1994.
- Ozment, Steven E. *Mysticism and Dissent: Religious Ideology and Social Protest in the Sixteenth Century*. New Haven and London: Yale UP, 1973.
- Peers, E. Allison. *Spanish Mysticism: A Preliminary Survey*. New York: Dutton, 1924.
- . *The Mystics of Spain*. London: George Allen and Unwin, 1951.
- Porqueras Mayo, Alberto. "El *no sé qué* en la literatura española." *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1972. 11-59.
- [Pseudo-] Dionysius the Areopagite. *On the Divine Names and the Mystical Theology*. C. E. Rolt ed. London and New York: SPCK/Macmillan, 1920.
- Randel, Mary Gaylord. "Ending and Meaning in Cervantes' *Persiles y Sigismunda*." *Romanic Review* 74.2 (1983): 152-69.
- Rielo, Fernando. *Teoría del Quijote. Su mística hispánica*. Madrid: Porrúa, 1982.
- . *Theory of Don Quixote: Its Hispanic Mysticism*. Zelda Irene Brooks tr. New York: Senda Nueva, 1988.
- Riley, E. C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1992.
- Río Parra, Elena del. "Suspensio Animi, or the Interweaving of Mysticism and Artistic Creation." In Hilaire Kallendorf ed. *A New Companion to Hispanic Mysticism*. Leiden: Brill, 2010. 391-409.
- Rivero Iglesias, Carmen, ed. *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- Robbins, Jeremy. "The Twists and Turns of Life: Cervantes's *Trials of Persiles and Sigismunda*." In Alexis Grohmann and Caragh Wells eds. *Digressions in European*

- Literature: From Cervantes to Sebald*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 9-20.
- Sáinz Rodríguez, Pedro. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Voluntad, 1927.
- Sánchez, Alberto. "Posibles ecos de San Juan de la Cruz en el *Quijote* de 1605." *Anales cervantinos* 28 (1990): 9-21.
- Schaefer, Donovan O. *Religious Affects: Animality, Evolution, and Power*. Durham and London: Duke UP, 2015.
- Sells, Michael A. *Mystical Languages of Unsayings*. Chicago and London: U of Chicago P, 1994.
- Sesé, Bernard. "Poética de 'nada' según San Juan de la Cruz." In Christophe Coudere and Benoît Pellistrandi eds. *Por discreto y por amigo: Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005. 439-52.
- "Tareas de un solitario, o una nueva colección de novelas." *The Foreign Quarterly Review* 7.14 (1831): 542-43.
- Terdiman, Richard. "Can We Read the Book of Love?" *PMLA* 126.2 (2011): 472-82.
- Teresa de Ávila, Santa. *Obras completas*. Enrique Llamas et al ed. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1994.
- Tietz, Manfred. "Fernando Rielo, su interpretación mística del *Quijote* y la novela en el Siglo de Oro." In Carmen Rivero Iglesias ed. *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. 143-58.
- Tyler, Peter. *The Return to the Mystical: Ludwig Wittgenstein, Teresa of Avila and the Christian Mystical Tradition*. London and New York: Continuum, 2011.
- Valera, Juan. *Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1864.
- Vila, Juan Diego. "El *Quijote* y la sugestión conversa: Silencios, elisiones y desvíos para una predicación inefable." In Ruth Fine and Santiago López Navia eds. *Cervantes y las religiones: Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid and Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 521-46.
- Williamson, Amy R. "Beyond Romance: Metafiction in *Persiles*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.1 (1990): 109-20.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. D. F. Pears and B. F. McGuinness trans. London and New York: Routledge, 2001.
- . *Philosophical Investigations*. Ed. P. M. S. Hacker and Joachim Schulte. G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, and Joachim Schulte trans. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Young, R. V. "Ineffable Speech: Carmelite Mysticism and Metaphysical Poetry." *Communio: International Catholic Review* 17 (1990): 238-60.

Reassessing Clodio: History, Treason, and the Problem of Truth¹

Ana María Laguna
(Rutgers University-Camden)

If love, according to John Donne, makes of “one little room an everywhere,” the imperial urge of the 1600s made of epic projects an everyday affair;² yet, while in Donne’s poem a satisfied lover delegates the mapping and revelation of new worlds to hungry sea discoverers, in the European courts of the age, poets, playwrights, and (un)official chroniclers would eagerly take into their own hands the relation of contemporary conquests, journeys, and discoveries.³ New worlds demanded new visions, and, as distinct narrative and poetic patterns emerged, old classic forms like *epos* and *romance* were fashioned in an attempt to meet the latest geographical and ethnological realities. Cervantists — and Donne specialists — are unavoidably attentive to these developments, not only because of the new perspectives and discourses they carried, but also, because, as María Rosa Menocal reminded us, in the beginning “lie the most alluring questions” (2004, 58); new questions about political legitimacy, “providential” expansion, and distant and distinct civilizations timidly and roughly shaped this unstable yet fascinating universe, and luckily for us, Cervantes lay at its very epicenter.

Located within these imposing shifts, it is easy to understand Cervantes’ hopes for his last work — his “grand *Persiles*” — as a sign of awareness for his surrounding — and also grand — epistemic challenges and opportunities. This is the novel that most explicitly engages in them, and this is therefore the work that he most hyperbolically presents to his readers, claiming it to be “the worst or best [book] ever composed in our language [*DQ* II: 454]” — “el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto” (*IH* II: 39).⁴ Not coincidentally, this is also the tale that he dares to locate in the outskirts of a Northern European region that few writers had mapped or considered before, a remote locus where a constellation of islands provides the very room that applies to an everywhere, an open “cultural template” able to keep *Persiles*’ literary, discursive, and historical explorations as vague as culturally specific.⁵ Only this realization could have been enough to make current scholarship regard this late novel as one of Cervantes’ intriguing works rather than the anomaly it has traditionally considered to be. Not surprisingly, scholars like Alban Forcione, Diana de Armas, Mary Gaylord, Isabel Lozano, Mercedes Alcalá Galán, and

¹ This essay has enormously benefited from the guidance of Mary Gaylord, and feedback from all the participants in the “Cervantes and History” Seminar at the Shakespeare Folger Institute in the fall of 2015. My sincere gratitude to them all, and to the Folger Institute for affording me opportunity to be part of such fascinating project.

² “The Good-Morrow,” *The Songs and Sonets of John Donne* [sic], 222.

³ The line here referred to reads, “Let sea-discoverers to new worlds have gone/ Let maps to other, worlds on worlds have shown” (Donne, 12–13).

⁴ As it is well known, included in the *Dedication to the Count of Lemos*, in *Don Quijote II* (39). For all the ways in which *Persiles*’ arrival is advanced and celebrated in Cervantes’ other works, see the Carlos Romero Muñoz’s edition of the novel (1997, 15–17). All quotes from *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (*IH*) are from Luis Murillo’s edition, and all translations — unless otherwise noted — are from Edith Grossman’s (*DQ*). Similarly, all quotes from *Persiles* follow A Valle Arces’ edition and all translations follow Celia Richmond Weller and Clark A. Collahan’s adaptation.

⁵ Armstrong-Roche has presented this notion of the island as a “paradigm” and “cultural template” (34).

Michael Armstrong-Roche, among others, have engaged in an enthusiastic critical rediscovery of the novel;⁶ as a result, *Persiles* is rightly deemed today as one, if not *the* “most ambitious experiment in its author’s aesthetic program.”⁷

Although traditionally assumed to be a paradigmatic example of a Spanish “roman,” *Persiles* can now — probably more accurately — be described as an attempt “to blend the elevated topics of classical literature with the variety and suspense of medieval romance in a narrative celebrating both human heroism and Christianity” (O’Neil 1992, 60).⁸ Numerous Cervantists add to this poetic redefinition of the novel the influence of epic, essential in the blending of discourses that will lead to the emergence of the novel (Wardropper 1965, 3). It is within this new consideration for the rich genealogy of the genre (novel) that many scholars now appreciate *Persiles*’ epic aspirations, an esteem that happily coexists with the author’s concern with literary modes of representation, and his constant reflections of what Gaylord calls the “specific phenomena” that define the changing conditions of the turn of the century (the mobility and the mixing of populations, the changes in the family structure, the new relations between dominant and subservient classes [2004, 122]). After all, as Lope de Vega had acknowledged, the novelistic mold — composed of “cosas humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores” (12) (humble matter, be that episodes and minor events, or historical accounts, moral reflections, exempla, references to poets or other authors) — facilitates the fictive integration of these disparate (con)textual ingredients, and nobody like Cervantes to maximize such discourses, tones, and subgenres. *Persiles* is furthermore modeled through an obvious Ethiopian (Heliodorian) reference, one that serves him to combine this poetic mosaic in the construction of a “modern epic” able to challenge the preeminence of the ancients while accomplishing “for its age what Homer’s and Virgil’s verse epics had done for theirs” (Armstrong-Roche 2009, 11).⁹

While Forcione and Armstrong-Roche’s views have been essential for understanding the extent of Cervantes’ epic appropriations in the novel, one of the great challenges (and opportunities) criticism now faces is a question inherent to the classical understanding of the genre: can we reconcile the allegorical structure of this epic tale with its concern for historical specificity? And if so, to which extent?¹⁰ In classical contexts, the current answer to all such questions seems unequivocally positive, since it was the

⁶ To assess the clash of traditional critical perspectives and new readings of the novel, see Alcalá Galán’s “La aventura poética de *Persiles*,” (2009, 207–34).

⁷ Gaylord 2002, 117, in consonance with Alcalá Galán’s reading (in previous note). In this notion of “current cervantism,” I am including scholars like Forcione, de Armas Wilson, Julio Baena, Michael Nerlich, and William Childers.

⁸ It is precisely this emphasis on heroism what has led scholars like Forcione approach the novel as Cervantes’ most audacious incursion into the genre that summarizes all such elements (human heroism, romance and suspense): epic. Indeed, it has been argued that epic conveys “the most complex cultural discourse of early modernity,” and that as it “offers and encyclopedic vision of the universal and local culture of its time” (Beissinger 1999, 2–3; Marrero-Fente 2008, 18).

⁹ Armstrong-Roche develops E.C. Riley’s views when stating how “the relevant distinction for epic in the 16th century poetics was not between verse and prose, but between fiction and history” (2009, 15). See Riley 1986, 163–78.

¹⁰ While critics like O’Neal or Forcione usually consider the Greek novel as one that generally lacks “historicity and focus,” (Bearden 2012, 27), or one simply “atemporal rather than historical” (O’Neal 1992, 65), others, like de Armas Wilson, O’Neal, Childers, and Armstrong-Roche have noted how despite *Persiles*’ obvious ritualistic or allegorical elements, the novel moves through a great degree of historical specificity.

references to the Punic Wars or the Crusades, for example, what gave the *Aeneid* or the *Song of Roland* their very political — and poetic — relevance (O’Neill 1992, 65). In Cervantes’ case, scholars like Gaylord, De Armas, George Mariscal, Carroll Johnson, William Childers, Alcalá Galán, Armstrong-Roche, and Rubén Darío Builes have emphatically argued for an equally affirmative answer, elucidating how, despite its apparent distant location and reference, “Cervantes’ last romance engages a striking number of pressing European concerns” (Gaylord 2004, 124).

Aiming to add to the exploration of this historical specificity, this study explores a particular historiographical and political controversy introduced by the brief but defining appearance of a peculiar character: Clodio. Believing that Clodio here alludes to a specific historical reference — Antonio Pérez (1540–1611), Philip II’s personal secretary from 1567 to 1579 — this essay carefully examines his commentaries and conversations on historiography, legitimacy, and governance, believing that such discussions provide a rare opening into Cervantes’ theoretical and political leanings.¹¹ Pérez, author of the *Pedaços de Historia: O Relaciones, Assy Llamadas Por Sus Auctores Los Peregrinos* (1594), disclosed in this hybrid biographical and historical account some of Philip II’s best guarded state secrets. The publication of his *Historia*, under the pseudonym of “Rafael the Pilgrim” shook the foundations of the genre in early modern Europe; should a truthful but pernicious relation be censored (for being a bit too truthful), or is that value (historical truth) above all other partial or national interests or obligations?

The possibility had been advanced by *Don Quixote* in the third chapter of the second part, when, when hearing about Cide Hamete’s unwillingness to spare any embarrassing details from his “history,” the knight points out how historians “también pudieran callarlos por equidad...pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué encubrir las si han de redundar en menosprecio del señor de la historia” (*IH* II: 3, 61) (could also have kept quiet about them for the sake of fairness...because the actions that do not change or alter the truth of the history do not need to be written if they belittle the hero [lord of the hi/story] [*DQ* II: 3, 476]). Quixote’s plea — more ambiguous in Spanish and relatively harmless in poetic contexts — acquires some taxing implications when considered in a political and/or historiographic setting that features a king, not an epic hero, as the undisputed protagonist of the narrative; indeed, one of such implications, for example, is the possibility of endorsing some form of historical *decorum*. Although *Persiles* does not explicitly invoke this argument, it explores the possibility in its narrative, allowing us to consider if a different representational standard should apply to different genres and subjects, especially when such a subject is a royal protagonist and/or contemporary ruler.

The question of whether historians should “callar por equidad” (keep quiet out of fairness or empathy) regarding the embarrassing or misguided details of their sovereigns’ governance or (mis)conduct seems to be one of the greatest — and most muffled —

¹¹ Although the suggestion had been obvious to Jean Marc Pelorsón (2001, 1020–21), Carlos Romero Muñoz (1997, 722–23), and Michel Cavillac (2010, 244), the rich political and poetic implications that this identification brings onto the novel have yet to be fully explored. Agreeing with Pelorsón and Antonio Romero Muñoz, Michel Cavillac admits that the Clodio and Pérez identification should not be ignored, and he warns that the attention dedicated to Clodio should not be limited to this biographical allusion since this is a character enormously “complejo” and not only for political reasons, “rebasa el ámbito de la política...[y] aglutina a todas luces varias [otras] posibilidades” (2010, 244). To my knowledge, an elaborated explanation of that complexity has not yet been carried out.

historiographic controversies of the turn of the century. As this study will explore, a notable exception to the heavy silence that surrounds this question is the daring Juan de Mariana (1536–1624), who — going against the conventional invocations of his fellow historians — relegated the value of “absolute truth” from the core mission of history. While Mariana’s reflections on the true duty and exercise of a historian opens the painful question of what — if not truth — should be the foundational value of historiography, Clodio’s relatively brief but charged appearance compels his fellow characters to reflect on this and other thorny questions. In responding to — and deconstructing — his (Clodio’s) bombastic views on truth, loyalty, service, and “royal edification,” characters and readers are thus forced to partake in this heated and influential political and theoretical debate, that — as it will be seen — produced perennial effects in the dissemination of black legend stereotypes. The textual space dedicated to the treacherous character of Clodio, and with him, to the questions of history, treason, and governance, thus underlines the distinct politicized character of Cervantes’ epic and its careful yet incisive blending of literary and historical discourses.

On Cervantes, Persiles, and the Reign of Historical Specificity

Diana de Armas’ American reading of Cervantes’ *opera* has exposed how impactful were the specific experiences and vocabularies of the American Conquest for Cervantes’ fiction in general and *Persiles* in particular. With regard to the latter, she has convincingly argued how the novel’s complex understanding of “barbarity,” which, at first glance, seems simply associated with the uncivilized tribes of Northern Europe, entails after a more careful reading a projection of the 1500s perceptions of American exoticism. “Trade in gold and pearls,” De Armas claims, “fight with bows and arrows, communicate by signs or through a kidnapped female interpreter, and sail about in rafts constructed with *bejucos*” are all elements that construct “a specifically Caribbean (taíno) signifier” (2001, 71),¹² one that rather than being politically neutral, expresses a subtle yet sweeping “parody of Iberian expansionism” (2001, 181). Subsequent critics like George Mariscal — considering the transforming influence of this critical perspective in the field — ventured to conjure that following De Armas’ reasoning, new generations of critics would also “‘repoliticize’ Cervantes according to the terms of his particular time and space” (Mariscal 2002, 175).

Proving the accuracy of Mariscals’ prediction, repoliticized readings like Armstrong-Roche’s have allowed us to reassess the ideologically-vested views of the novel. While also focusing on essential idioms such as “barbarity,” Armstrong-Roche reads this powerful signifier through an enlightening North/South axis that privileges the Northern “uncivilized” reference over the supposedly more cultured south. For Armstrong-Roche, the ways in which the text exposes the “murderous consequences” of the “dire preoccupation with honour” of Catholic Spain or Rome (2009, 32), allows its reader to reinscribe a different form of barbarism, one domestic rather than exotic, obviously familiar to its Catholic dwellers. Believing that such domestic critique is not limited to the cultural values associated with the honor code, Armstrong-Roche convincingly presents *Persiles* as an epic that reestablishes a new vision of heroism, one that celebrates mutual consent over violence, charity over orthodoxy, letters over arms, and royal justice over

¹² George Mariscal has also claimed that *Persiles* needs to be read as “one more text in a vast series of writings” committed to represent and exploit (in this case critically) the idea of American barbarism (“lo bárbaro”) that circulated in Golden Age (1990, 93).

tyranny (2009, 293).

Through a similar revisionist logic, Builes has actually cancelled out the Artic/Iberian dichotomy arguing that, in Cervantes' times, the distant Thule was actually much closer to the Iberian Peninsula than previously assumed. He reminds us of Charles V's other version of the famous motto *Plus Ultra* (Far Beyond), *Tibi Serviat Ultima Thule* (Let Farthest Thule Obey You), which included an explicit reference to the Artic location (Thule) supposedly well-known to Cervantes's contemporaries. For him, Cervantes' inclusion of this *locus* does not only prove how deeply the novel is imbued in the political and imperial thrust summarized in Charles's motto (2008, 94), but also, perhaps more importantly, how obvious to Cervantes' readership could have been the novel's political extrapolations and commentaries. Together, these critical accounts have demonstrated how Cervantes' broad understanding of epic was crucial not only for the expansion of his fictional pathways, but also for his implication in the major political concerns of his day. Indeed, the argument that these pages make is that Antonio Pérez' events and narratives constituted another highly influential concern in the cultural climate Cervantes lived in, one that he carefully explores and considers in the making of this story.

Pilgrimage as Punishment: The Traitor's Journey

Antonio Pérez' story could very well constitute the tale of a Greek novel; having been one of the most powerful secretaries of Philip II's court, he fell in disgrace for proctoring documents, trying to expand his already impressive influence over the king. It was through this dubious maneuvering that he apparently convinced Philip to sign the secret execution of a prominent adviser of Don Juan de Austria (1547–78), Juan de Escobedo (1530–78). Philip agreed to the murder in 1575, and although the execution did not take place until 1578. When it did, however, it caused an unexpected upheaval that immediately pointed to Pérez as the plot's mastermind — given how public and apparent was Pérez' animosity against Escobedo. Although at first the deluded king even tried to protect Antonio from the local justice, he would eventually discover the truth, and try to punish Pérez accordingly; Pérez, however, profiting from the king's customary delay and indecision, was able to elude justice for years. Even when imprisoned, in 1590, he was surprisingly able to escape from all the confinements in which he was placed; from a Madrid prison (dressed as a woman), and from an Aragonese jail the following year (disguised as a monk). In both cases, several innocent people — including his own children, reputed high officials, and noblemen of the highest quality — would pay for such audacity, often with their lives. Yet, Pérez was able to arrive safely, and settle comfortably, in France and England, where he was very well received, at least initially.

It would be in England where he would strike one of the most damaging blows to Philip's royal image, by publishing his notorious *Pedaços de Historia: O Relaciones, Assy Llamadas Por Sus Auctores Los Peregrinos* (1594), a hybrid biographical and historical account where he included some of the most striking state secrets of one of the most secretive monarchs in the world. The book produced unique reactions among major enemies and allies of the Spanish empire; while, English and Flemish theorists and ideologues appreciated (and used) Pérez' precious munition in their campaigns against Philip, some of the Spain's greatest enemies, such as Traiano Boccalini (1556–1613), would censure, in the most unambiguous terms, both author and "history." For Boccalini, Pérez' launching of his "vnhappy *Relations* vnto the world" had deservedly only "laden

him with infamy and blame” (328). Agreeing with Cervantes that “los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados” (*IH* II: 3, 64) (historians who make use of lies ought to be burned [*DQ* II:3, 478]), Boccalini claims that Pérez’ “Pedaços” ought to follow the same fate (“be burn’d” [328]). Furthermore, Boccalini makes of Pérez an international political example of infamy, and trusts that “other Secretaries, his equals, might take example, and learne to preferred secrecie, and faithfulness of silence” (328).¹³

Perhaps anticipating such mixed responses, Pérez book was tellingly signed under a pseudonym (as stated, “Rafael the Pilgrim”). As in the case of his likely Cervantine *alter ego*, Clodio, Pérez introduces in his narrative a new form of pilgrimage, political exile, not seen before in *Persiles*. The idea of a forced political journey affords the secretary a fitting structure where to insert his peculiar political reflections on kingship, government, and political and judicial boundaries, issues seemingly unrelated to a religious pilgrimage but deeply woven into the fabric of his — and also *Persiles*’ — story.¹⁴ Such a biographic overlap only reinforces the well-known proximity between history, epic, fiction, and fable that here acquires a new dimension; while Pérez’s fictive pilgrimage provided him a (fictive) platform to justify his actions and the accuracy of his “history,” Pérez’ novelized figure in *Persiles* (Clodio) allowed Cervantes the opportunity to make Pérez’ fictional persona accountable for all his problematic actions.

Hence, while in life, and thanks to his unscrupulous astuteness, Pérez had been able escape the political and judicial consequences of his actions, in *Persiles*, Clodio/Pérez unavoidably meets his fate — or divine justice — when, through a *deus ex machina* scheme, an arrow “accidentally” lands in his open mouth and kills him. Cervantes, in a way, only exacerbates the traitor’s sad end, because even though Pérez had initially enjoyed immense popularity in England and France, he eventually would become irrelevant to their governments and die destitute and forgotten. His plights to see or be reunited with his family in Spain were always disregarded, and despite the death of his great antagonist, Philip II, and the publication of a book like *Aphorisms* (1600) — a surprisingly well-received collection of political aphorisms he had put together clearly attempting a reconciliation with his country — Pérez was never allowed to return home. In *Persiles*, a strange allusion to a “curious man” (“hombre curioso”) and author of a similar book, *Flor de aforismos peregrinos* (*Flower of Pilgrim Aphorisms*) seems to recall this narrative. As in Pérez’ case, the author confesses to the *Persiles*’ troupe that this is a book composed in moments of poor ethics and high necessity:

Y como la necesidad, según se dice, es maestra de avrir los ingenios, este mío tiene un no sé qué fantástico e inventivo, ha dado en una imaginación algo peregrina y nueva, y es que a costa ajena quiero sacar un libro a la luz, cuyo trabajo sea, como he dicho, ajeno, y el provecho mío. (416)

Now, since necessity, as they say, is the mother of invention, my inventive mind, which has a certain indefinable whimsical creativeness to it, has come up with a

¹³ Boccalini claims that if revealing “the secret committed to his trust in time of a former friendship “deserueth the name of treacherous and proditorious villaine... a thousand times more shamefull, infamous, and euer to bee destested is that Secretary, who for whatsoever hard vsage he may haue received from his Prince, publisheth those secrets which by his Lord and Master have been imparted unto him in forepassed confidence” (328).

¹⁴ See, for example, Childers (2008, 78), Cascardi (2012, 38), and Luebering (2010, 132).

somewhat unusual and novel idea, which is to bring out a book at someone's else expense, with the work involved (as I've said) being someone else's while the profits will be mine (303).

While the appearance of this strange author occurs quite late in the novel — once we might have forgotten about Clodio — it comes only half a page after the narrator mentions Clodio and his malice again, as preparing the reader for this new encounter.¹⁵

From beginning to end, then, a great number of Pérez' biographical and literary references seem carefully integrated in Cervantes' narrative. Even though Clodio's nationality is never acknowledged, he is first introduced to the readers in unambiguous terms, as a chained "aherrojado" (117), a convicted criminal expelled from the English court. His story, told to us in the chapters fourteen to nineteen of the first book, presents him as fulfilling a life sentence with his main accomplice, Rosamunda, a reference that could be as easily recognizable to Cervantes' readership, given Pérez's notorious "intimate" association with the no less scandalous *Doña Ana de Mendoza*, the Princess of Eboli. Eboli — the defiant noblewoman rumored to be either Pérez' or Philip's lover — was indeed one of Pérez' greatest political allies during his time of royal favor. In *Persiles*, she is safely presented as a former lover of the King of England, a courtesan "atada como loca y libre como atrevida" (117) ("shackled like a crazy person yet outrageously loose" [67]) who exercised a great influence over that sovereign, and who, at some point, had fallen in disfavor at the same time Clodio did. Clodio does not explicitly explain the relationship he and this concubine have, simply reinforcing her political support in the dubious power plays he had orchestrated: "Cuando ésta estaba en la cumbre de su rueda, y tenía asida por la guadeja a la fortuna, vivía yo despechado y con deseos de mostrar al mundo cuán mal estaban empleados los de mi rey y señor natural (118) ("When this woman was on top of the world, and had firmly seized the moment, I was indignant and filled with desire to show the world just how misplaced the desires of my king and natural lord were" [68]), a description that certainly echoes Pérez' reputation as a courtier and secretary even when he was supposed to be loyal to his king. Personal or simply political in nature, the rumors of the nature of their involvement had actually been fueled by Philip himself when he ordered their simultaneous arrest on July 28th, 1579. Curiously, Ana de Mendoza, despite her noble status, would be, unlike Pérez, condemned to life imprisonment without a trial.¹⁶

On Treason, History, and the Question of Truth

An incident that deeply and publicly shook the foundations of the Spanish court

¹⁵ "Solamente en el desalmado y ya muerto Clodio pasó la malicia tan adelante" (415) ("Clodio was so heartless and malicious that he'd suspected the truth" [303]).

¹⁶ Gaspar Muro first, and Antonio Herrera Casado more recently have provided a clear summary of all the contradictory versions about the princess romantic involvement with the king (legitimized, for example, by Gregorio Marañón [1956, 182]). For Gaspar Muro considers the affair as an anecdote endlessly repeated and adorned by historians and commentators of the time (2010, 130–35) while Herrera Casado calls the princess' romantic implication with the king simply "unfounded and absurd" (2000, 90). Both agree that Eboli's intimate relationship with Pérez, although "highly likely" (Herrera Casado 2000, 90), was political rather than romantic in nature. The romantic reading of this alliance, however, had undoubtful traction in the 1500s, and seems to be subtly hinted at in *Persiles* by presenting both protagonists as "chained" together.

was far from forgotten in the 1610s. As Cavillac reminds us, Pérez' tribulations "estaban en la mente de todos en 1615" (were in everyone's mind in 1615) (2010, 244). Pérez' *Aphorisms* (1600) continued to be popular reading, and presumably allowed Pérez to gain some of his lost prestige, since some prominent power players such as Baltasar Alamos de Barrientos (1555–1640) — even the Duke of Lerma (1552/1553–1625) — started seeking his political advice again (Laguna 2013, 148). Given Pérez' high and notorious profile in this particular moment, *Persiles'* readership might have had little difficulty in associating Clodio with Pérez. The possibility seems reinforced by Clodio's unambiguous self-description, which certainly reminds of the Spanish traitor:

Tengo un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y lengua libre; deléitanme las maliciosas agudezas, y, por decir una, perderé yo no sólo un amigo, pero cien mil vidas; no me ataban la lengua prisiones, ni enmudecían destierros, ni atemorizaban amenazas, ni enmendaban castigos, (118)

I have a certain genius for satire and slander, a quick pen and a loose tongue; malicious quips delight me and to express just one I'd risk losing not only one friend but a hundred thousand lives. Prisons did not tie my tongue nor banishment quiet it nor threats frighten me nor punishment reform me. (68)

Rosamunda uncovers and expands to their audience the extent of the damage caused by Clodio's indiscretion, emphasizing that while her private missteps ("torpezas") had been many, Clodio's had been far more destructive:

Han cargado sobre varoniles hombros y sobre discrección experimentada, sin sacar de ellas otra ganancia que una delectación más ligera que la menuda paja que en volubles remolinos envuelve el viento; tú has lastimado mil ajenas honras, has descubierto secretos escondidos y contaminado linajes claros; *haste atrevido a tu rey*, a tu ciudadano, a tus amigos, y a tus mismos parientes, y en son de decir gracias, has desgraciado a todo el mundo. (Emphasis added, 119)

[Y]ours, on the other hand, have fallen like weight on gentlemanly shoulders, and on those with seasoned judgement, while you've gained no more profit from them than a pleasure flimsier than that of the smallest straw blown about by fickle whirlwinds. You've injured a thousand honors that didn't concern you, you've destroyed illustrious reputations, you've uncovered hidden secretes and contaminated pure lineages, *you've been insolent with your king*, your fellow citizens, your friends, and your own relatives, by way of saying clever things you've cleverly disgraced ...everyone. (Emphasis added, 68)

Precisely emphasizing the harmfulness of his speech, Rosamunda complains again about the unbearable punishment of spending the rest of her days with Clodio.

Clodio's only defense against this criticism is to affirm the truth of his story/history: "jamás me ha acusado la conciencia de haber dicho alguna mentira" (119) ("In spite of what you've said," spoke Clodio, 'my conscience has never accused me of having told a single lie' [68]). His alter ego, Antonio Pérez, had similarly invoked the same value as his only justification for his *historia*; conceiving his text as a personal account (*Relación*), but justifying it as an official "historical report," Pérez reinforces the same obligation to truth

in his dedicatory to the “Al Ilustrísimo Conde de Essex;” dispossessed as a pilgrim, he reminds his protector how he had no other allowance in his journey than that of truth: “ningún viático tienen los peregrinos más seguro y duradero que la verdad.”¹⁷ Pérez/Clodio’s argument is interestingly contested by Rosamunda, who immediately retorts that “[a] tener tu conciencia de las verdades que has dicho tenías harto de que acusarte, que no todas las verdades han de salir al público a los ojos de todos” (119) (“you’d have plenty to accuse yourself of, considering the truths you have told, for not every truth should be revealed in public for all eyes to see” [69]). Rosamunda’s observation, and the entire exchange of the pair, thus brings up the much larger question, essential not only for Pérez’ or Clodio’s particular narratives, but also for the discipline of historiography in general of whether history — assuming that it indeed could be absolutely and essentially truthful — should be somewhat (self-)censored.

Even the suggestion that truthfulness and veracity can only partially justify the release of historical account shockingly contradicts the logic constantly used and abused by historians of the age, who, like Pérez, justified their narratives in a pledge to be telling the truth and nothing but the truth. However, public, fellow historians and frustrated critics seemed to be fully aware that most chronicles and relations were usually wrapped in “veiled, extravagant fictions” (Gaylord 1996, 219). After all, as the first grammarian of the age, Antonio de Nebrija (1441–1522) had astutely pointed out, there is little semantic space between telling one truth (“cosa verdadera”) and one plausible fact (“muy cerca de la verdad”) (4). The confusion, for him, had ruined his contemporaries’ ability to serve the crown; “mejor pudieran emplear su oficio,” complains Nebrija, “que agora lo gastan leyendo novelas o historias embuelates a mil mentiras e errores” (8) (they could do their job much better if they did not waste time reading those novels and histories so full of lies and errors). Fellow frustrated theorists like Jerónimo de Zurita (1512–80) or Ambrosio de Morales (1513–91) would attempt to reform the historiographical field, freeing it from fiction, but their efforts would be rendered ineffective by the time the *Persiles* reached its popularity. As Nicolás de Antonio (1617–84) would passionately argue in his *Censura de las historias fabulosas* a few years later, the “historiadores quiméricos” (lying historians) (46) had continued to plant “una semilla inútil” (a sterile seed) (41) in the “más sencillo y puro [ejercicio] de nuestras Historias [...] la mentira, la verdad sin defensa, [dejando] los cronicones acreditados, y desacreditada la defensa de España” (xii) (in the most pure and simple narrative exercise of our histories, a lie, leaving truthfulness without defense, invented chronicles legitimized, and Spain without any credible defense) (41).¹⁸ Irremediably contaminated by fiction, thus, the Spanish historiography of the 1500s and 1600s seemed unable, or at least unjustified, in making truth the ultimate legitimation of its discourse.

Cervantists are well aware of how deeply does Cervantes engage and mock this theoretical debate in a work like *Don Quijote*, that so famously masquerades a story as

¹⁷ “Al Ilustrísimo Señor, el Conde de Essex, Caballero Mayor, y del Consejo del Estado de la Reyna de Inglaterra, Singular My Lord, y de la Orden de Inglaterra [Arretierra], Raphael Peregrino.” *Pedaços de Historia*, 1594, A3.

¹⁸ My translation. Antonio complains once about the tainted truth of Spanish these chronicles that confuses readers, and manipulates “controversias entre los españoles y extranjeros y entre los mismo españoles sobre varios puntos de la historia” (x). His opinions circulated widely in Spain during his lifetime, as he became the reputed author of the *Bibliotheca hispana nova* (1672).

history.¹⁹ The novel has often been interpreted as the comic denunciation of the wide array of authority-seeking textual strategies commonly (mis)used by historians to give the illusion of authenticity. As Wardropper first indicated:

[T]he realism of the inns and roads of La Mancha, the perfect credibility of characters like Maritormes or Diego de Miranda, the guaranteed historicity of the bandit Roque Guinart [...] The references to the Annals of La Mancha and to its Archives, to the manuscript found in Toledo [...] the intrusions of the historian Cide Hamete and of his translator amount to the creation of a vast historical apparatus...gives each and every chapter the illusion of being historically verifiable. (1965, 5)

Forcione has demonstrated how applicable to *Persiles* is this blurring of historical/poetic discourse, as the narration would constantly use the term [historia] in its Aristotelian sense, as historiography, and therefore, as the discipline opposed to poetry.²⁰

Furthermore, through the Clodio episode, this essay argues, Cervantes seems to focus on one specific painful paradox located at the core of the historical genre;²¹ the possibility of having to silence a particular truth (if such truth, again, could in fact be captured) for a larger moral/political obligation. As noted, this possibility is advanced by

¹⁹ The influence of the history in *Don Quixote* was uniquely introduced by Bruce Wardropper, who explored the cervatine ironic critique of historical discourse. Other scholars like Gaylord, Roberto González Echevarría, Susan Byrnes, or Cascardi have explored the non-ironic implications of this historical critique, providing foundational insights on Cervantes' subtle yet powerful critique to Indies's historiography (Gaylord), the impact of jurisprudence in the novel (Echevarría, Byrnes), or Cervantes' intrinsic political preoccupation in the text (Cascardi).

²⁰ Thus, as "the narrator jumps from one potential meaning to the other with no mediating explanation, the *Persiles* itself suddenly appears as real history, as opposed to *historia fingida o fábula*, which the narrator proceeds to define" (Forcione 1970, 184).

²¹ *Persiles* thus reinforces instead the ludic play between truth, play, *fábula*, and *historia* that Pinciano had acknowledged (1596, 395). As in *Don Quixote* before, *Persiles*' narrative constantly reflects the fluid ways in which the truthfulness of the story as history is negotiated or ambiguously asserted: "Parece que al volcar de la nave volcó, o por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco capítulos" (162) (It seems the ship's turning over overturned, or to be more exact, confused the mind of the author of this [hi]story since he wrote four or five beginnings for this second chapter [103]). Similarly recurring and ambiguous are the metahistorical commentaries that reinforce the text's historical structure, "Y aquí dio fin nuestro autor al tercero libro desta historia" (412) (Here our author brought the third book of this true [hi]story to an end [300]). The text similarly identifies its characters as historians:

—¡Válame Dios —dijo Rutilo en esto— y por qué rodeos y con qué eslabones se viene a engarzar la peregrina historia tuya, Oh Periandro!

—Por lo que debes al deseo que todos tenemos de servirte —añadió Sinforosa—, que abrevies tu cuento, ¡oh historiador tan verdadero como gustoso! (my emphasis, 248).

"For God's sake!" said Rutilo at this. "What roundabout and far-fetched connections you've used to tie your wandering story together, Periandro!" "In satisfying the debt you owe to desire to we all have to serve you," added Sinforosa, "you should have shorten your story, even though you're a storyteller as truthful as you are delightful!" (170)

Such quotes illustrate Alcalá Galán's conclusion that the *Persiles* constitutes "una inmensa fábula metaliteraria que, entre otras cosas, explora desde la ficción las posibilidades del acto de narrar fabular, y contar historias" (an immense metaliterary fable, that among other things, explores from fiction all the possibilities included in the very construction of a narrative, fable, or [hi]story) (2009, 223).

Don Quixote in Chapter 3 of the second part of the novel, through the censure to Cide Hamete's unwillingness to spare any embarrassing details of his "history." In *Persiles*, however, the conversation takes a much more conflictive turn, since the narrative in question is mainly concerned with rulers rather than epic heroes. What is exactly the responsibility of a historian? Is the most absolute accuracy of the description of events possible or even desirable?

Outside of "fiction," few historians other than Mariana have tackled these puzzling questions. Contravening conventional assumptions, Mariana seems to agree with Rosamunda that absolute, uncensored, truth is never desirable in a history, at least when it is concerned with royal governance. Mariana makes clear in his *Historiae de rebus Hispaniae* (1592 and 1605) that historians simply do not dare to tell all the truth about their monarchs, focusing instead on factual particularities ("ninguno se atreve a decir a los reyes la verdad: todos ponen al mira en sus particulares").²² In fact, Mariana confesses in his *Prologue* that in order to avoid damaging consequences, he has simply opted for avoid narrating current affairs altogether, afraid that if he told the truth, he would hurt some people, and if he did not, he would betray his duty as a historian ("No me atreví a pasara más adelante, y a relatar las cosas más modernas, por no lastimar a algunos si decía la verdad, ni faltar al deber si la disimulaba" [v]).²³ In acknowledging this choice, he is clearly removing truth from being the ultimate target (or justification) of any historical narrative.

This elision of truth — that although constantly invoked, is actually inherently absent to the genre — also applies to another closely-related field, the *Doctrinales de príncipes*, the popular genre that sought to guide the education and judgment of sovereigns in the 1500s and 1600s. Indeed, most *Doctrinales* did not revolve around the principle of truth, but that of virtue, in part because, as Anthony Cascardi reminds us, Renaissance humanists, rather than exposing vices and indiscrete details of the sovereigns, simply admonished them to acquire virtue by dominating their passions. Believing in the far-reaching equation of self-governance with good government, these moralists proclaimed how "the ideal ruler should fear God, curb human pride, and practice piety...[and] bend the bar of justice, if at all, in the direction of compassion and clemency" (2012, 149). As Cascardi points out, such maxims, so reminiscent of Quixote's ideas about good governance (*DQ* II: 42), are not tied to particular actions, revolving instead around "the central belief that public and private forms of virtue must be fashioned from the same cloth." (149) The "Relojes de príncipes" are thus radically opposed to Clodio's critique in tone, structure, and intention. By constantly showing the wise behavior and criteria of two just monarchs, *Persiles'* narrative is wrapped — as noted by Amstrong (2009, 32) — in the educational intent and spirit of this genre. Against *Persiles'* and Segismunda's restraint and benevolence, the invoked educational value of Clodio's mordacious "history" seems to have little or no validity. Instead, as Mauricio reflects — agreeing with Rosamunda — a particularly acidic political critique directed to a monarch tends to have the opposite effect:

²² Prólogo v. After all, as Mariana had reminded a couple of lines earlier, "las crónicas de los reinos están por cuenta de los reyes a su cargo" (v) (the chronicles of each kingdom are written at their kings's commission).

²³ Even though he had previously stated that "En todo el discurso se tuvo gran cuenta con la verdad, que es la primera ley de la historia" (iv) (in everything said here, truthfulness was observed, as this is history's most essential law).

[S]í que tiene razón Rosamunda, que las verdades de las culpas cometidas en secreto, nadie ha de ser osado de sacarlas en público, *especialmente las de los reyes y príncipes que nos gobiernan*; sí, que *no toca a un hombre particular reprender a su rey y señor ni sembrar en los oídos de sus vasallos las faltas de su príncipe; porque esto no será la causa de enmendarle, sino de que los suyos no le estimen*; y si la corrección ha de ser fraternal entre todos ¿por qué no ha de gozar de ese privilegio el príncipe? ¿por qué le han de decir, y en el rostro, sus defectos? Que tal vez la reprensión pública y mal considerada suele endurecer la condición del que la recibe. (119)

[Y]es, Rosamunda is right, for no one should dare bring out publicly the truth of wrongs committed in secret, *especially those of the kings and princes who govern us*. Indeed, *it is not a common man's place to censure his king and lord nor to fill the ears of his vassals with their prince's shortcomings; for this won't be the way to reform him but will only make his people lose respect for him*. And if reprimand in private is everyone's right, why should a prince, too, not enjoy this privilege? Why should his defects be publicly thrown in his face? For as often as not thoughtless, public censure will only tend to harden the offender's heart and make him more obstinate, not more unyielding. And since censure necessarily condemns faults, whether real or imagined, no one wants to be censured in public. (69)

Either to a prince or to a layman, Cervantes seems highly sensitive to the harmful effects of a callous and public admonishing. He had spelled out the effects of this form of reprimand in *Don Quixote*, when following the diatribe of a critical ecclesiastic, the knight argues that “Las reprehensiones santas y bien intencionadas otras circunstancias requieren y otros puntos piden” (*IH* II: 33, 283) (Holy and well-intentioned rebukes require different circumstances and demand different occasions [*DQ* II: 32, 665]). In censuring the lack of moral propriety of such action, Don Quixote assures his critic that

[E]l haberme reprendido en público y tan ásperamente ha pasado todos los límites de la buena reprensión, pues las primeras mejor asientan sobre la blandura que sobre la apereza, y no es bien que, sin tener conocimiento del pecado que se reprende, llamar al pecador, sin más, mentecato. (283)

[H]aving rebuked me in public, and so harshly, has gone beyond the bounds of legitimate proof, which is based more on gentleness than asperity, nor is it just having no knowledge of the sin that is being rebuked, so thoughtlessly to call the sinner a simpleton. (665)

Furthermore, Quixote goes on to characterize this kind of attack as a form of cowardice of those that — ill equipped to fight in a more open and fair manner — resort to easy tactics of defamation and disparagement; “las armas de los togados, son las mismas que las de la mujer, que son la lengua” (“the weapons of men in cassocks...[and] the same as those of women, their tongues” [665]). Indeed, in *Persiles*, Clodio's (like Pérez') weapon of choice is his tongue, however, although the damage of his speech could be compared to that of the ecclesiastic's, the effect of Clodio's (also Pérez') disparagement is graver and broader, since the severe critique of a ruler's public and private faults and misconducts can have the acute political and social consequences of jeopardizing the stability of his nation.

The Drama—and International Implications—of Treason

The public, and political, context of Clodio's mordacity cannot be overemphasized. It does not only expand the damage inflicted in a particular subject — the king, in this case — but also opens up questions as to how to morally evaluate the agent of this harm. *Persiles*, through characters like Mauricio, judges the moral implications of slander and political satire reaching a somewhat surprising conclusion:

...[N]adie quiere que le reprendan en público; y así, dignamente los satíricos, los maldicientes, los malintencionados son desterrados y echados de sus casas, sin honra y con vituperio, sin que les quede otra alabanza que la de llamarse bellacos, y bellacos sobre agudos, y es como suele decirse; *la traición contenta, el traidor enfada* (emphasis added, 119).

[N]o one wants to be censured in public. Therefore, satirist, slanderers, and the malicious are justly banished and thrown out of their homes dishonored and in disgrace, stripped of all praise except being able call themselves cleverly knavish and knavishly clever. For as the saying goes, *treason pleases, but the traitor displeases*" (emphasis added 69).

Mauricio — and, through him, Cervantes — thus alludes to Alonso de Ercilla y Zúñiga's (1533–1594) notion of “aunque el Señor, de la traición agrada,/ quiere mal al traidor, i le abomina” (*Canto XXXI*, 154) (although treason might please a lord, he does not only dislike but abhor the traitor) in order to equate the evils of satire, slander, or false (or “too true”) historiography with treason.

Clodio responds to this troubling association by declaring himself unable — once again, and despite any kind of extenuating circumstance — to keep silence over any royal missteps. Reinforcing the willingness of each atom of his body to defame his king — here ambiguously alluded to as Midas — he thus declares: “si quieren que no hable o escriba, córtenme la lengua y las manos, y aun entonces pondré la boca en las entrañas de la tierra y daré voces como pudiere, y tendré esperanza de que allí salgan las cañas del *rey Midas*” (emphasis added 120) (“[I]f they don't want me to speak or write they should cut off my tongue and my hands, even then I'll put my mouth to the bowels of the earth and speak however I can, hoping to make king Midas's reeds appear here” [69]). Through this violent and fractured *impetus*, by declaring himself absolutely unable or unwilling to change his course of action, Clodio shockingly reaffirms a degree of malignancy uncommon in the Cervantine characters.

Equally extreme is his visceral antagonism to the monarch cryptically referred to as “Midas.” Given the established, ongoing, parallels between Clodio and Pérez, the reference begs the question of whether this is Cervantes' subtle way to allude Pérez' great royal antagonist, Philip II. Indeed, mentions to the mythological king abounded in Golden Age Spain but they were seldom or never used to refer to Philip; the poet Pedro Soto de Rojas, for example, invoked Midas to refer to the just punishment of uncontrolled ambition, others, like Mateo López Bravo (a jurist), used him to criticize those that, seeking wealth, grossly skimmed on everyday necessities. Even Fray Alonso de Cabrera, one of Philip II's most famous preachers, only alluded to the gold king for the sake of a personal campaign against the — for him, rampant — greed that had taken over the Spain of his time

(Hernández Miñano 2015, 373). In Spain, as expected, none of the many uses and mentions of this allegorical figure seem to allude implicitly or explicitly to Philip himself.

Outside of Spain, however, and thanks to the English stage, the identification of both monarchs would become widely and loudly popularized at the turn of the century. John Lily (1553/54–1604) could be justly singled out as the creator, or at least best known proponent of this correlation; his play *King Midas* (1589–90), an immensely popular comedy from its opening night, did depict Philip as the mythical gold-obsessed monarch. Performed in front of Queen Elizabeth in 1590–91, *Midas* turned the Spanish king into a dramatic caricature as he claims:

Why did I cover to get so many crowns?. . . Those that took so many vessels at sea I account Pirates, and myself that suppressed whole fleets, a conqueror When I call to my mind my cruelties in Lycaonia, my usurping in Getulia, my oppression in Sola; then do I find mercy in my conquests, nor colour for my wards, nor measure in my taxes. . . . Have I not made the sea groan under the number of my ships; and have they not perished? A bridge of gold did I mean to make in that island where all of my navy could not make a breach (382).

For Cervantes' English contemporaries, then, Midas “*is* Philip II of Spain, Lesbos is England, which he strives to conquer” (Simpson 1874, 382). Margaret Greer, Walter Mignolo and Maureen Quilligan have more recently concurred, considering that “the title character, King Midas [is] . . . an obvious stand-in for Philip II” (2008, 261). The underlying question is, of course, whether Cervantes and his Spanish counterparts were as aware of this association, and (with it) of the literary myths disseminated by the Black Legend spirit, obviously present at Lily's portrayal.

Perhaps one of the best or only ways to assess the Spanish reactions to this form of foreign affronts is the testimony of international observers such as Hieronimo Lippomano, an ambassador to the Doge and Venetian Senate in the Spanish court. In a personal dispatch not to the Doge, but to Queen Elizabeth, Lippomano actually confided that “what enraged [Philip] more than all else, and caused him to show a resentment he has never before displayed in all his life, was the account of the masquerades and comedies which the Queen of England orders to be enacted at his expense;”²⁴ although referring to another comedy, Lippomano attests the detailed receipt in Spain of plays referred to his court or persona and the king's outrage, which seems to have even military consequences:

His Majesty has received a summary of one of these [comedies] which was recently represented, in which all sorts of evil is spoken of the Pope, the Catholic religion, and the King, who is accused of spending all his time in the Escorial [sic] with the monks of S. Jerome, attending only to his buildings, and a hundred other insolences which I refrain from sending to your Serenity. All this, taken in conjunction with the continual exhortations of the Pope and his promises of help from church revenues, has once more stirred the King, who is naturally inclined to peace, to make vigorous preparations for war.²⁵

²⁴ The report is dated in Madrid on 20th July 1586. In Forbes Brown 1894, 182.

²⁵ *Ibid.*

According to such testimony, and given the broad net of spies, ambassadors, and informants that both power nations had throughout Europe, it was certainly conceivable for Philip and his Spanish court to have been painfully aware of the continuous misrepresentations of his persona upheld at English stages which included this association with Midas.

Given such awareness, Clodio's subtle but loaded invocation to the mythical king seemed unlikely to be coincidental. Indeed, Clodio's disparaging comments towards his king (like Pérez') do not only imply the betrayal of a royal trust, but that of a whole nation, as both narratives provided fertile material for international caricatures, distortions, and affronts to the whole country and empire impossible to revert. It is the permanence of this damage perhaps, what Cervantes does not seem to forgive Clodio/Antonio, for as Mauricio acknowledges, "las honras que se quitan por escrito, como velen y pasan de gente en gente, no se pueden reducir a la restitución, sin la cual no se perdonan los pecados" (120) ("reputations ruined in writing pass from person to person like the wind, they can't be restored, and without restitution being made from them, sins can't be forgiven" [69]).²⁶ The impossibility for restitution might in fact be the ultimate reason why a novel so concerned with the idea of pilgrimage, redemption, and expansion of the frontiers of the self negates this very character (Clodio) the space or opportunity to alter and/or regret his course of action. Against the morally complex design of most Cervantine protagonists that do have such chance — including the unheroic and disappointing pair of Bartolomé and the *moza cocera* — Clodio's conscious willingness to do evil even to an angelic figure like Auristela would be enough to justify his unchristian and unrepented death. Because of his life and his death, Clodio thus becomes a character without many (or any) fractures, and, as such, remains one of the darkest villains ever produced by the Cervantine universe.

Conclusion

Although the question of treason and slander is certainly not expected in *Persiles*, and not too often treated in Cervantes, the figure of Clodio, a treacherous satirist so closely aligned with Antonio Pérez, makes the attentive reader wonder if Cervantes resorts to Pérez' notoriety to expose the effects of slander and false historiography, or if he uses the discredit of historiography to illustrate the damage caused by Pérez. In a typically Cervantine fashion, the novel probably does both, censure and chastise the figure of false, and ill-intended historians like Pérez and Clodio, while exposing the symbolic and factual repercussions caused by historical falsities (or crude truths).

It is easy to wonder also to which extent the loaded encounter with Clodio has to be placed or at least partially associated with England; after all, it was within this Northern insular region where England had started to emerge as mighty power; slowly but surely, Spain's rival was assuming the control of international trade and affairs through state-supported practices like privateering, and through even more dubious political alliances like Pérez'. Was Cervantes that attentive to English affairs? Almost two decades ago, Carroll Johnson certainly suggested so, elucidating how stories like *Rinconete y Cortadillo* (Rinconete and Cortadillo), or — even more obviously — *La española inglesa* (The

²⁶ In the case of Pérez, his harm to the Spanish empire could have been more than discursive; his advice on Spanish military vulnerabilities seems to have been instrumental for English campaigns against Spain such as the disastrous sack of Cadiz in 1596 to whom Cervantes would dedicate his famous "A la entrada del Duque de Medina [Sidonia] en Cádiz" (1596) (Johnson 2000, 155).

Spanish-English Lady) were supremely concerned with the peculiarities of the English–Spanish relations in a moment as highly significant as the decade between 1604 and 1614 (2000, 153).

The early 1600s is the period that saw how both powerhouses attempt to transform their “natural enmity” into a pan-Christian alliance through a peace treaty and marital alliance — the Treaty of London, 1604 — which assigned the hand of the Spanish princess Maria Anna, daughter of Philip III of Spain, to the Prince of Wales, Charles, James I’s son. Part of such entourage are the “caballeros ingleses” that *Persiles* mentions in the fifth chapter of Book 1, the ones that “habían venido, llevados por su curiosidad, a ver España, y habiéndola visto toda, o por lo menos las mejores ciudades de ella, se volvían a su patria” (75) (“some English gentlemen who, out of curiosity, had come to see Spain, and now having seen all of it, or at least its major cities, were returning to their homeland” [35]), the gentle visitors here innocently depicted as genuinely interested in getting to know their new ally a bit better. Such visits might not have been as agreeable and pleasant as that quote indicates, however, since the marital agreement would be cancelled only eight years later, after a fast political deterioration that by 1613–14 had returned the levels of distrust and suspicion of both parties to levels comparable to those of 1588 (Johnson 164–75). It is in this unstable decade where Cervantes composes, finishes, or revises most of his opera; the exemplary novels, *comedias*, the *Journey to Parnassus*, the second part of *Don Quixote*, and *Persiles*, were all published between 1613–17. In this unstable political and cultural climate, the coexistence of favorable and critical depictions or allusions to England surely had to textually and historically coexist in (un)expected and uncomfortable ways.

Whether we accept the possible English echoes of the story, or the implicit or explicit identification of Clodio with Pérez, we would be hard pressed to negate the political associations prompted and catalyzed by Clodio. “No man is an Iland,” Donne promisingly reminded us in another poem, “[I]ntire of it selfe, every man is a peece of the Continent, a part of the *maine*”²⁷ yet, Clodio’s discourse, surely exposes the demolishing effects of this otherwise humanizing interconnectedness; armed only with the pernicious weapons of a pen and tongue, Clodio — like Pérez — demonstrates how secret narratives and personal maneuverings could, and, in fact, did translate into an open and loud misconduct of multiple geopolitical consequences. Whether set to embody the damaging energies of a particular territory like the English, or to simply designed to signify the destructiveness of the enemy at the gates — any gates — Clodio’s mere possibility to be read as a commentary of the most notorious traitor of the early modern period, Antonio Pérez, not only suggests a unique Cervantine investment in the poetic and political concerns of the day, but also testifies the degree to which such preoccupations — and Cervantes’s masterful elusive ways to address them — were perhaps shared by an avid contemporary readership in a manner anticipatorily celebrated by the author and unduly misread by his critics.

²⁷ *Devotions upon Emergent Occasions*, Meditation 17, 98.

Works cited

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in "Persiles"*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Armas Wilson, Diana de. *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000.
- Baena, Julio. *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del "Persiles"*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.
- Beissinger, Margaret, Jane Tylus, and Susanne Wofford eds. *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Bearden, Elizabeth. *The Emblems of the Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- Boccalini, Traiano. *Advertisements from Parnassus in Two Centuries*. London: Humphrey Moseley and Thomas Heath, 1656.
- Builes, Rubén Darío. Diss. *Europae Description: Cervantes' "Persiles" and the Resilient Map of Tradition*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- Byrnes, Susan. *Law and History in Cervantes' "Don Quixote"*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- Cascardi, Anthony. *Cervantes, Literature, and the Discourse of Politics*. Toronto: Toronto University Press, 2012.
- Cavillac, Michel. *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*. Madrid: Casa Velázquez, 2010.
- Cervantes, Miguel de Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*. Luis A. Murillo ed. Madrid: Castalia, 1978.
- . *Don Quixote*. Edith Grossman tr. New York: Harper Collins, 2003.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Juan Bautista Avallé-Arce ed. Madrid: Castalia, 1986.
- . *The Trials of Persiles and Sigismunda, A Northern Story*. Celia Richmond Weller and Clark A. Colahan eds. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Donne, John. *Devotions upon Emergent Occasions [1624]*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- . *The Songs and Sonets [sic]. [1633]*. Theodore Redpath ed. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- González Echevarría, Roberto. *Love and the Law in Cervantes*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso. *La Araucana*. Madrid: Francisco Martínez Abad, 1733.
- Forcione, Alban. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Gaylord, Mary. "The True History of Early Modern Writing in Spanish: Some American Reflections." *Modern Language Quarterly* 57.2 (1996): 213-25.

- . “Cervantes’s Other Fiction.” In Anthony Cascardi ed. *Cambridge Companion to Cervantes*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. 100-130.
- Greer, Margaret, Walter Mignolo and Maureen Quilligan. *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Hernández Miñano, Juan de Dios. *Emblemas morales de Sebastián Covarrubias: Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2015.
- Herrera Casado, Antonio. *La princesa de Éboli: una guía para descubrirla*. Guadalajara: Minaya, 2000.
- Horatio Forbes Brown, ed. *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice*. Vol. 8: 1581-91. London and Dublin: Hodges Figgis, 1894. 38 vols.
- Johnson, Carroll. *Cervantes and the Material World*. Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press, 2000.
- Laguna, Ana. “Antonio Pérez and the Art of Influence.” In Jason McCloskey and Ignacio López, eds. *Signs of Power in Habsburg Spain and the New World*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2013.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y los retos del Persiles*, Salamanca: SEMYR, 2014.
- . *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Luebering, J. E. *The Literature of Spain and Latin America*. New York: Rosen, 2010.
- Marañón, Gregorio. *Antonio Pérez: el hombre, el drama y la época*. Madrid: Espasa Calpe, 1958.
- Mariana, Juan de. *Historia general de España*. Madrid, 1852.
- Mariscal, George. Rev. of Diana de Armas Wilson. *Cervantes, the Novel, and the New World*. *Bulletin of the Cervantes Society of America* 22.1 (2002): 172-73.
- . “*Persiles* and the Remaking of Spanish Culture.” 10.1 (1990): 93-102.
- Menocal, Maria Rosa. “Beginnings” *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004. 58-74.
- Marrero-Fente, Raúl. *Epic, Empire, and Community in the Atlantic World: Silvestre de Balboa’s “Espejo de paciencia”*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2008.
- Muro, Gaspar. *La princesa de Éboli*. Valladolid: Maxtor, 2010.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática sobre la lengua castellana*. Carmen Lozano ed. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- Nerlich, Michael. *Le Persiles décodé, ou la Divine Comédie de Cervantes*. Clermont Ferrand, Fr: Presses Universitaires Biaise Pascal, 2005.
- O’Neil, Mary Anne. “Cervantes’s Prose Epic.” *Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.1 (1992): 59-72.
- Riley, E. C. *Theory of the Novel*. London: Allen & Unwin, 1986.
- Romero Muñoz, Antonio, ed. Miguel de Cervantes Saavedra. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Pelorsson, Jean Marc ed. *Cervantès, œuvres romanesques completes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001. 2 Vols.
- Pinciano, Alonso López. *Philosophía antigua poética*. Madrid: Thomas Iunti, 1953.

- Pérez, Antonio. *Pedaços de historia: o relaciones, assy llamadas por sus auctores los peregrinos*. 1594.
- Simpson, Richard. "The Political Use of the Stage in Shakespeare's Time." In Frederick Furnivall ed. *Transactions of the New Shakespeare Society*. London: Trübner, 1874.
- Vega, Lópe de. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Alianza, 1968.
- Wardropper, Bruce. "Don Quixote: Story or History?" *Modern Philology* 63.1 (1965): 1-11.

El laberinto cortesano de Cervantes y *Persiles*

Ignacio López Alemany
(University of North Carolina at Greensboro)

Cuando en 1587 Alonso de Barros dedica su recién concluida *Filosofía cortesana moralizada* al poderoso secretario real, Mateo Vázquez, Miguel de Cervantes acompañará la publicación de su amigo con un soneto encomiástico en cuyo primer terceto hace una brevísima reflexión a propósito de las dificultades que entraña sacar adelante negocios en la corte; precisamente el mismo tema sobre los que Barros buscaba aconsejar a sus lectores:

El que navega por el golfo insano
del mar de pretensiones, verá al punto
del cortesano laberinto el hilo. (vv. 4-6)

De esta forma, los versos del alcaláino, a la vez que celebran el “felice ingenio y venturosa mano” (v. 7) de su camarada segoviano, también dejan vislumbrar una creciente frustración –y quizá también una renovada esperanza– en su propia búsqueda de un “hilo” que le ayude a encontrar la salida a su propio laberinto de “pretensiones” cortesanas. Se trata, no obstante, de una frustración expresada a través de metáforas anticortesanas comunes y quizá incluso ya lexicalizadas dentro de la literatura de la época. A pesar de ello, estas referencias cervantinas al mar revuelto y a la corte como laberinto aún merecen nuestra atención por el contexto e intencionalidad con que se emplean.¹

Las más de las composiciones que aparecían impresas en los prolegómenos de los libros –Cervantes lo sabe bien–,² tienen objetivos que van más allá de lo literario. Entre ellos, naturalmente, está el de avalar con el elogio al autor del volumen con la intención de consolidar o aumentar su capital simbólico y afianzar o mejorar su posición dentro del campo literario. Sin embargo, la escritura de estos poemas preliminares sirve también para que –a la sombra del libro que se elogia– el poeta de los preliminares pueda situarse próximo a la posición que ya ocupa el autor del libro dentro del campo literario.³ Por

¹ La metáfora de la corte como laberinto sin salida es una de las más repetidas en la literatura anticortesana hasta el punto de que esta será la imagen elegida por Sebastián de Covarrubias en sus *Emblemas morales* (1610) para ejemplificar cómo en la corte el cortesano “pierde la vida, y dexa allí el pellejo” intentando escapar (“El cortesano en el laberinto de la corte.” *Emblemas morales*, núm 31, centuria 1; 31r). También el secretario de Felipe II, Gonzalo Pérez (padre del más conocido Antonio Pérez) se hizo acuñar una medalla con su retrato en el anverso y el emblema del minotauro en el laberinto en el reverso con la leyenda “In Silentio et Spe” (En el silencio y la esperanza), que asimismo utiliza para adornar la quinta edición de su traducción de *La Odisea* (Venecia, 1562) y que ha analizado Muñoz Sánchez en su reciente edición crítica (63-66). Su hijo, Antonio Pérez, recurrirá de nuevo a la imagen del laberinto –esta vez cerrado en forma de prisión– para su edición parisina de las *Relaciones* (Tropé 139-145). Para la imagen de la corte como mar tempestuoso, pude verse, entre otros textos, *Aula de cortesanos* (1547) de Cristóbal de Castillejo, cuyo capítulo 3 es prácticamente una alegoría de la corte como mar embravecido con diferentes vientos y diferentes peces, entre los que distingue metafóricas “sardinas” y “ballenas”.

² Casi dos décadas después Cervantes se mofará en su prólogo a *Don Quijote* de esta costumbre editorial y, con ello, también de la importancia que los escritores de su tiempo daban a estas prácticas.

³ Me refiero al “capital simbólico” entendiéndolo como lo explica Bourdieu en *Razones prácticas*: “El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es

último, y para el caso concreto que aquí nos interesa, gracias a estos versos dedicados a su amigo, Cervantes logra ponerse literalmente en las manos del mecenas que auspicia la publicación (en este caso Mateo Vázquez) e iniciar con él un diálogo a propósito de su propia relación con la corte. En una situación tan próxima como es la de encontrarse físicamente en las manos del mecenas, una queja original podría resultar también demasiado personal y, consecuentemente, también poco cortesana. Es aquí donde el uso de un tópico literario ya casi lexicalizado como pueda ser el del “cortesano laberinto,” le permite a Cervantes, como si dijéramos, arrojar la piedra y esconder la mano. Es decir, ocultar un sentimiento real y personal dentro de uno más general y, si se quiere, “literario.” Esto le posibilita mostrar su descontento sin señalarse y, mediante este artificio, prudentemente evitar el desagrado de aquel de quien se han de buscar favores.

Es posible también que, para Miguel de Cervantes, ese “golfo insano” no fuera tan solo un lugar común, sino una metáfora acertada con la que explicarse a sí mismo el mundo cortesano de forma análoga a otro medio más familiar, el Mediterráneo, en el que también llegó a verse como desesperado cautivo sin escapatoria. En ambas ocasiones –la privación de libertad y la exclusión de la corte– Cervantes volverá la vista hacia Mateo Vázquez en busca de ayuda. No podemos olvidar que, una década antes de la escritura de este soneto, Cervantes le dirigía al secretario del rey su controvertida “Epístola a Mateo Vázquez” desde su prisión argelina. En aquella epístola, curiosamente, recurriría también a la metáfora marítima para hablar de la envidia que sin lugar a dudas sufriría todo cortesano que hubiera asistido a su rápido ascenso en el palacio hasta encontrarse “en el subido asiento,” mientras “él se ve entre las ondas anegarse / del mar de la privanza, do procura, / o por fas o por nefas, levantarse” (vv. 19, 22-24).⁴

Ahora, diez años después –ya en libertad– y en el momento de publicación del libro de Barros, Cervantes lleva siete años tratando de encontrar ese “hilo” que le ayude a salir del dédalo de la precariedad. Por eso, faltándole aquellos que podrían haber sido sus mejores valedores en la corte –don Juan de Austria, el duque de Sessa y Ascanio Colonna, sin cuya protección no habría podido sacar a la imprenta su *Galatea*–, busca de nuevo la protección del *archisecretario*. Este acercamiento no es necesariamente de carácter ideológico. Lo más probable es que nuestro autor aún se encontrara más próximo a la maltrecha facción “papista” que a la “castellanista” que representaba Mateo Vázquez y a la que pertenecía el propio Barros.⁵ Sin embargo, Mateo Vázquez aparecería ahora como el único camino posible para avanzar algo en sus ambiciones y “lograr siquiera las aprobaciones para la publicación de las obras, para optar, llegado el caso, a una ayuda de costa, a un oficio de Indias o, incluso, al cargo de cronista real” (Marín Cepeda, 284). Es sabido que, no obstante sus esfuerzos, el escritor calalaíno nunca llegaría a encontrar un mecenas estable que le abriera las puertas de la corte.

percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir las) y reconocerla, conferirle algún valor” (108). Sobre la existencia de un campo literario en torno al 1600, puede consultarse el capítulo 1 –“El primer campo literario español”– en *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder* de Carlos M. Gutiérrez.

⁴ Para la controversia de la autenticidad de esta epístola debe consultarse José Luis Gonzalo Sánchez-Molero. No obstante, cito la “Epístola” según la edición de Geoffrey Stagg.

⁵ La pertenencia de Alonso de Barros a la facción “castellanista” está identificada por primera vez por Martínez Millán (463-464) y también suscrita y argumentada con algo más de detalle por Marín Cepeda (384-385). Para la posible adscripción ideológica de Cervantes a una u otra facción, véase de nuevo Marín Cepeda.

A lo largo de toda la obra de Cervantes es inevitable percibir un continuo y crónico rechazo de los valores morales sobre los que se sustenta la corte como institución social y de todos los cortesanos que habitan en ella.⁶ Este rechazo quizá sea atribuible a un resentimiento fácil de justificar biográficamente estudiando su posición marginal dentro de una república de las letras. Aunque Cervantes, en apropiado gesto de orgullo, no dejará de preciarse de ser un “hombre que escribe” (Alcalá Galán, 210-215), lo cierto es que hubiera preferido hacerlo más como recreo que empujado a hacer de su escritura su *modus vivendi* (Ruiz Pérez, 179). Sin embargo, tampoco hemos de descartar tampoco que su opinión acerca del mundo áulico fuera, en realidad, consecuencia de un sincero y desinteresado convencimiento de que el modelo humanista se había agotado sin remedio.

En la totalidad de la producción literaria de Cervantes, aquella supuesta “virtud cortesana” del Humanismo aparece carente de sentido hasta hacerla depender únicamente de actuaciones particulares cuya moralidad, por tanto, ya no se encuentra sujeta a una estricta clasificación social. En efecto, el pensamiento político dominante de la España de Felipe III y el duque de Lerma ya ha asumido con naturalidad un modelo de gobierno de tipo maquiavélico más o menos disimulado según el cual, el poder –fin último de lo político– tiene una lógica propia radicalmente autónoma de la moralidad, la virtud y la religión. La nueva definición de “virtud” resultante de este modo de ejercicio del poder describe una fuerza interior que, unida al talento individual, le permite al sujeto alcanzar sus objetivos personales sin que estos sean obstaculizados por ninguna noción de bien común (Maquiavelo, *El Príncipe* 73 n4). Como consecuencia, al asentar esa forma de entender el poder político sobre un círculo cortesano –o de “privados”– próximos al monarca, las relaciones entre estos y su rey dejarán igualmente de regirse por premisas religiosas, morales o de lealtad para guiarse ahora de forma única, o al menos parcialmente, por intereses personales de una forma similar a como la moderna economía y las ciencias políticas han explicado la “teoría de agencia” o el llamado *principal-agent problem*. La consecuencia natural es que las virtudes que el idealismo humanista suponía en los cortesanos serán ahora reemplazadas por otras más “útiles” para el acrecentamiento de la propia influencia. Será entonces el momento de que estas otras “virtudes” fundamentadas en el egoísmo, la disimulación y la prudencia calculadora sustituyan a toda noción de bien común y se conviertan en poco tiempo en la más peligrosa gangrenara de las esferas del poder (Eliás, 141).

En ninguna otra obra de Cervantes se ven de forma más clara las consecuencias de este nuevo paradigma de relaciones personales dentro de la corte que en *Persiles*. Aquí los protagonistas, como es habitual en la novela helenística (Lozano Renieblas, 144), tendrán sobradas oportunidades de conocer numerosas cortes y cortesanos de diversas geografías e ídoles. Todas tienen algo en común: demuestran que la corte real es un espacio social que se escapa al control del monarca. En Tile y Frislanda, por ejemplo, las reinas arreglan los matrimonios de sus herederos, hacen diplomacia y controlan la política exterior de sus reinos de espaldas a sus reyes; sucede también en Dinamarca, donde corsarios llegan hasta el palacio de Arnaldo para raptar a Sigismunda; vuelve a ocurrir de nuevo en Inglaterra, donde una concubina se arroga los poderes reales; e incluso llega a darse dentro del propio palacio de Policarpo donde uno de sus huéspedes, Clodio, muere atravesado por la flecha de otro (Antonio). Vemos también estas mismas actitudes en la dama de palacio de la que

⁶ Para un rápido repaso de cómo afecta esto tanto a la primera como a la segunda parte de *Don Quijote*, puede consultarse López Alemany.

se enamora el rey viudo de Dánae, Leopoldio, y en el caso del triángulo amoroso de Renato, Eusebia y Libsomiros en la corte de Francia. En todos estos casos, el palacio –hábitat privilegiado del cortesano– se convierte en un espacio caótico e inmoral que escapa al control del príncipe con graves consecuencias para aquellos que se encuentran dentro de la órbita áulica.⁷

Una vez rota en *Persiles* la primacía moral que el Humanismo atribuía al monarca y sus cortesanos, será la virtud individual –independientemente del linaje– la que sancione la calidad de cada uno de ellos y determine su destino. La relación entre la calidad moral del individuo y su destino final, tanto de personajes principales como secundarios, se enriquecerá a partir de un subtexto en el que las cuestiones morales palpitantes de la época se entretujan con las biografías de sus personajes para dotarlos de un mayor volumen, complejidad y, en definitiva, de una personalidad propia y singular.

Evidentemente, la ponderación de las ventajas y desventajas de la vida cortesana tiene una larguísima tradición tanto en la literatura moral como en la de entretenimiento. Su inserción dentro de un género literario como el de la novela bizantina sólo puede multiplicar las posibilidades de continuar esa reflexión ya que nuestros cortesanos peregrinos se enfrentarán a lo largo de su andadura a numerosas situaciones que habrán de resolver mediante el “ejercicio de la discriminación, la cautela, la circunspección, la razón, el arbitrio y la misma prudencia” (Egido, 195). Esto será aún de mayor importancia en los espacios áulicos pues esta “prudencia” –toda vez que se ha desterrado lo que Fernando R. de la Flor denomina “humanismo ingenuo” propio de textos primigenios como el *Enchiridion* de Erasmo (32)⁸– será el arma con que los buenos gobernantes (y cortesanos) aprenderán a defenderse en sus relaciones en y con la corte.⁹ Al fin y al cabo, la corte es el espacio donde comienza esta historia y donde esta narración –en expresión de Alcalá Galán– se *desata* para volverse a anudar de nuevo en la corte al final de nuestra historia donde Sigismunda “vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad” (4.14: 713-714).

En efecto, todo comienza cuando Eusebia, reina de Frislanda, envía a su hija Sigismunda a la corte de Tile (o Tule) para que, bajo la protección de la reina Eustoquia,¹⁰ se mantenga al margen de los peligros de la guerra que acechan su reino. Sin embargo, no es esa la única razón sino que, como reconoce el narrador, la reina Eusebia alberga la esperanza de que esta estancia favorezca un posible enlace matrimonial entre su hija y Maximino, príncipe heredero de aquel reino y, de esta forma, fortalecer la alianza entre ambos reinos. Recordemos, además, que Sigismunda es heredera del reino de Tile y su

⁷ No es tampoco algo nuevo en Cervantes. En la llamada “novela de los duques” de la Segunda Parte de *Don Quijote* la primera señal de la degeneración de aquella corte la vemos en que las doncellas comienzan a burlarse del hidalgo lavándole la barba sin el previo conocimiento de sus señores y, por tanto, sin reconocerles la debida autoridad (2.32: 286). En *La española inglesa*, como en el palacio de Policarpo, aunque con mayor fortuna para la víctima, también Arnesto tratará de quitarle la vida a Isabela quien, además, se encontraba protegida por la reina como si fuera una hija.

⁸ El texto de Erasmo incluso llegará a ser condenado en el Index de Valdés de 1559 al igual que el de otros escritores del Humanismo cristiano o místico como Meneses, Carranza, fray Luis de Granada, Francisco de Borja, san Juan de la Cruz, etc. (vid. Armstrong-Roche, 163).

⁹ Es conocido que en su *Oráculo manual* Baltasar Gracián relega a proporciones mínimas la importancia de la “gracia” en favor de la “prudencia,” pero esto mismo también puede percibirse con anterioridad en el “Diálogo de la discreción” de Damasio de Frías (Gómez, 99).

¹⁰ Nótese que, en *Persiles*, Cervantes se menciona el nombre ni del rey de Frislanda ni del de Tile, únicamente el de sus consortes.

matrimonio con el heredero de Frislanda tendría como consecuencia natural la unión de ambos reinos en la persona del príncipe que ambos pudieran engendrar. Sin embargo, como la corte es un espacio incontrolable donde nada parece salir de acuerdo con el plan original, será el hijo segundón, Persiles, el que se enamora de la joven princesa y huya con ella de la corte antes de que su hermano Maximino –del que se nos dice que muere de amor por ella– regrese de la guerra como héroe nacional y la pida en matrimonio (4.12: 699-703).¹¹

La fijación de Roma como destino de la “peregrinación” de Persiles y Sigismunda tampoco es, de otra parte, arbitraria. Esta elección para justificar la escapada supone una adulteración de la religión que, no obstante, el lector puede perdonar debido al reconocido “imperfecto” cristianismo de nuestros príncipes septentrionales. Su objetivo, como ha destacado parte de la crítica, parece más de tipo amoroso (El Saffar, Armas Wilson) –y yo añadiría que político– que religioso pues busca que el Papa sancione y favorezca las intenciones de Persiles y su madre frente a las de Maximino y Eusebia, madre de Sigismunda.¹² La novia, por su parte, ha accedido a este cambio de esposo con poco entusiasmo arguyendo que pues “ella no tenía voluntad alguna, ni tenía otra consejera que la aconsejase sino a su misma honestidad; que, como ésta se guardase, dispusiesen a su voluntad de ella” (4.12: 703). Más aún, hacia el final de la historia y después de todas las aventuras que han pasado juntos, Sigismunda considerará irrelevante su participación en este matrimonio al plantear que su persona es fácilmente intercambiable por la de su hermana sin perjudicar los intereses de Persiles en este matrimonio: la satisfacción de su deseo amoroso y ambición política. Así, cuando Sigismunda le ruega a Persiles que la libere de su compromiso matrimonial le explica que, a cambio, puede ofrecerle a su hermana Eusebia con la cual “te podrás casar y alcanzar el reino que a mí me toca, y con esto, haciendo felices mis deseos, no quedarán defraudados del todo los tuyos” (4.10: 692).¹³

No obstante el poco espiritual comienzo de la andadura de nuestros héroes parece que, de todas maneras, contribuye también al mejoramiento de sus personas tanto en el conocimiento de lo concreto a través de la experiencia, como en el de su sabiduría, discreción y prudencia en situaciones extremas y delicadas como son el trato con reyes,

¹¹ Nada se nos dice acerca de las costumbres del reino relativas a si el destino habitual de los segundones habría de ser “el claustro o el campamento.” Sin embargo, no es difícil darse cuenta de que la participación de Persiles en el campo de batalla habría sido de gran utilidad a su reino puesto que a sus innegables cualidades físicas –“sus dilatadas espaldas, sus anchos y fortísimos pechos y los nervios y musculosos de sus fuertes brazos [...] con destreza y maña increíbles (1.22: 269-270)– ampliamente probadas en los juegos celebrados por el rey Policarpo frente a sus mejores hombres en competiciones atléticas que incluían carreras, esgrima, lanzamiento de barra, rito de ballesta así como su inusitada habilidad en el dominio de caballos que demuestra en la corte de Cratilo, rey de Bituania, y “algunos servicios de caza” que le hizo a aquel monarca donde se mostró “sagaz y experimentado, y gran sufridor de trabajos, porque ningún ejercicio corresponde así al de la guerra como el de la caza, a quien es anejo el cansancio, la sed y la hambre, y aun, a veces, la muerte” (2.20: 414-417).

¹² En este momento nos referimos al objetivo inicial de la peregrinación sin hacer ningún tipo de lectura alegórica como una *pegregrinatio vitae* al modo en que lo han hecho Avalor-Arce, Forcione y otros.

¹³ No deja de ser interesante esta consideración de Sigismunda a la luz del consejo de Clodio al príncipe Arnaldo para que abandone su interés por “Auristela.” En aquella ocasión le dice “Mira que los reyes están obligados a casarse no con la hermosura, sino con el linaje; no con la riqueza, sino con la virtud, por la obligación que tienen de dar buenos sucesores a sus reinos [...] entre la gente común tiene lugar de mostrarse poderoso el gusto, pero no le ha de tener entre la noble” (2.4: 298-299).

princesas, privados, consejeros, cortesanas y autoridades gubernamentales.¹⁴ Sigismunda es quizá más consciente de estos cambios que, en su caso, se manifiestan en una crisis religiosa que actúa como catalizador de su crecimiento espiritual, tal y como le explica a Persiles:

Si te pareciera, hermano, que este lenguaje no es mío y que va fuera de la enseñanza que me han podido enseñar mis pocos años y mi remota crianza, advierte que en la tabla rasa de mi alma ha pintado la experiencia y escrito mayores cosas. (4.10: 690)

La crítica ha destacado que los personajes de Persiles y Sigismunda, tal y como correspondería al género de la novela de aventuras, no sufrirían cambio ni evolución al comportarse en toda situación con una perfección casi angélica –lo que no quiere decir que dejen de ser *prudentes como serpientes*– a lo largo de los cuatro libros de la novela (Egido, 215-216; Alcalá Galán, 215).¹⁵ No obstante, como ya se ha indicado, la virtud en la novela no es una cualidad estática y presupuesta atribuible a una persona según su calidad. Muy al contrario, la virtud no sería sino el resultado de la repetición de decisiones moralmente acertadas en una sucesión de situaciones concretas que ponen así en evidencia la fragilidad moral del individuo que siempre tiene la posibilidad de equivocarse en su decisión. Si nos situamos en la perspectiva y convencimiento cervantino de la importancia pedagógica del *andar mucho para ver mucho*, entonces es posible interpretar *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* como una suerte de “educación de príncipes” en la cual el novelista puede explorar “not only moral character and education as was typical for the mirror genre but also the personal, institutional, and more broadly social and political contexts in which virtuous behaviour is rendered as possible” (Armstrong-Roche, 208). Para ello, sin embargo, era imprescindible un alejamiento de la corte que propiciara ese crecimiento y les permitiera, a su vez, un aumento de su perfección.¹⁶

A partir de este momento la novela inicia lo que en ocasiones parece ser una interminable sucesión de desastres ocurridos en cortes europeas más o menos reales y en otras que podríamos calificar de “utópicas.”¹⁷ De esta forma aprendemos que Sigismunda fue raptada del palacio de Arnaldo en Dinamarca donde se encontraba “por la ribera del mar, solazándose no como esclava, sino como reina, [y] llegaron unos bajeles de corsarios y la robaron” (1.2: 137). Más adelante se verá que las consecuencias de este rapto van más allá del daño hecho a nuestra heroína pues después tenemos conocimiento, gracias a

¹⁴ Distinguimos aquí entre “discreción” y “prudencia” entendiéndola primera de una forma similar a la virtud maquiavélica en los términos en que la define Damasio de Frías de “habilidad”, mientras que la segunda mantiene el carácter moral aristotélico (Schmitz 446) que también defiende Rivadeneyra en su *Tratado*.

¹⁵ Michael Armstrong-Roche incluso habla de las imperfecciones de Persiles reflejas en su naturaleza celosa (101).

¹⁶ De alguna manera, y ya puestos con las comparaciones con lo divino, casi podría decirse que más que una “perfección angélica” y, por tanto, estática, la naturaleza de Persiles y Sigismunda podría explicarse mejor como una naturaleza análoga a la de la unión hipostática con que la teología defendía la unión de la naturaleza humana y divina en la persona de Jesucristo. De esta forma, aun reconociendo su perfección, también se admitía la posibilidad (y necesidad) de su crecimiento humano en sabiduría, lo que le permitiría a un ser perfecto aumentar en su misma perfección.

¹⁷ Para Julio Baena, el reino de Policarpo carece de nombre porque en realidad no es sino una utopía innombrable ubicada necesariamente en un “no lugar” (135).

Sinibaldo (hermano de Renato), de los problemas que este rapto ha traído para la salud del rey de Dinamarca y para la honra de su hijo, el príncipe Arnaldo:

[Sinibaldo] Contó asimismo cómo se murmuraba que, por ausencia de Arnaldo, príncipe heredero de Dinamarca, estaba su padre tan a pique de perderse; del cual príncipe decían que, cual mariposa, se iba tras la luz de unos bellos ojos de una su prisionera, tan no conocida por su linaje, que no se sabía quién fuesen sus padres. (2.21: 422)

La cuestión del daño a la honra del príncipe se agrava en el siguiente ejemplo que proviene ahora de la narración de sus aventuras que hace Persiles en el palacio de Policarpo. En este relato pasamos ahora de un heredero a un rey sin descendencia y de la amenaza que supone una mujer “no conocida por su linaje” (Sigismunda) a la realidad de una “dama de palacio” que deshonra al monarca y planea arrebatárle el trono.

Este relato, Persiles nos refiere la historia del venerable Leopoldio, rey viudo de Dána, al que encontraron postrado en un lecho sobre la cubierta de un barco de los de su corona en mitad del mar. Según les explica el monarca, después de muchos años de “honesta viudez,” finalmente se enamoró de una dama de su palacio que solía asistir a su difunta esposa y, a la cual, “pareciéndole [no] ser injusto anteponer los rizos de un criado mío a mis canas, se envolvió con él y no solamente tuvo gusto de quitarme la honra, sino que procuró, junto con ella, quitarme la vida, maquinando contra mi persona” (2.13: 369). Afortunadamente la trama se descubre a tiempo y, aunque los traidores logran huir por mar, la embarcación del rey consigue darles alcance de forma que cuando llega Periandro “hallaron en un apartamento, puestos en un cepo de hierro por la garganta, desviados uno del otro casi dos varas, a un hombre de muy buen parecer y a una mujer más que medianamente hermosa” (2.13: 367-368). Los dos amantes acusados se encuentran ahora apresados y en camino del reino de Dána donde habrán de ser juzgados por delitos de lesa majestad.

De esta manera, si Sigismunda era una tenue amenaza a la honra del príncipe y a la salud del rey de Dinamarca, la antigua dama de la reina es, para el rey Leopoldio de Dána y su reino, un daño cierto para el rey Leopoldio de Dána y una amenaza seria para el reino por culpa de la imprudencia de su monarca. No obstante, estas deshonras y amenazas palidecen al compararlas con las consecuencias reales de la entrada de Rosamunda en el círculo más íntimo del rey de Inglaterra.¹⁸ Nuestros peregrinos encuentran a Rosamunda cuando esta es arrojada de una nave con inglesa a un esquife junto con Clodio para ser abandonados en la minúscula y remota isla de Golandia, donde casualmente se encuentran también Persiles y Sigismunda con sus compañeros tras haber escapado de la isla de los bárbaros (1.14: 211). Pronto nos enteramos de que Rosamunda fue en su juventud concubina del monarca inglés y de que desde su posición “mandó al rey y, por añadidura, a todo el reino; puso leyes, quitó leyes; levantó caídos viciosos y derribó levantados virtuosos” (1.14: 223).¹⁹ Constituye, por consiguiente, la materialización efectiva de la

¹⁸ Para la identidad de Rosamunda como la histórica Rosemond Clifford, véase el “Apéndice V” la edición de Romero Muñoz (721-722). Para la manipulación y el uso de la leyenda de esta amante de Enrique II, véase Lucas.

¹⁹ Ya tempranamente el propio Carlos V advertía a su hijo Felipe del uso de mujeres como técnica habitual de control del monarca en la corte (Carlos I [rey de España] 109).

amenaza de corrupción que los daneses temieron primero de Sigismunda y que los dáneos comprobaron en la amante de Leopoldio.

Peor aún será, por lo que tiene de personal, la situación en que se encuentren nuestros protagonistas en el palacio del rey Policarpo. Inicialmente este rey se nos presenta como una encarnación perfecta del ideal de monarca humanista –“varón insigne y famoso así en las armas como en las letras” (1.22: 266)– que hace extensiva su perfección a sus hijas a través de la educación que reciben. Una muestra de esta formación puede verse cuando Sigismunda enferma de celos y Policarpo –que está deseosa de entretenerla– se acompaña de un arpa para cantarle un soneto al modo italiano. Resulta, asimismo un curioso guiño de Cervantes a Garcilaso ya que este soneto incluye –si bien en la propia lengua vernacular de la isla– un verso del toledano que testimonia la canonización del poeta más allá de las fronteras españolas para llevar sus versos al Renacimiento septentrional donde queda señalado, según este testimonio, como modelo digno de imitación y traducción.²⁰

No obstante esta aparente perfección, al igual que ya hicieran anteriormente tantos otros en la novela (Persiles, Arnaldo, Leopoldio y el rey de Inglaterra), Policarpo también se deja llevar de su deseo –y lo que es aún peor, del deseo de su consejera Cenotia– para hacer planes que consigan satisfacer su pulsión carnal. Sin embargo, a diferencia de los monarcas anteriores, Policarpo no reconoce ningún límite moral que pueda frustrar su apetito; aunque fuera necesario que “se pegase fuego al palacio por tres o cuatro partes, de modo que obligase a los que en él asistían a ponerse en cobro, donde era forzoso que interviniese la confusión y el alboroto, en medio del cual previno gente que robasen al bárbaro mozo Antonio y a la hermosa Auristela” (2.17: 392).²¹

Por último, Cervantes nos introduce a Eusebia, dama de la reina de Francia, quien, al igual que Leopoldio, se encuentra inmersa en un triángulo amoroso. En esta ocasión, ella es el objeto de disputa entre su amado Renato y el rico caballero Libsomiros que convence al rey de que los dos jóvenes amantes mantienen relaciones ilícitas, “en ofensa de la majestad real.” (2.19: 409) Como consecuencia de ello, y después de algunas otras vicisitudes, ambos acaban viviendo juntos y contentos, aunque exiliados secretamente en “la Isla de las Ermitas.” Allí, Renato confiesa que

[Eusebia] dejó su patria y padres, sus regalos y riquezas, y lo más que dejó fue la honra, pues la dejó al vano discurso del vulgo, casi siempre engañado, pues con su huida confirmaba su yerro y el mío. [...] Dímonos las manos de legítimos esposos,

²⁰ El editor explica que el arpa era un instrumento muy difundido entre las damas cortesanas de los siglos XVI y XVII para acompañar el canto de poesías de la “escuela italiana” tales como sonetos, madrigales, canciones petrarquescas. El verso copiado de forma casi literal de Garcilaso sería el correspondiente al inicio del primer terceto cantado por la princesa: “Salga con la doliente ánima fuera” (v. 9), que procede del verso 606 de la *Égloga II* de Garcilaso (294-295, n10-11). Además de al palacio de Policarpo, parece que las églogas de Garcilaso también llegarían al del rey de Dinamarca pues Arnaldo se refiere a la *Égloga I* (135-138) con ocasión del perdón del rey de Francia recibido por Renato y Eusebia (2.19: 421 n3).

²¹ Estas líneas en las que se muestra cómo en la corte la satisfacción de los deseos individuales está por encima de cualquier noción de bien común recuerdan mucho aquellos versos de Celabo en su conversación con Zopiro en la tragedia de Virués, *La gran Semíramis*: “Deje el reino Nino y sea / Semíramis Reina ahora / y, si a los dos nos mejora, / cien mil años le posea. / Aunque la casa se arda, / no niegues que es ser mejor / tú camarero mayor, / yo capitán de la guarda” (2.1172-1179).

enterramos el fuego en la nieve y, en paz y en amor, como dos estatuas inamovibles, ha que vivimos en este lugar casi diez años. (2.19: 412)

Para el lector de la novela, la comparación de la vida en el exilio de esta pareja de amantes con la de Persiles y Sigismunda resulta casi inevitable, como también ocurre con su desenlace.²² En el caso de ambas parejas de amantes, no es la muerte del tercero en disputa (Libsomiro en un caso, Maximino en el otro) la que posibilita una última reconciliación y vuelta de los exiliados a la corte de la que han tenido que escapar y llevar una vida matrimonial incompleta “como dos estatuas inamovibles” o, para Persiles y Sigismunda, “sin dar licencia al gusto o al descuido” (4.10: 690).

En todos los casos relatados arriba, Cervantes se empeña siempre en mostrarnos los espacios áulicos de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* –independientemente de la geografía– como lugares inestables, desconcertantes y peligrosos que parecen competir por ver cuál ilustra de forma más precisa la conocida queja de Celabo en *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués:

¡Oh, corte, cuyo caos se compone
de todo cuanto la quietud destruye!,
quien siente tus traiciones y mentiras,
¿qué espera de tus furias y tus iras? (3.1830-1833)

Quizá por todas estas experiencias conocidas a lo largo de su andadura en los dos primeros libros, o quizá por la suya propia en Tile, lo cierto es que, en la única ocasión que la novela les ofrece de evitar los peligros de la corte, nuestros peregrinos, sin dudarlo un segundo, buscan un camino alternativo. Así, a pesar de hallarse en las proximidades de la capital española, nuestros peregrinos evitan entrar en Madrid ya que “andaban en la corte ciertos pequeños que tenían fama de ser hijos de grandes, que, aunque pájaros noveles, se abatían al señuelo de cualquier mujer hermosa” (3.8: 510). En una segunda oportunidad, no obstante, una vez ya terminados sus trabajos, finalmente regresarán a Tile para reinar desde la experiencia y sabiduría adquiridas durante su viaje.

También aquí encontramos un paralelismo con las biografías de Renato y Eusebia. Nuestro amante ermitaño no escatima elogios a la vida retirada, lamentando incluso que su derrota frente a Libsomiro no hubiera ocurrido antes para poder disfrutar de “tan buena compañía en estos árboles, en estas yerbas y plantas, en estas claras fuentes, en estos bulliciosos y frescos arroyuelos” (2.21: 411). Efectivamente, como nos recuerda Quondam, el cortesano, para ser verdaderamente cristiano estaba obligado a tomar una decisión radical: cortar con el mundo áulico y retirarse a la quietud del campo. Esta elección “asume las proporciones de lugar privilegiado para una suerte de salvación beatífica [...]. El campo acaba semejando un convento espacialmente indeterminado, y el excortesano asume hechuras de santo” (73).

Sin embargo, como también nos recuerda Castillejo por boca de Prudencio en el *Aula de cortesanos* (1547):

Infinitos

²² Para ver también las diferencias entre ambas historias, véase Muñoz Sánchez 223-225.

son los que suelen dar gritos
 fingidos y verdaderos
 contra los usos malditos
 de la corte, y vanse en cueros
 en pos della;
 que con toda su querella
 jamás pueden olvidalla;
 bien pueden aborrecella,
 mas no del todo dexalla (vv. 1960-1969)

De igual manera, nuestros jóvenes ermitaños, no obstante su placentera y feliz vida cristiana, no dudan en cambiarla por aquella otra llena de intrigas y traiciones que les espera en la corte pues “aquel mismo día se concertó que Renato y Eusebia se volviesen a Francia” (2.21: 424). Este cambio de opinión casi instantáneo refleja bien la convicción expresada por Antonio de Guevara en su *Menosprecio de corte* (Capítulo 3) de que es necesario analizar la razón por la que uno abandona la corte ya que aquel que lo haga como consecuencia de un fracaso no logrará realmente ser más virtuoso, porque su motivación está hipotecada desde el principio y “el anzuelo de la corte es de tal calidad que al que una vez prende dale cuerda, mas no le suelta” (144).²³ Igualmente en el caso de nuestros protagonistas, una vez superado el obstáculo de Maximino, Sigismunda abandonará sus planes de entrega virginal para vivir en religión y nuestros héroes volverán a la corte.

Con todo, y a pesar de lo que se pudiera parecerse desprender de la lectura de estos sucesos, probablemente sea un error pensar que las amenazas de la corte recogidas en estas páginas estén relacionadas única o incluso principalmente con los “depravados apetitos” amorosos (2.7.(2): 372). Muy al contrario, como se desprende de ejemplos anteriores personificados en Rosamunda, Policarpo, Leopoldio y Libsomi, la fractura moral a causa de la pulsión sexual no es sino símbolo de la corrupción de los monarcas y sus cortes y pueden interpretarse como *exempla* de la manipulación de secretarios, privados y demás allegados.

Si aceptamos esta primera premisa de que la fractura en la moral personal de los monarcas no sea sino símbolo de su corrupción política, entonces, se puede entender también que el amor casto entre Persiles y Sigismunda simboliza a su vez su propia integridad moral, lo que habría de considerarse como indicio de su futuro comportamiento como reyes. Esta conclusión, que aún sigue las premisas del ideal humanista es ahora, gracias a su andadura y a sus experiencias, un ideal vacunado de su ingenuidad primigenia –vacunado de erasmismo, si así se quiere–, como queda ejemplificado, entre otras instancias, por el rechazo de los héroes a entrar en la corte madrileña.²⁴ Si continuamos un

²³ Aquí viene muy a propósito el comentario de Mauricio a Rutilio donde menciona que: “Si yo viera a un Anibal cartaginés encerrado en una ermita, como vi a un Carlos V cerrado en un monasterio, suspendiérame y admirárame; pero que se retire un plebeyo [refiriéndose a Rutilio], que se recoja un pobre, ni me admira ni me suspende,” aunque después disculpa o hace una poco convincente excepción para el caso de Renato de quien dice, “le trujeron a estas soledades no la pobreza, sino la fuerza que nació de su buen discurso” (2.19: 413-14), obviando así el desencadenante de su derrota y humillación ante su rival Libsomi.

²⁴ Aunque podríamos poner muchos ejemplos, quizá uno de los más apropiados sea el de fray Antonio de Guevara en su *Relox de príncipes*, donde a la pregunta de “¿Qué tal ha de ser el príncipe que a otros ha de gobernar?,” Tales responde: “Primero ha de gobernar a sí y después a los otros, porque es imposible esté la sombra derecha estando la vara que haze la sombra tuerta” (Lib. 1, Cap. 35; 237)

poco más con esta interpretación, podremos también deducir que la imagen de la ciudad de Policarpo abrasada por las llamas (2.17: 394) –donde mayormente se hace visible el fracaso de la moralidad del Humanismo– quizá tenga menos que ver con la lujuria y más con “la persona del rey [...] y entra de lleno en el concepto de *virtù*” (Egido, 204): de esa virtud maquiavélica que entra en conflicto con la virtud cristiana que defiende la monarquía hispánica.²⁵

Por último, a la estampa de la ciudad de Policarpo consumida por el fuego se enfrentaría la visión de la “sacrosanta alma ciudad de Roma” que contemplan los peregrinos desde “un alto montecillo” (4.3: 644) en una suerte de contrapunto simbólico entre la *virtù* de Policarpo y la prudencia de nuestros héroes. Ahora sí puede decirse que nuestros peregrinos se encuentran al final su particular “camino de perfección.”²⁶ Un camino que les ha servido como auténtico *relox de príncipes* y del que ahora –victoriosos después de tanto navegar “por el golfo insano”– nuestros príncipes han encontrado “del cortesano laberinto el hilo,” que no es sino la prudencia cristiana. Con este hilo o guía nuestros héroes confían ahora en recorrer las distintas galerías del laberinto, así como también entrar y salir sin perderse. Se trata de una prudencia que permite una cierta simulación –u ocultación de la verdad– dentro de los límites de la doctrina y moralidad católica y así poder competir y triunfar sobre otros monarcas y cortes cuya *virtù* puede darles victorias parciales pero que, al final, terminarán arruinados.

En definitiva, la propuesta cervantina para la educación del príncipe puede entenderse como una adaptación del hereje maquiavelismo a la católica casuística política de la monarquía hispana de un modo que ligeramente pueda recordar a la propuesta del padre Pedro de Rivadeneira en el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* (1595). Al final, de igual manera que hiciera el jesuita, Cervantes formula en su *Persiles* una alternativa católica a la razón de Estado propuesta por los seguidores de Maquiavelo. Esta católica razón de Estado –según Rivadeneira– emanaría directamente de Dios y por consiguiente todo príncipe cristiano habría de seguirla necesariamente (Prades Vilar, 136). La conversión de la huida de Persiles y Sigismunda en verdadero viaje de aprendizaje e incluso genuina peregrinación religiosa y el perdón final de Maximino, así como también los numerosos golpes de fortuna de la novela, dejarían así de ser meras coincidencias para ser pruebas de la actuación de la Providencia divina. De igual manera, los engaños y simulaciones por preservar su honra y estados, quedarían asimismo justificados como muestras de cristiana prudencia. Así, entonces, nuestros protagonistas quedarían convertidos ahora –por tomar prestado el título de Rivadeneira– en la perfecta encarnación de las *virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan*. Listos, por tanto, para volver y reinar sobre el “cortesano laberinto” de Tile.

²⁵ Entre otros títulos relevantes tendríamos que destacar el de Pedro de Rivadeneira, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan* (1595).

²⁶ Naturalmente este final simbólico no se corresponde con el final de las aventuras de nuestros protagonistas y pronto se ve que la sacrosanta Roma que se contempla desde la colina no es la ciudad de Dios que alaba el anónimo peregrino en su soneto (4.3: 644-645) que tanto gustara a Persiles. Muy al contrario, como escribe Armstrong-Roche, poco después, “the vision of the Holy City is altered by the discovery of the humanity on the margins and barbarism in the heartlands of Christianity” (110).

Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Introducción." En Miguel de Cervantes. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Juan Bautista Avalle-Arce ed. Madrid: Castalia, 1992. 7-27.
- Baena, Julio. "Los trabajos de Persiles y Sigismunda: la utopía del novelista." *Cervantes* 8.2 (1988): 127-140.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Thomas Kauf tr. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Carlos I [rey de España]. *Cómo ser rey: Instrucciones del emperador Carlos V a su hijo Felipe. Mayo de 1543*. Geoffrey Parker y Rachel Ball eds. Madrid/New York: Centro de Estudios Europa Hispánica/Hispanic Society of America, 2014.
- Castillejo, Cristóbal de. "Aula de cortesanos." En Rogelio Reyes Cano ed. *Obra Completa*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998. 511-626.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. 5 ed. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . "Epístola a Mateo Vázquez." Geoffrey Stagg ed. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23.1 (2003): 215-222.
- . "La española inglesa." En Harry Sieber ed. *Novelas ejemplares*. Vol 1. Madrid: Cátedra, 1995. 2 vols. 241-283.
- Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- De Armas Wilson, Diana. *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- De la Flor, Fernando R. *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- Egido, Aurora. "El camino de la felicidad: ser o no ser discreto en *El Persiles*." En Carlos Romero Muñoz ed. *Le mappe nascoste di Cervantes*. Treviso: Santi Quaranta, 2004. 193-226.
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction: The recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: U of California P, 1984.
- Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Forcione, Alban. *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Gómez, Jesús. "La «Conversación discreta» de Damasio de Frías y los estudios sobre el arte de conversar." *Hispanic Review* (Spring 2007): 95-112.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. *La Epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2010.
- Guevara, [fray] Antonio de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de Marear*. Asunción Rallo Gruss ed. Madrid: Cátedra, 1987. 95-286.

- . *Relox de príncipes*. En Emilio Blanco ed. *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Turner – Biblioteca Castro, 1994. 3 vols.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2005.
- López Alemany, Ignacio. “Courting *Don Quixote*: An Aulic Frame of Reading.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 33.2 (2013): 49-70.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Lucas, Karen. “Rosamunda: A Cervantine Mingling of History and Fiction in *Persiles*.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of América* 10.1 (1990). 87-92.
- Maquiavelo, Nicolás. “El Príncipe” En Helena Puigdoménech ed. *El Príncipe. La mandrágora*. Madrid: Cátedra, 2001. 71-179.
- Marín Cepeda, Patricia. *Cervantes y la corte de Felipe II: Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2015.
- Martínez Millán, José. “Filosofía cortesana de Alonso de Barros (1587).” En Pablo Fernández Albaladejo, José Martínez Millán y Virgilio Pinto Crespo eds. *Política, religión e inquisición en la España moderna: Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996. 461-482.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón “«Los vírgenes esposos del Persiles:» El episodio de Renato y Eusebia.” *Anales Cervantinos* 40 (2008): 205-228.
- . “Introducción.” En Gonzalo Pérez. *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana*. 2 vols. Juan Ramón Muñoz Sánchez ed. *Analecta Malacitana Anejo* 99 (2015). 13-130.
- Prades Vilar, Mario. “La teoría de la simulación de Pedro de Ribadeneyra y el «maquiavelismo de los antimachiavélicos.»” *Ingenium: Revista de Historia del Pensamiento Moderno* 5 (2011): 133-165.
- Quondam, Amedeo. “«La forma de vida.» Apuntes para el análisis del discurso cortesano” En Amedeo Quondam. *El discurso cortesano*. Eduardo Torres Corominas ed e intr. Madrid: Ediciones Polifemo, 2013. 19-77.
- Rivadeneira, Pedro de. Vicente de la Fuente ed. “Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan” *Obras escogidas*. Biblioteca de Autores Españoles 60. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1910. 449-587.
- Ruiz Pérez, Pedro. “Cervantes y el campo literario de batalla.” *La rúbrica del poeta: La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009. 179-192.
- Schmitz, Ryan. “Sancho’s Courtly Performance: *Discreción* and the Art of Conversation in the Ducal Palace Episodes of *Don Quijote II*”. *MLN* 128 (2013): 445-455.
- Tropé, Hélène. “Valimiento y mecenazgo: Los artistas y los escritores ante el duque de Lerma, valido de Felipe III.” En Hélène Tropé ed. *La représentation du favori dans l’Espagne de Philippe III et de Philippe IV*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010. 131-180.
- Virués, Cristóbal de. “La gran Semíramis” En Alfredo Hermenegildo ed. *La gran Semíramis. Elisa Dido*. Madrid: Cátedra, 2003. 97-177.

Más para ser admirado que creído: admiración y novedad en los episodios de licántropos en el Persiles

Isabel Lozano-Renieblas
(Dartmouth College)

Mateo Bandello en el prefacio a la historia 62 de la tercera parte de sus novelas (1554) afirma que si hay una edad en la que puedan verse cosas maravillosas esa es la época que le tocó vivir.¹ No sin razón se ha llamado a esta época la edad de lo maravilloso. James V. Mirollo explica este hecho porque en el Renacimiento la cultura se vio atravesada por una coexistencia sin precedentes de hechos maravillosos que cambiaron la sensibilidad y el modo de valorar el mundo de una época. Estos cambios no se produjeron de espaldas a los autores del mundo antiguo, que sentaron las bases sobre las que se asentaba el concepto de admiración en la época renacentista. Los comentaristas de la *Poética* de Aristóteles profundizaron en la importancia de la admiración y cifraron en la novedad uno de los procedimientos más productivos para provocarla. La estética cervantina no es ajena a este fenómeno. Concede una gran importancia al binomio admiración-novedad como componente de la ficción, a pesar de que la admiración ha despertado poco interés en el campo de los estudios sobre Cervantes.² En este trabajo me propongo explorar hasta qué punto la estética del *Persiles* se propone conciliar verosimilitud y admiración o, si por el contrario, la admiración se convierte en un valor estético sí mismo. En la obra póstuma de Cervantes la preocupación por la admiración adquiere tales proporciones que no es posible explicarla solo como complemento de la verosimilitud.

El debate sobre la admiración

El concepto de admiración quedó fijado ya desde la Antigüedad que lo vinculó a la filosofía, a la poética y a la retórica. Una primera corriente concibe la admiración como fuente del conocimiento. Para Platón el origen de la filosofía está en la admiración (*Teeteto*, 155d) y según Aristóteles la admiración impulsa a los hombres al conocimiento (*Metafísica* libro II).

La segunda corriente tiene como punto de partida la *Poética*. Para Aristóteles la admiración no constituye en sí un fin del arte. De haberlo propuesto hubiera entrado en contradicción con su concepto de la imitación, pero recomienda la necesidad de crear admiración mediante lo maravilloso o irracional:

pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa [...] Y lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta pensando agradar. (*Poética* 1460a, 12-17)

¹ “E se mai fu età ove si vedessero di mirabili e differenti cose, credo io che la nostra età sia una di quelle ne la quale, molto più che in nessun'altra, cose degne di stupore, di compassione e di biasimo accadono” (*Novelle* II, terza parte, novella LXII, 285).

² Eduardo Urbina (1989) ha estudiado la admiración como manifestación de lo grotesco en el *Quijote* e Isabel Lozano-Renieblas (2014) se ha aproximado a las *Novelas ejemplares* también desde la admiración como categoría cómica.

En la tragedia, sin embargo, el temor y la compasión se erigen en los principales agentes que generan admiración “cuando se presentan contra lo esperado”, porque lo fortuito maravilla más “cuando parece hecho a intento” (*Poética* 152a, 1-10). Según Aristóteles, por tanto, para los géneros elevados, esto es para la tragedia y para la epopeya, la admiración radica en lo irracional, en el temor o en la compasión. Tanto en una como en otra la admiración se comprende como una categoría del arte, pero ocupa un lugar secundario, subordinado y a modo de complemento respecto a la imitación.

En el Renacimiento, los comentaristas del texto de la *Poética* ampliaron las bases de Aristóteles. Completaron aquello que había quedado opaco, recurriendo, en parte, a la tradición retórica y a los tradicionales fines de la poesía añadieron el de la *admiratio* (Weinberg, 150-51; Riley 1963, 174 y ss.). Acaso uno de los cambios más significativos que introdujeron los comentaristas de Aristóteles en el ámbito de la poética fue dar primacía a la audiencia, contemplando la necesidad de admirar al oyente. Cuando Robortello escribe el primer comentario extenso sobre la *Poética* de Aristóteles (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* 1548) está fuertemente influenciado tanto por el *Ars poetica* de Horacio como por los retóricos griegos y latinos (Weinberg, 66). La unidad artística sobre la que se sustentaba la poética parece ceder ante la posibilidad de persuadir a la audiencia no ya mediante el todo, mediante la obra de arte en su conjunto, sino a través de las partes. De ahí que un aspecto que en Aristóteles tiene una importancia secundaria (la audiencia) en los comentaristas que siguieron a Robortello cobró cada vez más relevancia. Para Robortello, una de las fuentes de placer es la admiración ante lo maravilloso y el asombro que provoca lo inesperado. No se le escapó al comentarista de Aristóteles la dificultad que engendraba hacer compatible admiración e imitación o verosimilitud (Weinberg, 397; Riley 1963, 174). Minturno añade la admiración al ciceroniano *docere, delectare y movere* (Weinberg, 737-739; Herrick, 224). Un tratado de tanta influencia y autoridad como *Poeticæ libri septem* de Julio César Escalígero (1561) se fundamenta sobre la idea de que la poesía, concebida como lenguaje, debe orientarse tanto al objeto del arte como al sujeto, esto es, al efecto de placer y utilidad que produce en la audiencia (Weinberg, 743-750). Podrían aducirse más ejemplos, pero los mencionados son suficientes para mostrar el interés que suscitó la admiración a medida que avanzaba el siglo XVI. A finales de siglo, Giovanni Talentone pronunció, en la Accademia de degli Inquieti de Milán, un discurso sobre la naturaleza y los diferentes modos de admiración, advirtiendo la necesidad de controlarla como a cualquier otra de las pasiones del alma (Weinberg, 238-39). Puede decirse que la teoría de la ficción incorporó el concepto de admiración con dos orientaciones distintas. Para aquellos que defendían la libre imaginación, como los que participaron en la polémica sobre la épica en torno al *Orlando Furioso* de Ariosto (Pigna, Giraldo Cinthio) o los neoplatónicos (Patrizzi), la admiración se oponía al concepto clásico de mimesis como contrapunto a la racionalidad aristotélica. Sin embargo, los más proclives a los dictados aristotélicos postulaban la necesidad de armonizar verosimilitud y admiración, concediendo primacía a aquella sobre esta (Torquato Tasso).

Va fraguándose así una tercera corriente que, apoyándose en la propuesta de Cicerón en *De partitione oratoria*, introducirá una peculiar característica: la novedad como

una de las fuentes del deleite.³ Marvin Herrick ha demostrado la importancia que tuvo la corriente retórica en la reformulación del concepto de admiración en el Renacimiento. De hecho, la admiración que provoca lo nuevo o lo inesperado fue uno de los fundamentos sobre los que se apoyaron los teóricos renacentistas en su revisión de la teoría aristotélica de lo cómico basada en lo ridículo. Vincenzo Maggi en su tratado *Di ridiculis* trató de demostrar que no puede haber comicidad si no media la admiración y lo nuevo. No importa lo gracioso que sea un chiste, si se oye muchas veces, pierde la gracia y provoca fastidio, porque la repetición destruye el efecto de la novedad (§15). Los tres componentes esenciales de lo cómico, son para Maggi: fealdad sin dolor, novedad y admiración (§19). La novedad se manifiesta primero como un intruso de la tradición y, como tal, se considera como un elemento cómico. Calandrino es el personaje que mejor encarna esta idea de la novedad como componente cómico y opuesto a la tradición. Lo describe Boccaccio como hombre simple y de nuevas costumbres (*Decamerón* 8, 3). Más tarde, la novedad se erige en una de las premisas indispensables para causar admiración, que no tiene necesariamente que ser cómica. Y es que de manera paralela en el ámbito del pensamiento la fórmula *omnia nova placet* va ganando adeptos hasta instalarse sigilosamente en la cultura de la temprana modernidad (Maravall, 449 y ss.), pues como decía Sempronio remedando a Petrarca “la raleza de las cosas es madre de la admiración” (*Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* 5, 329). Y hasta Gracián parece sumarse al gusto por la novedad cuando le hace decir a Critilo: “fáltanos la admiración comúnmente a nosotros porque falta la novedad, y con ésta la advertencia” (*Criticón* I, 2, 77). Mucho antes, ya Luciano de Samósata había intuido el precipicio por el que se aventuraba el escritor que buscaba conseguir la admiración a cualquier precio. En *Zeuxis o Antíoco* se queja amargamente de que lo único que aprecia el vulgo es lo inusitado de sus escritos y su gran originalidad o, lo que es lo mismo, la admiración que provocan sus novedosas ocurrencias, alejadas de toda convención. No puede resignarse ante el hecho de que el valor de sus creación radique en lo singular y peregrino de su invención y no en el artificio y maestría del lenguaje (*Obras III, Zeuxis o Antíoco* § 1-2).

Novedad y admiración en el Persiles

Si me he detenido, aunque de forma breve y en apretada síntesis, en este aspecto del debate teórico sobre la admiración es por la importancia que adquiere en el *Persiles*. Se ha dado por sentado que uno de los bastiones de la estética cervantina es cómo conciliar lo verosímil con lo maravilloso (Riley 1963, 175; Riley 1981, 278 y ss; Forcione, 102), sin duda por la enorme influencia que ha ejercido el *Quijote* en la interpretación del resto de la obra. Pero no parece que sea este el caso del *Persiles* ni siquiera, me atrevería a decir, el de las *Novelas ejemplares*. Verosimilitud y admiración son dos categorías de naturaleza distinta, que no establecen una relación de necesidad. La verosimilitud opera en las estéticas en las que domina la fábula, la admiración, en cambio, no exige esta condición. Pueden compartir el mismo espacio estético pero no forzosamente, como intentaré mostrar a continuación. No se trata ahora de negar la verosimilitud como una de las preocupaciones de la estética cervantina pero sí de volver sobre la importancia que adquiere la admiración, liberada del pesado fardo de las exigencias de la mimesis verosímil, porque subordinar la

³ “Fit etiam suavis oratio cum aliquid aut invisum aut inauditum aut novum dicas. Delectat enim quidquid est admirabile, maximeque movet ea quae motum aliquem animi miscet oratio, quaeque significat oratoris ipsius amabiles mores” (*De partitione oratoria* § 22, 328).

admiración a la verosimilitud es, y tomo prestadas las palabras de Ortega, simplificar demasiado las cosas (Ortega, 798). Puede decirse que en el *Persiles* verosimilitud y admiración entablan una dialéctica inestable que ni es homogénea ni siquiera necesaria.

En no pocas ocasiones admiración y verosimilitud conviven en un mismo espacio ficcional sin fisuras aparentes. Esto ocurre cuando se persigue resaltar lo peculiar de la materia narrativa presentando un hecho como novedoso. La novedad como procedimiento se convierte entonces en el resorte que activa la admiración, dando lugar a un nutrido catálogo de situaciones que van desde las maravillas de la naturaleza hasta la singularidad del comportamiento humano. En los dos primeros libros del *Persiles* el espacio desconocido deja la puerta abierta a la admiración ante el exotismo zoológico (el náufrago), humano (prácticas que resultaban curiosas para el mundo mediterráneo como el patinaje) o prodigios de la naturaleza (los géiseres). La génesis del barnaclas, “por ser rara y peregrina”, obliga a que el autor cuente su singular metamorfosis (*Persiles* I, 12, 104). En cambio el mundo meridional no permite, por tratarse de un espacio conocido, libertades con el exotismo, que Cervantes sustituye por lo más singular del tipismo o por la rareza del comportamiento humano. La llegada de los peregrinos cubiertos de pieles a Lisboa causa espanto y maravilla, hasta el punto de que no solo tienen que cambiar los trajes por los de peregrinos, “porque la novedad de los que traían era la causa principal de ser tan seguidos, que ya parecían seguidos del vulgo” (*Persiles* III, 1, 267), sino, incluso, deben abandonar la ciudad a hurtadillas durante la noche para evitar que los sigan. A la llegada de los peregrinos a Perpiñán, se quedan admirados por la novedad de un curioso juego que consiste en jugarse la libertad a cambio de dinero. Se trata de remeros voluntarios, o *buenas boyas*, con sueldo y ración alimenticia asignados. No se agotan, ni mucho menos, en los ejemplos mencionados los casos en los que la admiración que produce la novedad no compromete la verosimilitud ni el autor necesita salvaguardarla.⁴

En cambio, en otras ocasiones la balanza parece desequilibrarse. Cervantes concede primacía a la admiración neutralizando la verosimilitud a un plano secundario o, para ser más exactos, proponiendo una credibilidad pactada. A lo largo de la obra se subraya una y otra vez que la verosimilitud es competencia de la audiencia (Forcione, 245 y ss.), porque, como dice el autor, cuando Periandro describe la celeridad y premura con que los pescadores se embarcan sin despedirse siquiera de sus seres queridos, este es asunto “que ha menester que la cortesía ayude a darle crédito” (*Persiles* II, 12, 215). Esto supone un debilitamiento de la verosimilitud que se materializa en las críticas que recibe Periandro de su narración sobre su periplo septentrional en el libro segundo. La verosimilitud pasa a depender no ya de la materia narrada, esto es de la *inventio*, sino que queda enteramente en manos de la audiencia. Se trata de una suerte de pacto entre autor-lector, narrador-audiencia como únicos agentes aptos para validar el grado de aceptabilidad del relato (Riley 1981, III, §2.). Periandro cuenta ante la corte de Policarpo que domó el caballo de Cratilo obligándolo a realizar un salto de tal magnitud que, a pesar de que caballo y jinete se dan de bruces contra el hielo, salen indemnes. Desde el comienzo del capítulo, el narrador

⁴ Un caso similar puede observarse en el episodio de Claricia y Domicio. Los que presencian la escena se quedan atónitos al ver que se les viene encima una mujer. Se trata, como se esfuerza en subrayar el autor, de una mujer, cuyos vestidos a modo de paracaídas amortiguan la caída, permitiéndole aterrizar sin daño alguno (*Persiles* III, 14). Tanto la facultad de volar como el hecho de que la mujer salga indemne deja “atónita y espantada” a la recién aterrizada y a todos los que vieron la caída. En esta ocasión, la admiración se subordina a la necesidad de salvaguardar la credibilidad de lo narrado, que queda justificada racionalmente.

previene a la audiencia para que se prepare ante lo que considera una narración, al menos, exagerada. Primero subraya las prisas con que Periandro reanuda la inacabada doma del caballo. Luego, tras exponer la desproporción del salto, el mismo autor-narrador interrumpe la narración mofándose para distanciarse de la narración apasionada del personaje:

Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lesión, que quisiera él, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto; pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle que, así como es pena del mentiroso que cuando diga verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira. (*Persiles* II, 20, 255)

El crédito de Periandro como narrador ejemplar, en palabras de Ruth el Saffar (1980), y la gracia de su exposición es lo que cautiva la atención de la audiencia y no la materia narrativa. La intervención de la audiencia en su relato produce un doble efecto. Por una parte tiende al polemismo, a la lucha con el otro, pero también provoca el efecto contrario: la admiración ante el viajero narrador de prodigios. La misma composición temático-argumental del *Persiles* permite adjudicar a la audiencia el papel de juez. Periandro y Auristela van acompañados de una comitiva que funciona como un *alter ego* del lector, un personaje más que emite juicios de valor sobre la palabra narrativa. Bajo estas condiciones la verosimilitud queda relegada a un segundo plano hasta convertirse en una categoría que despliega un enorme vitalismo, alejado de la cohesión que aportaba a la fábula.

Un tercer momento de la dialéctica entre verosimilitud y admiración sucede cuando el autor recurre a la innovación simbólica, haciendo que ambas categorías discurren por senderos que se bifurcan. Me refiero a los episodios de licántropos, que desvinculan verosimilitud y admiración. En ellos la verosimilitud queda desplazada para dar paso a la admiración que causa no ya la singularidad de la *inventio* sino, sobre todo, la innovación simbólica. En ellos el autor, al debilitamiento de la verosimilitud, añade una mayor complejidad compositiva, que apela a un doble registro interpretativo.

Dos son los episodios de licántropos que se narran en el *Persiles*. El primero, a cargo de Antonio, cuenta que un lobo le advierte del peligro en el que se encuentra. El segundo es el vuelo mágico desde Siena hasta Noruega que narra Rutilio. Ambos personajes certifican y dan por sentada la veracidad de sus relatos. Se trata de relatos orales, que despliegan una mayor libertad en cuanto a la credibilidad, pues la responsabilidad de lo narrado compete al personaje enunciador. En ambos casos concurren una serie de rasgos que los alejan del paradigma racional de la imitación verosímil para acercarlos a un modelo narrativo en el que prima la innovación simbólica.

Como se dilate la vida no se desmaya la esperanza

Examinemos primero el episodio de Antonio para revisar luego, aunque sea someramente, el de Rutilio. Antonio narra un viaje de ida y vuelta a la civilización, tomando como punto de arranque un cuentecillo popular reproducido en el *Examen de Ingenios* de Huarte de San Juan y en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (Avalle-Arce, 75-82). El personaje se ve obligado a abandonar España por una pendencia

callejera en la que recurre a la espada porque su arrogante sentido del honor no tolera que un vecino se dirija a él con un *vos* avillanado. Se embarca en Lisboa con rumbo a Inglaterra, pero, de nuevo y por un asunto de poca importancia con un marinero inglés “a quien fue forzoso darle un bofetón” (*Persiles* I, 5, 72), debe alejarse del grupo y salva la vida a condición de abandonar la nave. Los marineros le proporcionan una barca con escaso avituallamiento, para que haga frente al viaje a ninguna parte que está a punto de emprender. La barca a la deriva llega, finalmente, a una isla despoblada, habitada por lobos. El hambre, las inclemencias del tiempo y los vaivenes del mar acaban minando sus fuerzas. Entre sueños se le aparecen lobos hambrientos ávidos de carne humana. Tras una dura lucha con las olas, llega a una isla despoblada donde un lobo, dotado del don de la palabra, se dirige a él en español con las siguientes palabras: “Español, hazte a lo largo, y busca en otra parte tu ventura, si no quieres en esta morir hecho pedazos por nuestras uñas y dientes; y no preguntes quién es el que esto te dice sino da gracias al cielo que has hallado piedad entre las mismas fieras” (*Persiles* I, 5, 74). No es la verosimilitud lo que concentra el interés del autor, sino la sorpresa que provoca la aparición del licántropo. El tema de la transformación de la materia no es nuevo. Ya lo había abordado Cervantes en *El coloquio de los perros* con dos cánidos parleros y, aunque desde otra perspectiva, con propósitos no tan dispares. Al fin y al cabo la novela ejemplar también desemboca en un debate en el que lo metaliterario se enmaraña con la superstición. En esta ocasión Cervantes vuelve sobre una de las creencias más extendidas de su tiempo, a saber, la posibilidad de la transformación de la materia. No se limita únicamente a presentar la novedad de la materia que supone el encuentro con un lobo dotado del don de la palabra. Añade a este, un segundo ingrediente mucho más singular. El lobo que le habla a Antonio es un licántropo bondadoso que le marca el camino que ha de seguir.

El relato gravita en torno a dos registros compositivos vinculados: la leyenda de San Antonio Abad que conecta con el dilatado campo de las supersticiones y otro, más profundo, que apunta hacia la simbología del lobo en el mundo septentrional. Los más supersticiosos podían muy bien recurrir a la leyenda San Antonio Abad. Cuenta Jacobo de la Vorágine en la *Leyenda dorada* que, cuando San Antonio Abad se retiró al desierto, descubrió que otro ermitaño, San Pablo, le había precedido en su intento y quiso conocerlo. En el camino le salieron al encuentro un sátiro, un centauro y un lobo. El lobo le habló y se ofreció como guía para conducirlo hasta la celda de quien andaba buscando (“San Pablo, ermitaño” cap. XV). San Antonio Abad, también conocido por San Antón, es uno de esos santos que prohija la religión popular y que gozó de una enorme popularidad. Era el protector de los animales domésticos y de los que contraían la erisipela, enfermedad infecciosa producida por la ingesta de cornezuelo de centeno, conocida como fuego de San Antón (Velasco Maíllo 2009). El culto al santo, de devoción cristiana muy temprana, se había extendido por la península al igual que por el resto de Europa y estaba muy enraizado, sobre todo, en las zonas rurales.⁵ La importancia de este culto está bien documentado en el arte donde ha dejado una huella profunda, pues los pintores de los siglos XVI y XVII

⁵ La vida de San Antonio fue escrita por San Atanasio, obispo de Alejandría, en el siglo IV y ya entonces cautivaba el fervor popular. Cuenta Agustín de Hipona en sus *Confesiones* (VIII, 6, §14 y 15) que un tal Pontiniano fue a visitarlo a su casa y se extrañó de que ni Agustín ni su amigo Alipio hubieran oído hablar jamás del eremita Antonio, siendo que era conocido por todos. *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine contribuyó a su popularidad, difundiendo la vida del santo por todo el occidente cristiano (Rupérez Granados 1995).

encontraron en el tema de las tentaciones una inagotable fuente de inspiración como muestra la obra de El Bosco, Patinir, Zurbarán o Teniers. Y ni siquiera los pintores más modernos, como Cezanne, Diego Ribera o Dalí, pudieron resistir la tentación de representarlas en sus cuadros (Blázquez Martínez 2004).

El lobo que se le aparece a Antonio, como el del santo, pertenece a una variante de licántropo muy poco transitada por la tradición literaria, aunque pueden rastrearse algunos antecedentes. María de Francia en el *Lai de Bisclavret* y Giraldo Cambrense en su *Topografía hibernica* cuentan relatos de licántropos bondadosos. Giraldo Cambrense relata el encuentro de un lobo con un sacerdote que viajaba por el país. El lobo le rogó que fuera la extremaunción a su mujer. En el camino le explicó que eran naturales de Ossory, una raza maldecida por el abad de San Natalis. La maldición suponía que cada siete años una pareja tenía que vivir como licántropos y, si sobrevivía, podía recuperar su forma humana (Lozano-Renieblas 1998, 170).

A esta rareza de la licantropía, se superpone la simbología del lobo en los países septentrionales. No me detendré en la rica simbólica del lobo, tan solo mencionaré algunos rasgos de manera muy superficial. El simbolismo del lobo es muy complejo y, como todo mito, ambivalente. Entraña dos sentidos opuestos: uno satánico, asociado, fundamentalmente, a la destrucción, la muerte y las fuerzas del mal;⁶ y el otro benéfico que lo hace portador de luz y, como tal, guía certera. No es la cara asociada a las fuerzas destructoras la que nos interesa ahora sino la complementaria. Paralelamente a este sentido destructor y diabólico, el lobo posee una simbología opuesta, derivada del hecho de que puede ver en la oscuridad. En Grecia el lobo estaba asociado a la luz. Uno de los epítetos de Zeus era *lykaios* (lobuno) y Apolo, su hijo, se conocía como *lykogenes*, que significa nacido de lobo, bien por la herencia paterna bien porque Leto tuvo que huir a los Hiperbóreos en figura de loba para escapar de los celos de Hera. Este aspecto luminoso del lobo lo presenta como símbolo solar convirtiéndolo en guía espiritual. Entre los heiltsuk existe la creencia de que los lobos solo se muestran a los humanos a menos que tengan algo que comunicarles (McAllister 2007, 167). En los países fríos se asociaba al norte y al invierno, la época del año, en la que los iniciados se transformaban en lobos (Chevalier y Gheerbrant, 652-654).⁷ El lobo fue considerado en los países septentrionales, en particular en los países limítrofes con el mar de Noruega y el Báltico, como un animal de luz al que se consagra la Osa Mayor (Charbonneau Lassay, 138-142).

Esta cara menos conocida pero más amable del lobo contiene un enorme potencial y en ella se apoya Cervantes para sorprender al lector. El lobo le muestra a Antonio el camino que debe seguir para volver a reintegrarse en la comunidad humana. Otros personajes en la mitología pagana y cristiana se habían visto condenados al ostracismo al convertirse en bestias. La soberbia de Lycaón lo transformó en lobo por haber querido

⁶ Esopo relata en la fábula de *El ciego* que un ciego pudo reconocer la naturaleza del lobo solo con tocarlo, porque la naturaleza de la maldad se manifiesta en todas y cada una de sus características. En el mundo septentrional el lobo comparte el simbolismo destructor y satánico que había predominado en la Edad Media. Se asimila a la figura del guerrero enfurecido. Mircea Eliade ha estudiado que la “transformación” en lobos era una de las pruebas iniciáticas de los berserkirs, según se narra en la *Voelungasaga*. Los guerreros se cubrían con pieles de lobos e imitaban el comportamiento de estos animales para apropiarse de su furia destructora (Eliade, 131 y ss.).

⁷ La asociación de los países septentrionales (escandinavos, bálticos y germánicos) con la licantropía se remonta a la Antigüedad. Ya Heródoto en *Los nueve libros de la historia* (IV) menciona la transformación en lobos de los neuros, habitantes de una región de Escitia, una vez al año y durante algunos días.

equipararse a un dios y Nabucodonosor tuvo que vivir como bestia por jactarse de sus logros. No le faltaba razón a Casaldueiro (37 y ss.) cuando afirmaba que Antonio comete el pecado la soberbia. Pero a Cervantes no le interesa tanto el castigo de un personaje presa de un desmedido sentido del honor cuanto reinsertarlo en la sociedad. Por eso elige un licántropo bondadoso que le sirve de guía y le muestra el camino que debe seguir. Y, dado que el símbolo no opera en el plano racional, la verosimilitud se neutraliza al ser absorbida por él de manera que no llega ni a plantearse la veracidad de lo narrado.

Amor no da baratos sus gustos

Algo parecido sugiere el relato de Rutilio. Riley fue el que primero expresó sus reservas sobre la credibilidad que cabe concederle, aunque llegó a la conclusión de que, a pesar de que es la narración más fabulosa, no afecta al equilibrio entre verosimilitud y admiración presente en todo el *Persiles* (Riley 1981, 297-98). Alban K. Forcione explica el episodio como un caso de lo “maravilloso legítimo” (37) y Frederick de Armas intenta ofrecer una solución ficcional siguiendo a Riley y tomando como punto de partida las palabras de Alejo Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo* sobre Rutilio (302 y ss).

Como en el caso de Antonio, se trata de un relato oral contado por un poeta, en el que se dan cita una serie de rasgos singulares que lo acreditan como narrador extraordinario, por mucho que la historia que cuenta esté arropada con la capa de la ficción. Sin embargo, como en un palimpsesto, puede verse al trasluz la verdadera historia del personaje siguiendo las pistas que va disseminando el autor. Rutilio cuenta una historia muy del gusto de la superstición popular, pero la cuidadosa selección del autor de los rasgos que individualizan al personaje alerta al lector. Me refiero al hecho de que el enunciador sea poeta de Siena, maestro de danzar y, por añadidura, pelirrojo. Los tres rasgos, relacionados con la falsedad, invitan a desconfiar del enunciador, porque, en palabras de Riley, se trata de un narrador muy poco fiable. El poeta-narrador, sujeto a las leyes de la imaginación, interpreta el mundo a su antojo. El maestro de danzar sugiere la figura de Satán, por el origen demoníaco que se le atribuía a la danza. El mismo nombre del personaje refuerza esta relación. Rutilio deriva del adjetivo latino *rutilus*, esto es ‘rojo’. La sabiduría popular sentía por los pelirrojos marcada aversión y les atribuía toda clase de agüeros y ninguno bueno. “Guárdeos Dios de toscano roxo. Y de lombardo negro y de romanolo de todo pelo” recoge Sebastián de Horozco en el *Libro de los proverbios glosados* que glosa con el siguiente comentario:

Es refrán de Ytalia que se han de guardar de toscano roxo y de lombardo negro y de romanolo de todo pelo. De manera que el toscano de pelo roxo y el lombardo de pelo negro son allá sospechosos de malos y falsos como aca los de pelo bermejo por quien acá dezimos en un refrán *Bermejo mala carne peor pellejo*. Y por otro refrán, *De tal pelo ni gato ni perro* (*El libro de los proverbios glosados* §134; Riva, 384).

La historia que cuenta Rutilio corre pareja al perfil del narrador pero no los elementos simbólicos. Si en el episodio de Antonio el lobo es símbolo de luz que le advierte de la necesidad de alejarse de las bestias, la loba a la que se abraza Rutilio representa el desenfreno sexual. El personaje, condenado a muerte por seducir y raptar a una alumna, se

libra de la pena capital gracias a una hechicera que, no solo le abre las puertas de la cárcel, sino que sobre una manta lo transporta por los aires hasta Noruega, donde lo abraza transformándose en una loba. La salida de la cárcel, seguida del vuelo nocturno, son ingredientes simbólicos del relato y, a pesar de la fabulación, el lector puede entrever otra historia. Rutilio cuenta que consiguió liberarse de la cárcel mediante el matrimonio, aunque esta afirmación, siendo clave, quede oculta tras el velo de la superstición: “di el sí a lo que la hechicera me pidió de ser su marido, si me sacaba de aquel trabajo” (*Persiles* I, VIII, 86). El ardid de Rutilio para salvar la vida había sido empleado por otras parejas literarias en parecida situación. Escarramán se libró de la pena capital casándose con la Mendez; Ranchal, por gentileza de la Acevedo; y la misma cortesía usó La Pava con Carrasco. No se tiene conocimiento de que fuera una ley escrita, sin embargo la redención de una mujer pública mediante el matrimonio está detrás de estas recreaciones literarias, como lo atestiguan *El cortesano* de Castiglione (II, 76) o *el Scholástico* de Villalón (V, 17), entre otros textos de la época (Vázquez García y Moreno Mengíbar, 131 y ss.). Llama la atención que Rutilio ponga como pretexto el abrazo “no muy honesto” de la hechicera para matarla, siendo que ya estaba casado con ella. Por eso me parece fundamental traer a colación la loba como símbolo de fertilidad para explicar su relato. Jerónimo de Huerta, traductor de la *Historia natural* de Plinio, mencionada en el pasaje del *Persiles* en el que los personajes opinan sobre la licantropía, resume esta relación de la loba con la promiscuidad sexual. Anota que las lobas se comparan a “las rameras, y mugeres publicas, por su avaricia, y rapiña: y assi a Romulo y Remo, los llamaron hijos de Loba, por averlo sido de una ramera, segun algunos autores afirman: y al lugar publico donde estan le llamaron los Latinos Lupanar, que quiere dezir morada de lobas” (*Historia natural* VIII, 22, 181). Rutilio en realidad no mata propiamente a la loba sino a su incontinencia sexual, para, como en el caso de Antonio, reintegrarse, mediante la debida penitencia en la isla de las Ermitas, a la comunidad humana.

Llama poderosamente la atención que la audiencia, cuya función es certificar la credibilidad de las historias que se cuentan, enmudezca y no cuestione ninguno de dos relatos. El autor se limita a afirmar que Antonio (y Ricla): “admiraron a los presentes y despertaron mil alabanzas que les dieron y mil buenas esperanzas que les anunciaron, especialmente Auristela, que quedó aficionadísima a las dos bárbaras, madre e hija” (*Persiles* I, 6, 79). En el caso de Rutilio, el relato termina con un “Aquí dio fin Rutilio a su plática, con que dejó admirados y contentos a los oyentes” (*Persiles* I, 9, 90). No hay ni rastro de crítica a la inverosimilitud de la historia ni por parte del autor ni de la audiencia. Esto es así porque el propósito que alienta ambas historias no propone una dicotomía entre verosimilitud y admiración. Mas bien, Cervantes quiere transitar por la rara senda de la innovación simbólica hasta ganarse la aquiescencia del lector que cede ante la admiración que produce la magia del relato construido sobre el andamiaje de la novedad.

Obras citadas

- Aristóteles. *Metafísica*. Valentín García Yebra ed. Madrid: Gredos, 1998.
- . *Poética*. Valentín García Yebra ed. Madrid: Gredos, 1988.
- Atanasio, Paloma Rupérez ed. *Vida de Antonio*. Granados: Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 1995.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “Tres vidas del *Persiles*. (Cervantes y la verdad absoluta)”. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975. 75-82.
- Bandello, Matteo. Delmo Maestri ed. *La terza parte de le novelle*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1995. vol. 3.
- Blázquez Martínez, María José. “Las tentaciones de san Antonio en el arte contemporáneo”. *NORBA-ARTE* 24 (2004): 165-187.
- Boccaccio, Giovanni. Arnaldo Torno y Elena Ceva Valla, ed. *Decameron*. Milano: Corriere della Sera, 2003.
- Casaldueiro, Joaquín. *Sentido y forma de los “Trabajos de Persiles y Sigismunda”*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947.
- Charbonneau-Lassay, Louis. *The Bestiary of Christ*. New York: Parabola Books, 1991.
- Cervantes, Miguel de. Harry Sieber ed. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . Isabel Lozano-Renieblas ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Barcelona: Penguin, 2016.
- Cicero. H. Rackham trad. *On the Orator: Book 3. On Fate. Stoic Paradoxes. Divisions of Oratory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- De Armas, Frederick. “Metamorphosis as Revolt. Cervantes’ s *Persiles and Sigismunda* and Carpentier’s *El reino de este mundo*”. *Hispanic Review* 49 (1981): 297-316.
- Eliade, Mircea. Javier Arias trad. **Muerte e iniciaciones místicas**, La Plata-Argentina: Terramar, 2008.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Gracián, Baltasar. Santos Alonso ed. *El Criticón*. Madrid: Castlia, 1990.
- Herrick, Marvin T. “Some Neglected Sources of *Admiratio*”. *Modern Language Notes* 62 (1947): 222-226.
- Horozco, Sebastián de. Jack Weiner ed. *El libro de los proverbios glosados*. Kassel: Edition Reichenberger, 1994, 2 vols.
- Huerta, Jerónimo de. *Traducción de los libros de Caio Plinio Segundo de la Historia natural de los animales*. Alcalá: por Justo Sánchez Crespo, 1602.
- Lozano-Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del “Persiles”*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- . “*Porque invenciones noveles, admiran, o hacen reir*. La propuesta cómica de las *Ejemplares*”. En *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo, 11-15 de junio de 2012. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, eds. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014. 46-64.
- Luciano de Samósata. Juan Zaragoza Botella ed. *Obras III*. Madrid: Gredos, 1990.

- Maggi, Vincenzo. "De ridiculis". En *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de Poetica Comunes Explanationes*. Venetijs, in oficina Erasmiana Vicentij Valgrisij, 1550. 301-327.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- McAllister, Ian. *The Last Wild Wolves. Ghosts of the Rain Forest*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 2007.
- Mirollo, James V. "The Aesthetic of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World". En Peter G. Platt ed. *Wonders, Marvels and Monsters in Early Modern Culture*. Newark: University of Delaware Press, 1999. 24-44.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del "Quijote"*. *Obras Completas I*. Madrid: Taurus, 2004.
- Platón. M. Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero eds. *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*. Madrid: Gredos, 1988.
- Riley, Edward C. "El concepto de *admiratio* en la teoría poética del Siglo de Oro". En *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1963. Vol. 3, 173-183.
- . *Teoría de la novela en Cervantes*. Barcelona: Taurus 1981.
- Riva, Reynaldo, C. "Apuntes para una solución: la narración de Rutilio". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23.2 (2003): 343-55.
- Rojas, Fernando de. Peter E. Russell ed. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 1991.
- Saffar, Ruth el. "Periandro: Exemplary Character-Exemplary Narrator" *Hispanófila* 69 (1980): 9-16.
- Urbina, Eduardo. "El concepto de *admiratio* y lo grotesco en el *Quijote*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.1 (1989): 17-33.
- Vázquez García, Francisco y Andrés Moreno Mengíbar. *Poder y prostitución en Sevilla*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 1995.
- Velasco Maíllo, Honorio M. "Naturaleza y cultura en los rituales de San Antonio". *Revista de Dialectología y tradiciones populares* 64.1 (2009): 237-276.
- Vorágine, Jacobo de. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. 2 vols.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. 2 vols.

Los mundos posibles del *Persiles* : enlaces, choques, co-posibilidad

Christine Marguet

(Université de Paris 8/Laboratoire d'Etudes Romanes)

La idea de que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional* (en adelante *Persiles*) es un viaje entre mundos ficcionales, la expresaron diversos autores desde perspectivas distintas. Steven Hutchinson, por ejemplo, lo hace revisitando la noción de cronotopo, Félix Martínez Bonati a partir de la idea de estilizaciones y regiones de la imaginación, William Childers, a partir del inter- o multiculturalismo.

¿Qué puede aportar una lectura del *Persiles* desde la teoría de los mundos posibles? Esta teoría propone acercarse al texto literario como una “alternative to the doctrine of mimesis” (Dolezel preface), prestando atención a la semántica de los mundos creados y su posibilidad, respecto al mundo real, o a mundos literarios ya activados (en el propio texto u otros textos). Puede ser útil para visitar la cohabitación genérica en un texto, como lo propone por ejemplo Françoise Lavocat, con una tipología de los géneros de ficción basada en la relación entre mundos.

El *Persiles* juega con la idea de mundos en un amplio registro, que la noción de mundos posibles, estudiando en particular el problema de su compatibilidad, permitiría considerar en términos de choque, interpenetración, o autonomía. La primera y más evidente presencia de mundos diversos en la *Historia septentrional* se plasma en forma de geografía isleña. La concordancia entre geografía y “regiones de la imaginación” o mundos ficcionales, la podemos expresar con palabras que Martínez Bonati dedica al *Persiles*:

Quien lee en este extraño viaje solo una sucesión de variadas aventuras en cambiantes escenarios, sin percibir detrás de las mutaciones geográficas los cambios trascendentales de la atmósfera imaginativa, no acoge la plenitud de la obra que subyugó el esfuerzo final de Cervantes [...]. El haberlas dotado de presencia sensible es un alcance excepcional de la creación cervantina (68).

Se trata de una modalidad muy particular de lo que se llamará la fusión genérica barroca (Solervicens), en combinación con la pluralidad de mundos geográfico-culturales o antropológicos. El juego con las posibilidades genéricas también se manifiesta en forma de posibles continuaciones sugeridas para la acción o el devenir de un personaje, esbozo de otros mundos genéricos posibles para la misma historia. Me refiero a las tentaciones picarescas o al desenlace sentimental-disfórico que, si no llegan a desarrollarse, dejan una huella que impacta la recepción, y conllevan una toma de distancia respecto a la línea genérica principal y reivindicada.

Por otra parte, la ficcionalidad de la obra, como es bien sabido (Blasco; Garrido Domínguez; Pozuelo Yvancos) lleva a cuestionar la voz narrativa y la función de autoridad o garantía que se le puede asociar. Esto hace inestable el mundo activado por el texto,¹ el que un narrador fiable garantiza, autentifica respecto a otros mundos.

¹ Según los autores, se emplea para el mundo del texto la palabra “actual”, por ejemplo Ryan, o “mundo de referencia”. Cuando emplee el término “actual”, me referiré al mundo “activado” o creado.

Por estos distintos motivos, un acercamiento al *Persiles* en términos de mundos posibles parece prometedor, pues en él proliferan mundos geográfica, cultural, genéricamente distintos, mundo(s) actual(es) y mundos alternativos. Trataremos en particular las cuestiones de compatibilidad, interpenetración, viabilidad o autonomía de los “mundos” presentes en la obra.

Nuestra atención se centrará en los dos primeros libros, en que la confrontación de los mundos es más espectacular, casi plástica, confrontación que se enriquece con los distintos niveles de relato, con la presencia de relatos autobiográficos de personajes.

El estudio de Isabel Lozano Renieblas, *El mundo del Persiles*, ha mostrado una profunda unidad estética del libro, pero el texto nos incita a interrogar, más allá de las dualidades norte/sur o barbarie/civilización, la pluralidad de los mundos convocados. Mundos más o menos “lisos” de los mares e islas (Dünne) y mundos “estriados” de los caballeros españoles y pícaros italianos, de pueblos familiares o urbes conocidas, en los que se reactualiza el debate, presente en Tasso o López Pinciano, sobre la ubicación de la acción en un espacio-tiempo familiar o alejado. Barbarie, religión, amor, poder... son isotopías que recorren la totalidad de la obra, sin desdibujar los contornos afirmados, entre los dos “macromundos” de las dos partes, y cada uno de los mundos que contribuyen a edificarlos.

Sería reductor identificar mundos con espacios aunque, en particular en la primera parte, es evidente la superposición mundos-espacios favorecida por las islas nórdicas. Estos mundos son genéricos, correspondiendo a “regiones de la imaginación”², antropológicos y éticos.

El recorrido por las islas favorece la visita de mundos genéricos asimismo aislados, o al menos es la impresión que se lleva el lector. En el relato primero y relatos secundarios aparece, tras la isla bárbara, la isla de los pescadores, mundo piscatorio. La de Policarpo tiende hacia el mundo de la utopía política, que pasará al segundo plano por la pasión, verdadero naufragio de la vejez, que anega al rey antaño virtuoso. La misma isla es también la de reminiscencias clásicas: es la isla de los juegos, en el relato que el capitán hace de las hazañas de Periandro (I, 23),³ a modo de ejercicio de estilo que recuerda los juegos de la *Historia Etiópica* de Heliodoro.

Si la variedad genérica caracteriza el texto, los mundos antropológicos se construyen a base de llamativas oposiciones. El recorrido isleño lleva al lector del mundo bárbaro (I 1-6) al de la corte de Policarpo (II 1-17), primer espacio áulico antes de la evocación de la corte de Francia, en el relato del ermitaño (II 19-21), y la estancia en Lisboa o Roma. La religión opera una cesura entre el (semi-)paganismo bárbaro y el cristianismo, con una notable ausencia de la explicitación de la fractura catolicismo/protestantismo, como han notado por ejemplo Blanco, Armstrong Roche o Nevoux.⁴ También está la oposición entre ortodoxia y disidencia religiosa, con la presencia de una hechicera morisca y de moriscos valencianos en rebelión.

² Como lo apuntó Martínez Bonati: los cambios de lugar pueden corresponder a una mutación del principio de estilización, al paso de una esfera a otra de la fantasía literaria (47).

³ La cifra romana remite al libro, las cifras árabes al capítulo.

⁴ Mercedes Blanco habla de un relato bifocal, bivocal, que sugiere una Europa ocupada en su centro por el protestantismo entre el sur católico y el norte pagano. Para Armstrong Roche, el *Persiles* ofrece una representación de Europa anterior a la Reforma, o marcada por el irenismo y el paulinismo.

Ahora bien estos mundos del *Persiles* no son “puros” ni genérica ni antropológicamente. En la ya mencionada isla piscatoria el tema del amor y del matrimonio (vertiente social y política del primero), el motivo de la divinización de Auristela forman parte de una red semántica que recorre toda la obra.

Aunque la barbarie se da, brutalmente, desde el *incipit* y a lo largo del episodio de la isla bárbara, para culminar en el incendio que la abrasa, ni este mundo es solo bárbaro, pues en él se manifiestan sentimientos como la compasión, la sensibilidad a la belleza, ni el mundo hacia el que viajarán los protagonistas y sus compañeros, cada vez más meridional y marcado por el cristianismo y la civilización que es la del lector, dejará de ser bárbaro. Lo han mostrado análisis fundados en el estudio de la representación del amor (Wilson) o de la ética (Armstrong Roche). Para Michael Armstrong Roche hay que buscar el modelo del *Persiles* que hace lo próximo extraño y próximo lo extranjero en la literatura paradójica. Los atributos de la isla bárbara serán centrales en el sur católico, hasta el punto de hablar de “Roma como isla bárbara” (74), pues el problema de la barbarie es ético y no étnico o religioso.

Pero la constante antropológica de la barbarie queda asociada de manera espectacular al acto de creación que se da en el *incipit* de la obra. Ésta se abre con una inmersión en la ficción que provoca un extrañamiento extremado, incluso si se le compara con el del *Peregrino en su patria* de Lope de Vega y con el resto de la producción inspirada de la novela griega y el *incipit in medias res* épico.

“*In medias res, in medium tempus, in medium iter*” (Lozano Renieblas 93), el *incipit* evoca en tercera persona el no-logos del “bárbaro Corsicurvo”. Las primeras líneas remiten, para un lector español, al relato de cautiverio, pero lo alejan de su espacio cultural asociado, el musulmán, pues el discurso, incomprensible para sus oyentes, no puede ser pronunciado en árabe, familiar o al menos identificable, para los oídos de un español. Habrá que esperar el capítulo siguiente para que aparezca una indicación geográfica con la referencia al príncipe danés (aunque Dinamarca no remite al espacio de la acción propiamente dicho pero permite que el lector sepa que no está en el Caribe, por ejemplo). Sin embargo, desde el *incipit*, el texto envía al lector indicaciones contradictorias, que lo desorientan. Las primeras líneas, con las voces del “bárbaro Corsicurvo” crean la alteridad absoluta, el alejamiento absoluto, pero las primeras palabras del texto forman un endecasílabo, que un lector contemporáneo de Cervantes no podía no identificar (Velázquez).

Pues bien, los mundos del *Persiles* coexisten interrelacionándose, pero se ficcionaliza lo problemático de esta coexistencia. Existen diversos enlaces entre los mundos, siendo el primero y más visible de ellos, a nivel de la acción, los protagonistas, en su desplazamiento de un espacio a otro. Los temas o motivos en las isotopías que enlazan los diversos mundos septentrionales, y los del norte con los del sur, forman otra sólida red que da una validez semántica a este conglomerado. Pero el paso de un mundo a otro saca también partido de la poética de la sorpresa y de las brutales inflexiones o peripecias que proporciona la novela de aventuras.

La articulación de diversos mundos culturales y genéricos supone franquear umbrales, en lo que se parece a una reiteración del *incipit*, inmersión en un nuevo apartado de la ficción. Los umbrales del *Persiles* pueden ser, como el primero de ellos, extremadamente enajenantes o brutales, con bruja y viaje mágico, licantropía, incendio o tormenta, como en el capítulo inicial del II libro, que abre paso al mundo de la corte en el

marco isleño, anticipo de la Europa familiar. Lo son en particular en los dos primeros libros, pero las transiciones abruptas perduran en la segunda parte, como en los casos de la caída de caballo de Ortel Banedre o el incendio de la venta francesa.

Si, como lo expresa Andrea del Lungo, “le but ultime du commencement ne peut en effet être que celui de capturer le lecteur, de le conduire par l’écriture dans un autre temps et dans un autre espace, tout en l’éloignant du monde réel ” (Del Lungo 135), los pasos de un mundo a otro cumplen con esta función, para el lector, y para los personajes, atrapados en una bifurcación de la acción o del devenir que era el suyo, y desplazados a otra región literaria. Lo propio de la novela de aventuras, se dirá, pero que en el caso del *Persiles* se acompaña de un extrañamiento redoblado con la distancia geográfica y cultural. Las nociones de captación y violencia, asociadas al *incipit*, pueden caracterizar los umbrales y funcionar como marcadores de la coyuntura, articulación entre dos mundos de compatibilidad problemática.

Así, el incendio que abrasa la isla bárbara provoca la huida de los protagonistas y su posterior llegada, tras entrar en una cueva, a un espacio abierto y protegido, que da cobijo a la familia bárbaro-cristiana o bárbaro-española de Antonio. Primera aparición del espacio geográfico y antropológico meridional de la segunda parte.

El viaje en el otro sentido, hacia el norte, no es menos brutal según el relato que hacen de él los desterrados de tierras meridionales (de Italia a Francia, pasando por Portugal). Los casos más espectaculares son los de Antonio y Rutilio, pues la llegada al mundo septentrional de la barbarie se asocia a la magia o lo maravilloso: el viaje en la alfombra mágica de Rutilio, y la licantropía para ambos personajes. Entre las lecturas posibles que se pueden hacer de estas apariciones de lo maravilloso hay que tener en cuenta su función de umbral. Si seguimos la distinción que establece Todorov entre fantástico y maravilloso, podemos hablar aquí de maravilloso, pues el viaje parece llevar a un mundo en el que las leyes son otras.⁵ En realidad, las “leyes” físicas y sobre todo humanas que rigen los mundos no son tan alejadas. Lo inverosímil, siempre cuidadosamente manejado, pues supeditado al crédito del personaje-narrador, o racionalizado por el narrador primero, también está presente en el mundo estriado de la segunda parte (la mujer voladora, la cueva de Soldino), aunque sobre todo en territorio francés, más liso. También se ha observado una unidad del comportamiento humano ante las pasiones, en el norte (el incendio de la isla bárbara) y en el sur (el duelo de Arnaldo y el duque de Nemurs), o una mercantilización comparable de las mujeres: esclavas, objeto del *jus primae noctis* en el septentrión, son casadas por fuerza en el sur. Pero los episodios de licantropía y de la alfombra voladora quedan para el lector como hitos de la poética del mundo del norte, en un viaje que parece llevarlo hacia lo desconocido.

Y esta es una de las manifestaciones de la paradoja en el *Persiles*: manifestar espectacularmente lo que aleja los dos macro-mundos representados al mismo tiempo que se los hace chocar, y no dejar, a lo largo de la obra de establecer lazos entre más o menos bárbaros y más o menos civilizados.

⁵ Para Javier Blasco, en el *Persiles* Cervantes se propone “extender los dominios de la realidad a partir de materiales procedentes del espacio de lo maravilloso ” (146). La obra es un modelo de la ficción que lo integra. Véase también Childers (45-47), para el interés que suscitó la obra de Cervantes entre autores de lo real maravilloso. Cita a Alejo Carpentier que, en el prólogo a *El reino de este mundo*, considera al *Persiles* como ejemplo de un género de maravilloso que estriba en la fe, el milagro.

La primera articulación entre norte y sur es facilitada a nivel del relato primero (extradieгético), como hemos apuntado, por un incendio. A continuación, los relatos secundarios combinan viaje (mágico, en el caso de Rutilio) y licantrópía. El choque entre los mundos septentrional y meridional está a la altura del esfuerzo y ambición poéticos del autor y el intento de provocar extrañamiento. Tanto como la novedad del mundo bárbaro septentrional, con la sorpresa de su noche de meses y sus hombres lobos, lo que subrayan estos relatos es el tránsito, y su dificultad y carácter inaudito, entre el mundo que el lector reconoce como suyo, mundo de referencia, y el de la aparente absoluta alteridad. Pues Antonio parte de un lugar de la Mancha, en el que los códigos del tratamiento y la jerarquía nobiliaria ocupan el primer plano, como se puede dar en los “casos ” de la novela corta. En un movimiento de progresivo alejamiento y enajenación se encontrará fuera de la sociedad de los hombres, y de las coordenadas del mundo conocido hasta recomponerse en una sociedad a la escala de una familia, pero enlazada con el conjunto de la comunidad cristiana, problema o cuestión que aparece como uno de los ejes de la obra.

El caso de Rutilio es similar en la medida en que parte de unas coordenadas familiares, codificadas por la *novella* y la picaresca. Pero aunque su experiencia narrada acumula los *mirabilia* (alfombra voladora, licantrópía, noche polar) el motivo de la alfombra mágica, vehículo maravilloso que lleva a un mundo jamás construido fuera de la literatura (seudo) científica, donde no es materia poética, cifra el desplazamiento de personaje y lector a un mundo todavía no explorado por la ficción. Es más, el uso del artefacto mágico, bastante inhabitual en la literatura española del tiempo, desvela el portento de tal creación.

Al mismo tiempo, el viaje mágico permite abolir la distancia espacial y el espesor temporal, como también lo hacía de cierta manera el duermevela en el que había caído Antonio al final de su viaje, tras tener que abandonar el bajel inglés, último vestigio de la civilización (es decir de la humanidad). Esta abolición favorece la impresión de choque de los dos mundos, y el impacto de tal choque. En el caso de Antonio el impacto llevará a una estabilización con el amor y el mestizaje. En el de Rutilio, se observa el trasplante de la aspiración picaresca al enriquecimiento y medro a Noruega, y su industriosa y próspera sociedad, en la que Rutilio aprende el oficio de orífice, aunque terminará ejerciendo sus artes de supervivencia con los bárbaros.

Una vez establecidos estos enajenamiento y alejamiento absolutos, el autor lleva pues otra vez al lector hacia lo conocido, con las adaptaciones que acabo de mencionar, y en general a partir de la riqueza ficcional del funcionamiento de las pasiones humanas y su problemática reglamentación por distintos tipos de poderes.

Aparte del incendio, la tormenta y lo maravilloso, algunas acciones llamativas de la primera parte del *Persiles* se pueden aclarar si se perciben como umbrales entre mundos de problemática articulación.

Así la violenta sanción de Clodio, abatido por una flecha que no le era destinada (II 8), ¿viene a ser castigo del maldiciente, del impertinente ? Sanciona tal vez la cesura entre el mundo propuesto por Clodio, que le ofrece a la protagonista un errar pícaro-cortesano y la dominante genérica de la que proviene Auristela. Por más inflexiones que el autor le dé al universo-base, articulación a su vez de la novela de aventuras helenística y de plasmaciones genéricas variadas, la actualización de un devenir de la acción que tienda hacia lo picaresco supone una tensión que se elimina, junto con la persona de Clodio — aunque la modalidad picaresca reaparece en la segunda parte—. La propuesta impertinente

de Clodio lo es poéticamente, más que la del desenlace sentimental-disfórico que hace su primera aparición en la historia del portugués Manoel.

La muerte de Clodio se puede ver como una respuesta a una propuesta de mundo declarada no viable. Clodio es un personaje fracasado como consejero del príncipe, primero con el rey de Inglaterra, que lo destierra, ahora con Arnaldo, que se niega a escuchar sus advertencias relativas a Auristela y Periandro. Y su propuesta alternativa para el devenir de Auristela, representa una opción considerada inviable.

Dos de las propuestas genéricas del *Persiles* presentan un interés particular en la medida en que se pueden leer como mundos posibles, alternativas al mundo actual genérico: la modalidad picaresca y la sentimental-disfórica. Las dos se diferencian por su grado de compatibilidad con el mundo actual. La novela de aventuras incluye elementos que pertenecen a la picaresca, como la mentira, el disfraz, aunque se trata de ocultar una identidad principesca, y no una humilde e innoble. Cervantes eleva este motivo a un grado de ambigüedad jamás alcanzado, y lo redobla con la presencia de lecturas y propuestas picarescas para la acción y en particular el personaje de Auristela. La lectura y la propuesta vienen en primer lugar de Clodio, y su interpretación del misterio que rodea a los héroes, como disfraz de una realidad poco decorosa. La prolonga, bastante lógicamente, con una oferta a Auristela, la de seguirle y correr suerte con él, de la que tiene tiempo de arrepentirse antes de ser matado como se ha recordado antes. Esta propuesta picaresca no desaparecerá del todo como se ve en el episodio del poeta en Badajoz, que quiere hacer de ella una actriz, y el del lienzo que los peregrinos presentan para dar a ver sus aventuras, como lo hacen los estudiantes pícaros para ganarse la vida. La lectura picaresca es ante todo la de personajes de autoridad dudosa, entre fracasados (Clodio, el poeta) y alegres. Si el poeta no muere como Clodio, el narrador lo ridiculiza. La presencia de estos episodios y propuestas, sin embargo, enriquece la recepción del texto y su ubicación respecto a la literatura de su tiempo. Podemos pensar en las novelas por venir de Castillo Solórzano, en particular *La Garduña de Sevilla*, que sí presentarán un mixto, con personajes femeninos de parentesco picaresco, pero una picaresca muy suavizada que lleva a la creación de un personaje mediano, casi burgués.

La propuesta sentimental-disfórica, en contradicción con el modelo helenístico, de final feliz de unión o reunión de los amantes o esposos, asocia este modelo al del relato sentimental y al de peregrinos. Su compatibilidad con el mundo genérico del *Persiles* parece mayor, pues ambos provienen de géneros estilísticamente medianos, es decir cercanos, y la tentación proviene de la misma protagonista. Germina a partir de otras acciones: la historia de Manoel y su amada Leonor, que lo rechaza en la misma ceremonia prevista para la boda, la tentación de Constanza de encerrarse en un convento al morir su esposo tras casarse con ella. En el primer caso, tal opción conlleva la muerte del amante rechazado, y en un segundo tiempo también la de la dama cruel. El caso de Constanza, muy suavizado respecto al anterior, apenas parece ser contemplado en serio por sus acompañantes que la convencen de no precipitarse. La preferencia del autor por la opción matrimonial deja poco lugar a dudas. La tentación de la vida conventual que visita a Auristela en un ataque de celos y cuando cae enferma por efecto de la magia no llega a realizarse, pero apunta hacia lo que será la novela sucesiva del XVII español, que rechazará el final eufórico.

La cuestión de los mundos alternativos al mundo “actual” genérico en el texto nos lleva a considerar la co-posibilidad de estos mundos.

Los diversos mundos del *Persiles* se construyen a base de códigos genéricos, y con una antropología al parecer singular. Cada uno de estos mundos tiene su validez propia, y lo que el texto problematiza, a veces espectacularmente, es la articulación de uno respecto a otro: el mundo septentrional con el meridional, el mundo bárbaro con el civilizado o, como lo hemos visto, con bifurcaciones esbozadas, como la de prolongar, en modo picaresco, la historia de Auristela y Periandro. Lo que cabe preguntarse es si el *Persiles* construye un mundo respecto al que otros son secundarios y menos válidos, y qué instancia dictamina su validez. El mundo cercano de las sociedades meridionales, estriado, recibirá, por ello mismo, una aceptación o reconocimiento mayor de parte del lector. Éste reconocerá como compartida la fe cristiana que se manifiesta desde las tierras septentrionales. Pero conocedor de la literatura o del corazón humano, también reconocerá como familiares algunas de las coordenadas del mundo bárbaro, como el cautiverio, las pasiones... Por más que lo lleve hacia derroteros desconocidos el canibalismo.

Por su familiaridad con el lector, el mundo meridional y católico es, en principio, el mundo de referencia del texto. Michael Armstrong Roche sin embargo ha mostrado hasta qué punto el *Persiles* se construye sobre el modelo de la literatura paradójica. Los españoles son bárbaros, porque vuelven de tierras bárbaras, como Antonio, porque ya en Francia y Roma, el personaje que encarna lo español es Periandro (español y cortés, para Hipólita), un septentrional educado en la lengua castellana y aficionado a Garcilaso.⁶ Y lo son, porque como para los portugueses, franceses, italianos... su proceder puede ser moralmente bárbaro.

El mundo del *Persiles* se enriquece y entiende a partir de la experiencia de la barbarie que se proyecta en el resto del texto. Sin embargo, es interesante notar que los mundos que confluyen en la arquitectura global no dejan de tener su propia vigencia. Esto se debe a la fuerza poética del mundo creado, como se manifiesta en la isla bárbara, en los viajes ya mencionados que llevan a ella, que captan al lector, lo atrapan en su, al parecer, radical diferencia. Pero se debe también a la ausencia de una voz que autorice o desautorice estos mundos, estética y éticamente. Ésta es característica esencial de la escritura cervantina que incide en la autenticación de los mundos creados. En el *Persiles*, el creador-autor construye un mundo, hecho de mundos variados, con una aparente fuerte polarización (septentrion-sur ; barbarie-civilización). Las palabras del narrador son verdades y hacen el mundo creado “verdadero”, porque más allá de la mimesis y verosimilitud lo hacen creíble, pues le dan sentido, en el seno de una semántica de mundos.

Para decirlo con palabras de Pozuelo Yvancos “la función de autenticación cumplida por el hablar narrativo es el principio fundamental que gobierna la existencia de los mundos narrativos ficcionales” (Pozuelo Yvancos 117). El narrador en primera persona debe ganarse su autoridad autenticadora. Esta cuestión se problematiza a lo largo del relato de Periandro, y de otros narradores intradieгéticos de la obra. El narrador impersonal en cambio, la tiene dada por convención, al menos en la ficción de la época que nos interesa.⁷ Ahora bien, la tendencia cervantina a afirmar el carácter ficcional del mundo creado hace del narrador central una realidad “escurridiza”, y tiene como efecto el someter el pacto de ficción a revisión a lo largo de la obra (Garrido Domínguez 37-39). La

⁶ Sobre la comunicación lingüística, ver Brioso Sánchez.

⁷ Ver Pozuelo Yvancos 115-117. Utiliza conceptos desarrollados por Dolezel. Ver también Ryan, y la distinción entre “mundo actual” dado por el discurso del narrador, y por ejemplo el de las creencias u obligaciones de los personajes (59).

consecuencia que nos interesa aquí es la del problema de la legitimación de lo narrado, que vale en particular para los mundos creados que aparecen como alternativa al mundo dominante desde la enunciación, o desde el eje emisión-recepción: el meridional-español-católico.

Varios comentaristas han observado que los septentrionales protagonistas, en la segunda parte, tras la perplejidad y admiración que causan en Lisboa, y que sigue causando Auristela por su belleza, pasan a ser asimilados, en Francia e Italia, a españoles. Si el mundo de referencia es el de la Europa meridional católica, los otros mundos serán presentados como menos válidos. Otros mundos, es decir los mundos septentrionales bárbaros o (semi-)paganos, el mundo mediterráneo pero no cristiano de los moriscos en rebelión, el europeo no católico, presente como subtexto con las menciones de Dinamarca, Inglaterra, e incluso Francia, territorio aunque conocido y relativamente cercano evidentemente más distante que Italia, en esta novela como en el imaginario español de la época.

Cuando evoca las costumbres bárbaras del septentrión, el narrador presenta usos incompatibles con los de la Europa civilizada, en términos de creencias (la profecía de conquista del mundo) o de prácticas (canibalismo). Pero de la misma manera que el narrador principal ni autoriza ni desautoriza un discurso que tensa el pacto de ficción en términos de verosimilitud (licantropía y otros *mirabilia*), tampoco se pronuncia sobre la validez o invalidez de unas creencias o prácticas, como en el caso del *jus primae noctis*, dejando que el discurso de personajes presente y condene o apruebe. Anne Duprat, en un estudio sobre los mundos de la barbarie en Cervantes (en los que incluye el mundo musulmán), indica que en estos mundos se dan racionalidades o visiones inconciliables (Duprat 158-167), como se refleja en el tema de la expulsión de los moriscos en varias obras del autor (Márquez Villanueva 182-197). La ficción construye un mundo bárbaro semánticamente coherente, que funciona con unas leyes dadas sin más por el narrador. Pero se integra en el vasto mundo del *Persiles* sobre todo en términos de opciones morales que franquean el límite barbarie/no barbarie. Cada personaje, a partir del mundo al que pertenece, con sus leyes y costumbres, actuará sin que su mundo determine la validez o invalidez de su comportamiento. Duprat lo expresa así: “L’ensemble des mondes postulés par les fictions cervantines peuvent coexister au sens logique, et non plus physique ou géographique, à l’intérieur d’un même univers de fiction, en construisant un modèle qui serait celui d’une relativité absolue ” (162).

Los personajes, sea cual sea su mundo de procedencia, son y actúan de manera que se pueda apreciar su bondad moral, magnanimidad, crueldad etc. Los bárbaros comen corazones humanos pero son capaces de empatía. Arnaldo, príncipe de un país cristiano aunque protestante, se conduce bárbaramente al hacer tráfico con mujeres pero es cortés a lo largo de su trato con Auristela y Periandro y no se aprovecha de su poder. La morisca Rafala, pese a pertenecer a una comunidad que se subleva contra la ley cristiana y rechaza a España es fiel a ambas...

No se cuestiona nunca el mundo de procedencia de los personajes, desde la máxima instancia enunciativa. La coexistencia posible, efectiva de diversos mundos en el texto y sus interrelaciones hacen que el mundo de referencia no tenga autonomía ontológica y se vea repetidamente cuestionado, enriquecido.

Leer el *Persiles* interrogándose sobre la compatibilidad y penetrabilidad de sus mundos permite tal vez, desde otra perspectiva, observar la ausencia de “parroquialismo étnico ” o religioso constatada por Armstrong Roche (36), que analiza la

primacía de lo axiológico, así como observar la dinámica de creación poética manifiesta en la obra. La coexistencia de mundos variados o antitéticos y co-posibles, estética y antropológicamente, activa una reflexión sobre el mundo real, se proyecta sobre él. Hemos observado el esfuerzo cervantino por crear mundos disímiles y manifestar la dificultad del paso de uno a otro en los casos más espectaculares, y también la relativa fluidez de circulación entre sus espacios geográficos, imaginarios, culturales... ¿Relativismo? Más bien una sensibilidad a la común humanidad más allá de sus expresiones dispares. Querría terminar con palabras de Alexandre Gefen:

On gagne [...] à s'interroger sur la nécessité fonctionnelle de la création de versions alternatives du monde, qu'il s'agisse de produire des sortes de laboratoires de la morale ou de penser des situations anthropologiquement ou historiquement embrouillées. (305)

Al contrastar la representación del mundo familiar con la de la absoluta y relativa diferencia, la poética elaboración de mundos en el texto de Cervantes modeliza una comprensión del mundo real, en su complejidad a escala europea (Nevoux), y en la relación a la cercana alteridad.

Obras citadas

- Armstrong Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Blanco, Mercedes. "Los trabajos de Persiles y Sigismunda et l'invention du roman". En Jean-Pierre Sanchez ed. *Lectures d'une œuvre. "Los trabajos de Persiles y Sigismunda" de Cervantès*. Paris: Editions du Temps, 2003. 21-46.
- Blasco, Javier. *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Brioso Sánchez, Máximo y Héctor Brioso Santos. "Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles* y *Sigismunda* de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística". *Criticón* 86 (2002): 73-96.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Del Lungo, Andrea. *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil, 2003.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Dünne, Jorg. "Movimientos en el frío. Geografía marítima y política de los afectos en *El Persiles*, de Miguel de Cervantes". En Eberhard Geisler ed. *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*. Barcelon: Anthropos, 2013. 124-139.
- Duprat, Anne. "Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogismes de la fiction baroque". En Françoise Lavocat ed. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris: CNRS, 2010. 149-170.
- Garrido Domínguez. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2011.
- Gefen, Alexandre. "L'usage des mondes". En Françoise Lavocat ed. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris: CNRS, 2010. 293-305.

- Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Lavocat, Françoise. "Les genres de la fiction. Etat des lieux et propositions". En Françoise Lavocat ed. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris: CNRS, 2010. 15-52.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del "Persiles"*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- . *Cervantes y los retos del Persiles*. Salamanca: Semyr, 2014.
- Márquez Villanueva, Francisco. "El problema historiográfico de los moriscos". En *El problema morisco (desde otras laderas)*. Madrid: Libertaria, 1991. 98-195.
- Martínez Bonati, Félix. *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1995.
- Nevoux, Pierre. *Le roman espagnol et l'Europe au XVIIe siècle : regards sur le réel et projets fictionnels*. Tesis doctoral, Université Paris IV, 2012 s.i. (<URL : <http://www.e-sorbonne.fr/theses/roman-espagnol-l-europe-xviiie-siecle-regards-reel-projets-fictionnels>>).
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Ryan, Marie Laure. "Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles". En Françoise Lavocat ed. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris: CNRS eds. 2010. 53-82.
- Solervicens, Joseph. Introduction. En Moll, Antoni L, Josep Solervicens eds. *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemologic i estetic*. Barcelona: Poetiques, 1, Punctum, 2009. 7-20.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Velázquez, Sonia. "Of Poets and Barbarians". *Revista Hispánica Moderna* 67, 2 (Dec. 2014): 205-221.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1991.

Poetry and the *Persiles*: Cervantes' Orphic Mode

Leah Middlebrook
(University of Oregon)

*love and the imagination
are of a piece,
swift as the light
to avoid destruction.*

—William Carlos Williams,
“Asphodel, that Greeny Flower”¹

1. Cervantes and poetry

The topic ‘Cervantes and poetry’ has given rise to a great deal of criticism, much of it shaped by tantalizing moments in which Cervantes appears to have commented on his skills with rueful self-knowledge – for example, in the well-known lines of the *Parnaso*: “Yo, que siempre trabajo / y me desvelo / por parecer que tengo la gracia de poeta / que no me dió el cielo” (Parnaso I.25-27). Such asides, woven into works from the *Galatea* through *Don Quijote* and the *Viaje al Parnaso*, suggest that Cervantes wished he were a better poet. But as Mercedes Alcalá Galán has discussed, a number of problems arise from accepting them as authentic.² For one thing, they are inconsistent: Cervantes’ self-deprecating comments are balanced by other passages in which he appears to boast of his skill. For another, Cervantes composed great quantities of poetry – *romances*, sonnets, pastoral laments – presented in voices that range from the parodic to the sincere. As Pedro Ruiz Perez has observed, “la atención en clave irónica y dialógica a la circunstancia contextual de la poesía son elementos opuestos a la tensión lírica que se le puede exigir del poeta” (Alcalá-Galán 1999, 29). The skill with which Cervantes imitated a spectrum of lyrics indicates his dexterity with a variety of important Spanish and Italian verse forms. This fact alone should remind us of the difference between how poetry and poetry-making are understood now and how they were conceived of in earlier periods, when a wide range of imaginative writing in verse and prose was considered poetry, and when a variety of lyric forms – psalms, hymns, funeral laments; sonnets for pithy witticisms, *romances* (ballads) for news, local history and popular wisdom – were recognized as fundamental components of the cultural fabric. As Virginia Jackson observed, the “songs, riddles, epigrams, sonnets, epitaphs, *blasons*, lieder, elegies, marches, dialogues, conceits, ballads, epistles, hymns, odes, eclogues, and monodramas considered lyric in the Western tradition” fulfilled “stipulative function(s)” in public life (183); however, the more restricted notion of poetry that has tended to dominate reading, scholarship and criticism in the nineteenth-, twentieth- and now twenty-first centuries ignores or fundamentally misreads the social importance of these lyrics. Jackson coins the term “lyricization” to designate the historical

¹ The poem appears in *The Collected Poems*, 310-337. Subsequent citations will be labeled with page numbers only.

² *Teoría de la Poesía en Cervantes* 27-29. See also the discussion of Cervantes and lyric poetry in Cascardi, “Orphic Fictions.”

transformation of the lyric from a category that comprised a range of poetic genres into one idealized category, “the single abstraction of the post-Romantic lyric” (183), dominated by the figure of the subject and tropes of affect, introspection and self-expression.

The search for authentic lyric expression in Cervantes’ poetry is not simply a matter of projecting “back” in time ideas about poetry that dominate today, of course. Cervantes prepared the way with his ingenious manner of narrating. In particular, his deft manipulation of intra- and extra-diegetic planes produced effects of self: the witty, brilliant, prosaic rhetorical figure that readers accept, admire and even love as Miguel de Cervantes, author and man, “speaks” from the various dedications and prologues in the *Parnaso*, in Parts 1 and 2 of *Don Quijote*, in the *Novelas ejemplares*, in the *Persiles*. But it goes without saying that “he” is a rhetorical figure.³ My first premise in this essay is that the question of Cervantes and poetry turns on that one ingenious conceit, “Miguel de Cervantes,” *el manco sano*, who in the *Persiles* serves as the point from which Cervantes undertakes the testing of poetry, of poetic speech, and of the poets who claim poetic license that is such a consistent feature of his writing. Furthermore, in clarifying the nature of this poetic testing, it is helpful to keep in mind the thesis presented by María José Vega, in her important volume, *Idea de La Lirica en el Renacimiento*: “la idea de la lírica se construye, en el Renacimiento, como una encrucijada de discursos...es un género literario, o, más exactamente, comienza a conceptualizarse como tal, para las literaturas modernas, en la poética del siglo XVI” (42). Thus my second premise is that the subjective expressivity we now associate with the lyric (‘the lyric voice’) emerges in the sixteenth century as one among a spectrum of poetic discourses.

One well-studied example of this incipiently modern lyric is the tradition of Petrarchism. In this essay I will be arguing for another important variety, the voice I will develop here as the Orphic mode. My thesis is that in the *Persiles*, Cervantes drew on Ovid’s myth of Orpheus to stage a final demonstration of the truth of poetry. In order to do so, he made use of a unique subject position furnished by the myth; namely, the threshold between this world and the afterlife, a space in which poets graced with divine gifts of song are permitted to pass beyond the human world and retrieve essential truths for the living. When Cervantes writes to the Count of Lemos that he is composing the Dedication of the *Persiles* having received the extreme unction and “Puesto ya el pie en el estribo” (108), or when he offers his final valediction in the Prologue: “¡Adiós, gracias! Adiós, donaires; adios regocijados amigos! Que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida” (114), he establishes the narrative on this Orphic threshold between life and death. The entire burgeoning, chaotic world inhabited by Periandro, Auristela, Mauricio, Arnaldo, Rutilio, Feliciano, Antonio, Constanza and their fellow pilgrims – all its passions, actions, climates, regions, societies, friendships, loves, deceptions and faith (Michael Armstrong-Roche has referred to the *Persiles* as Cervantes’ *summa*; 4) – bursts forth from the rapidly-diminishing moment in which the reluctant *regocijo de las musas* still inhabits this world and can communicate what he sees over the threshold of the afterlife: namely, God’s boundless love for the world in its fallen state. Therefore, in place of the skepticism

³ In addition to the important early work on the linguistic construction of the cervantine authorial persona from the 1980s and early 1990s, see the discussion in Alcalá-Galán on the concept of Cervantes’ creative life (2009, 13-14). See also the recent essay by Valencia on persona in the *Galatea*.

with which Cervantes addressed poets and poetry in other works⁴, the scrutiny of fictions, poems, charms, dreams and prophecies that is carried out over the course of the *Persiles* unfolds within the Orphic paradigm established in the Dedication and the Prologue. As a result, they are underwritten by what might be termed “Orphic faith.” The success of the narrator’s endeavor – his composition of a poem that approximates the good to the closest extent possible in this world (“ha de llegar al extremo de la bondad posible,” Dedication, *Don Quijote 2*) – demonstrates the capacity of the human imagination and human art to reveal the single, fundamental truth of the Christian universe. The value of this intervention into a world generally blind to God’s designs outweighs the moral and social dangers that poetry presents: the tendencies of self-proclaimed poets to frivolity, vanity, seduction and deception, the perils of false prophecies and the devolution of figures into lies. In fact, of course, the *Persiles* shows that lies, too, are inherently redeemed because they disguise and reveal the truth.

While my primary point has to do with the *Persiles*, Cervantes and poetry, in the final part of this essay I will turn to a short discussion of the Orphic mode as it unfolds over time. One of the benefits of mode as a critical term is that it cuts across periods and genres; as a colleague reminded me recently, genre and period are differentiated, whereas mode is conjugated;⁵ over time, the Orphic mode becomes a dominant voice that shapes the modern category of lyric. For our purposes here, it furnishes conceptual ground upon which to reframe poetry as we enter the fifth century of Cervantine deliberations. This reframing may be particularly useful with respect to the *Persiles*, which tends to point up the uneasy fit between critical categories such as genre and period (modern categories oriented to works of the intellect) and works such as the *Persiles*, which unfold within the domain of poetry and are oriented by, in the words of William Carlos Williams, “love and the imagination.”⁶ As an example of the kinds of insight that are facilitated by approaching discussions of Renaissance and early modern imaginative writing (poetry) through the concept of mode, I turn to a brief discussion of the *Persiles* in the context of Williams’ modern lyric, “Asphodel, that Greeny Flower.” I will consider how it is that a late twentieth-century American poem sheds useful light on a seventeenth-century epic romance.⁷ Before embarking on that wider discussion, however, I need to say a few words,

⁴ In essays such as “Image and Iconoclasm” (2005) and “Orphic Fictions” (2012), Anthony J. Cascardi situates Cervantes’ representation of poetry in the contexts of skepticism and the early modern suspicion of fable (2005), and with respect to belatedness and the notion that Orphic power is inescapably mediated in the present age (2012). Cascardi does not discuss the *Persiles* in these essays; however, my discussion here dovetails with claims he makes about Cervantes and the “relocation of myth from poetry to prose” (2012, 19) as I explain in the final part of this essay.

⁵ The colleague is Fabienne Moore. I gratefully acknowledge her comments, as well as those of Amanda Duxtater, Lanie Millar and Casey Shoop on earlier versions of this essay. Thanks also to Maria Mercedes Carrión for her comments on related work I presented at the First Annual LALISA conference, held at Reed College, April 2016.

⁶ See above, in the epigraph to this essay. Ruth El-Saffar set up the opposition between cervantine writings directed at the intellect versus those that engage the imagination: “I consulted Frye a lot because he seemed least persuaded, among contemporary critics, of the innate superiority of the novel over romance and, by extension, of the intellect over the imagination” (“The Truth of the Matter,” 239). Virginia Jackson criticizes such binary formulations (2014, 4).

⁷ On the *Persiles* as epic novel and on the criticism of the *Persiles* and romance, see Armstrong-Roche (4-26).

first about the myth of Orpheus in the sixteenth century and, next, about the Orphic mode, specifically, as it is established in the *Persiles*.

2. Cervantes and Orpheus

As recounted by Ovid, Orpheus was the Thracian poet who created songs so sweet they tamed the beasts; the rocks and trees moved near to hear him sing; and when his wife Eurydice died from a serpent's bite his sweet and persuasive songs convinced the gods of the underworld to allow him to retrieve her. The one condition they imposed was that Orpheus not turn back to look at Eurydice before the two emerged from death's caverns. Orpheus turned to look just as he crossed into the sunlight, while Eurydice was still in the cave, and she disappeared from him forever. Orpheus returned to the realm of the living a changed man. His songs remained sweet and compelling, but he foreswore the love of women and turned instead to young boys. The Maenads, driven wild by his rejection, attacked Orpheus with stones and sticks. At first the missiles refused to harm the singer, but eventually the screams of the Maenads overwhelmed the melodies that had kept the rocks in thrall; and the weapons hit their mark. Felled, Orpheus was torn to pieces by the women. His head and lyre, still singing, rolled into the sea, landing at Lesbos. Orpheus found his way to the underworld and was reunited with his beloved wife.

Orpheus succeeds as a foundational myth for poetry because of its flexibility. However, both the variety of sources for the Orphic myth and the range of ways writers made use of it can create confusion.⁸ Orpheus' power to bring divine love to bear on death led Renaissance Humanists and their Christian predecessors to interpret the myth as a prefiguration of Moses and Jesus (Warden, DuBrow). A more urbane version of the story, presented by Horace in his *ars poetica*, the *Epistola ad Pisones*, served as an authorizing source for sixteenth- and seventeenth-century writers as they embarked on the creation of secular, incipiently national, vernacular poetry. Horace counseled aspiring poets to abandon hopes of matching the feats of Homer, Pindar or the singers of the great hymns because their era was eclipsed long ago. He offered an abbreviated account of Orpheus, eliding the singer's visit to the underworld and presenting him as a metaphor for the social ends to which lyric poems can be turned: persuasion, solace, civilization,

A los hombres feroces
 El sacro Orfeo, intérprete divino,
 Separó con lo dulce de sus voces
 Del estado brutal en que vivían,
 Siendo uno de otro bárbaro asesino
 Y por tales acciones
 Todos le atribuían
 Que domó fieros tigres y leones.

[...]

⁸ On versions of the myth in early modern Spain, see de Armas, ed. *Ovid in the Age of Cervantes*, especially ix – xix and 203-227. On Orpheus in the Anglophone tradition, see the excellent discussion by Dubrow (18-26). On Orpheus and the Renaissance, see Warden.

Entonces la mejor sabiduría
 Era la que prudente discernía
 Ya del público bien el bien privado,
 O ya de lo profano lo sagrado...

(Iriarte, 869-885)

The *Epistola* provided classical support for a relatively new category of poetry: erudite, secular, vernacular, “minor” poems that appropriated the Orphic lyre for worldly ends – seduction (as in the “*Oda ad Florem Gnidi*,” in which Garcilaso de la Vega deployed Orphic powers to the end of conquering a woman⁹), social rivalry (as in the “*Lira de Garcilaso, contrahecha*,” in which Hernando de Acuña attacked his peer Jerónimo de Urrea¹⁰), or the elaboration of incipient ideas of nation (in poems such as the “*Canción de Orfeo*,” in which Jorge de Montemayor appropriated the Orphic myth to the celebration of Spain¹¹).

The tradition of defending poetry by referring to Horace, and a version of the Orpheus myth that associates the poet with these socially useful ends, as a “conveyor of norms” (Forcione, 305), extends well into the eighteenth century, when it serves as an important *topos* for Luzán, Feijoo and other Neoclassical and Enlightenment moralists. But we should be attentive to the importance of a less-constrained and more mythic tradition of Orphic poetry that was equally relevant to sixteenth- and seventeenth-century writers. In the *Metamorphoses*, Orpheus begins his suit to the gods of the underworld by distinguishing his songs from those of other, less ambitious singers. Plucking his lyre, he intones, “I’ve not come down to explore the murky / regions of Tártarus, nor to enchain the three-headed monster / Medusa bore, the dog whose coast is bristling with adders” (Raeburn, 383).¹² He is referring here to the Homeric hymns that transmitted the Greek myths down through the generations. In contrast to those types of poems, he undertakes a different feat – not description, but an active intervention in the divine order by retrieving Eurydice for the light:

I’m here in search of my wife, cut off in the years of her youth
 [...]
 I’d hoped to be able to bear my loss and confess that I tried.
 But love was too strong. That god is well known in the world above,

⁹ “Si de mi baja lira / tanto pudiese el son que en un momento / aplacase la ira / del animoso viento / y la furia del mar y el movimiento; / y en ásperas montañas / con el süave canto enterneciese / las fieras alimañas, / los árboles moviese / y al son confusamente los trujiese” (1-9).

¹⁰ De vuestra torpe lira / ofende tanto el son, que en un momento / mueve al discreto a ira y a descontentamiento, / y vos sólo, señor, quedáis contento. / Yo en ásperas montañas no dudo que tal canto endureciese / las fieras alimañas, / o a risa las moviese / si natura el reír les *concediese* (1-10).

¹¹ No quiero yo cantar, ni Dios lo quiera/ Aquel proceso largo de mis males / Ni cuando yo cantaba de manera / Que a mi me traía las plantas animales;/ Ni cuando a Plutón ví, que no debiera./ Y suspendí las penas infernales / Ni como volví el rostro a mi señora,/ Cuyo tormento aun vive hasta ahora. / Mas cantaré con voz suave y pura / La grande perfección, la gracia extraña,/ El ser, valor, beldad sobre natura, / De las que hoy dan lustre a España (4.11-20). On the competition among Renaissance courtiers and writers for recognition as the “national Orpheus,” see Nelson.

¹² See *Metamorphoses* 10.16-31. I quote Raeburn’s English translation in this essay because the length of the quotations might be burdensome in Latin. The passages quoted from Raeburn in this essay are faithful to Ovid’ Latin.

and I wonder whether you know him here; I divine that you do
 [...]

 you too are united by Love. In the name of these confines of fear,
 in the name of this vast abyss and your realm of infinite silence,
 I, Orpheus, implore you, unravel the web of my dear Eurydice's
 early passing. (383)

Orpheus is confident that he will achieve his object because his song is fueled not only by art, but by love, a force that holds sway both above ground and below; he reminds the gods of the underworld that Eros impelled Hades to kidnap Persephone. In the tradition that descends from the Orpheus myth, Orphic poetry is underwritten and enhanced by various kinds of supernatural love. Orphic poets share the conviction that, in the words of William Carlos Williams,

love and the imagination
 are of a piece,
 swift as the light
 to avoid destruction¹³

More properly, it might be said that love and the imagination open an interval in which redemption can take place. Orpheus' song interrupts the labors of the condemned and suspends (but does not prevent) Eurydice's death. The temporality of the interval is fundamental to the Orphic mode, as I will develop further below. For now, it is enough to observe its structural importance to the *Persiles*, whose vigorous narrative rhythms, uneven sections and compressed ending support the conceit, established in both the Dedication and the Prologue, that the book emerges from the interlude between the administration of the final sacrament and the final beat of the narrator's pulse. Whereas Orpheus sought to retrieve Eurydice during this timeless moment, Cervantes' narrator seeks to save his beloved friends, the Count of Lemos, his *lector(es) amantísimo(s)* and the *regocijados amigos* from sorrow and fear. If his poem is successful, it will reveal the truth of God's unwavering plan¹⁴ and deliver them from deception to joy.

This quest is complicated, however, by the suspicion provoked in the sixteenth century by the imagination, and thus by images, figures, rhythms and meters that lodged poetic falsehoods in the mind. In Alonso Lopez Pinciano's influential *Filosofía Antigua Poética* (1591) the character El Pinciano asserts, "si por decir mentiras es vil una arte, no sé yo cuál lo es más en el mundo que la poética, que toda ella es mentira y fullería" (88).¹⁵ Fadrique later expands on the anxieties generated by poetry: "un poeta, que con una ficción que jamás pasó y tan distante de la verdad, alborote los ánimos de los hombres y que, unas veces, los haga reír de manera que se descompongan y, otras, llorar de suerte que les lastime el corazón y le perturben tanto" (97). Over the course of the *Persiles*, persuasive speech, prophecies, fables, dreams and verse inspire both debate and private doubt as characters

¹³ See the epigraph to this essay and note 1.

¹⁴ See Book 4, chapter 14. The translation "God's unwavering plan" is from Weller and Colahan, 349. The Spanish phrase is "*Un firme disponer del cielo*" (726).

¹⁵ The work of Mary Gaylord on Cervantes and the *Filosofía Antigua Poética* is particularly relevant to this essay. See, for example, "Cervantes' Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction."

consider whether the benefits conferred by poetry are sufficient to redeem an art of lies. The debate regarding the veracity and morality of Rutilio's story of lycanthropy in Book 1 is one well-known example of this type of questioning. Another, more subtle exploration takes place as characters respond to Periandro, Auristela and the question of deceptive speech. For example: over the course of a series of chapters in Book 2, Periandro recounts a dream that inspires confusion and wonder among his listeners. As he dreamed, Periandro's imagination painted images so compelling that he himself, not to mention to his audience and, perhaps, a first-time reader of the *Persiles*, mistake it for reality: "De tal manera -respondió Auristela- ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no los que decía" (383). Irritated both by Periandro's protracted narration and by having been fooled with the rest, Mauricio responds with a lecture: "Éstas son fuerzas de la imaginación, quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras como si fueran verdades" (383). Arnaldo, on the other hand, does not respond to the content of Periandro's narration. Instead, his soul is stirred by the affective properties of the lover's voice. These lead him to glimpse something genuinely true – namely, that Periandro and Auristela are not who they seem to be and say they are:

A todo esto, callaba Arnaldo y consideraba los afectos y demostraciones con que Periandro contaba su historia, y de ninguno dellos podía sacar en limpio las sospechas que en su alma había infundido el ya muerto maldiciente Clodio de no ser Auristela y Periandro verdaderos hermanos. (383)

The scene revisits ideas that appear in others of Cervantes' writings, notably, in Part 2 of *Don Quijote*, in which the power of images to distract and mislead is a central theme (Cascardi 2005). The images drawn by the imagination exert a strong force as Periandro spins his tale: because the narrator of the *Persiles* does not mark the dream off in any way, simply folding it into Periandro's account of his adventures while he was separated from his companions, the reader is misled with the rest of his audience. In contrast to the deceptions effected by images, however, Periandro's *voice* wields the truth-revealing powers idealized in theories of poetry; indeed, the scene derives from contemporary poetic theory. In the *Filosofía*, the character Ugo responds to the challenge that poetry provokes emotions on false pretenses: "si la poesía perturba, es por mayor bien y paz" (99). Generally, this "*bien y paz*" is associated with *consonancia*, or poetic harmony, a quality shared between God and humankind before the Fall: "Desconcertóse la armonía y consonancia humana y el hombre se tragó la inocencia el día que el primero la manzana, por cuya causa vino en disonancia y avieso" (Fadrique, *Filosofía*, 117). At its noblest, poetry approaches the restoration of that harmony, thereby providing men and women with glimpses of God's designs; and even lesser forms of imaginative speech wield the power to reveal truth, as when Arnaldo suspects the truth about Periandro and Auristela. The play of truth and lies takes a different turn, however, in the final chapters of Book 4. When Auristela's secret is finally revealed, Antonio and Constanza reassure her that her shame about deceiving her friends and traveling, unwed, with her lover are mere scruples, ("*escrúpulos*," 710). That is, they are minor preoccupations that in this world trouble the

conscience, but which in reality are comparable to pebbles in one's shoe.¹⁶ “Los trabajos que has visto que hemos pasado han sido nuestros maestros en muchas cosas,” Antonio advises,

y por pequeña muestra que se no dé, sacamos el hilo de los más arduos negocios, especialmente en los que son de amores, que parece que los tales consigo mismo traen la declaración. ¿Qué mucho que Periandro no sea tu hermano, y qué mucho que tú seas su legítima esposa, y qué mucho, otra vez, que con honesto y casto decoro os hayáis mostrado hasta aquí limpísimos al cielo y honestísimos a los ojos de los que os han visto? No todos los [...] amantes han puesto la mira de su gusto en gozar a sus amadas sino con las potencias del alma. (708 - 709)

The lesson Antonio has learned is that the conventions, morality and piety of this world do not matter to Heaven, which has its own mysterious way of judging things. But the world of the romance and the world of its addressees draws increasingly close in the final chapters of Book 4, as the interval between the narrator's life and death comes to an end. Thus Antonio addresses Auristela here, but he also, arguably, addresses the narrator's readers and friends, the group he seeks to redeem. They have also been led to the perception of God's plan by means of the labors they have “witnessed” via the poem. Thus, to return to the Orphic paradigm, whereas God's grace delivers Sigismunda and Persiles from the webs of error and deceit that entangled Auristela and Periandro (early in chapter 14, Sigismunda is transformed, “ya no Auristela, sino la reina de Frislanda...que estas mundazas tan estrañas caen debajo del poder de aquella que comúnmente es llamada fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del cielo,” 726), the narrator's friends are delivered by means of his poem. The success of his Orphic song explains how what otherwise might have been a deeply melancholy farewell in the Dedication and Prologue is suffused with a sense of joy.¹⁷

The narrator's poem (which is to say, the romance) succeeds in its Orphic task because it is informed and sustained by love. It is worthwhile to point out the nature of that love, which, according to Renaissance theory, was purer and closer to God than even the perfect love that unites Persiles and Sigismunda. As I indicated earlier, Cervantes' reference to the *Persiles* as poised to attain the “*extremo de la bondad posible*” is suggestive as an allusion to this hierarchy of ideals, particularly since the opinion is attributed to Cervantes' friends. Renaissance Neoplatonic theory idealized the love shared between men in perfect friendship as being free from carnal desire and hence a clearer source of contentment and wisdom (Langer, 20-24), and Wilson has noted how Neoplatonic theory and the figure of the androgyne are encoded throughout the *Persiles* (78-90). To the examples she discusses, I would add the Dedication and the Prologue, which inscribe an exclusively male domain in which friendship is associated both with sustaining life and

¹⁶ Covarrubias: “cantillo pequeño, chinilla, que entra por el zapato y causa desasosiego y dolor del pie, al que va caminando con ella. Por metáfora, llamamos escrúpulo una duda que tenemos de una cosa, si es así o si no es así...particularmente en materias de conciencia” (774-775).

¹⁷ As Alcalá-Galán observes, “Es sorprendente que alguien que confiesa estar a las puertas de la muerte, y calcula ésta para el domingo siguiente, escriba este prólogo en el que no sólo escoge autorrepresentarse como alegre y regocijador, sino que lamenta el no poder escribir los donaires inspirados por el encuentro con el estudiante.” (2009, 12)

with happiness in the afterlife.¹⁸ Cervantes contrasted the two registers of ideal love, the consecrated and chaste erotic love of the married couple and the perfect love among male friends. The latter wields the power to underwrite the noble and redemptive poetry created by the narrator.

But we should also note that minor poetry has a place in the poetic cosmos of the Dedication and Prologue. Both of these texts distinguish (as Orpheus did) the great poem to come from socially-useful, minor poetry. In the Dedication, the narrator deploys a traditional ballad to sweeten the news of his immanent death:

Aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan,
Puesto ya el pie en el estribo,
 quisiera yo no vinieran tan a pelo en esta mi epístola, porque casi con las mismas
 palabras las puedo comenzar, diciendo:
Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte
gran señor, te escribo. (108)

The adapted poem follows the conventions for an important poetic topos. Sixteenth- and seventeenth-century readers and writers displayed a keen appetite for writing on the theme of death. As Jerónimo de Urrea wrote in the introduction to his 1555 translation of an important *ars moriendi*, “la materia de envejecer y morir es pesada y enojosa, pónese la por agradables figuras... porque la dulçura del verso, y primor de la invención, engañe al dañado gusto...”¹⁹ The rhythm and rhyme of the ballad fragment are charming, and the selection of the poem itself is inventive – the *romance* is popular and plays on a Spanish commonplace (*con el pie en el estribo*). Moreover, it is perfectly suited to the occasion, as the narrator finds himself carried along against his will; this condition also shapes the cadence of the sentence that follows the verses: “Ayer me dieron la estremaunción y hoy escribo ésta; el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir” (108). Its pace accelerates from the balanced, ‘ayer y hoy’, to the list that follows (*el tiempo es breve...*), to the final, crowded clause, “llevo la vida...” which appears to press back against encroaching death with the force of the narrator’s will to live and write. The Prologue follows a similar pattern. In this instance, minor poetry is represented not by verse, but in the form of a pleasing anecdote: the narrator recounts a final drinking bout with friends and an encounter with a hapless youth. These episodes provide occasion both for the *donaires* he weaves into his narrative and others that perforce will remain unwritten: “había dado gran ocasión a mi pluma para escribir donaires, pero no son todos los tiempos unos” (114). The author-narrator has

¹⁸ In addition to the narrator’s cheerful goodbye and look ahead to meeting his friends in the afterlife (Prologue), consider his address to the Count of Lemos in the Dedication: “llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir, y quisiera yo ponerle coto hasta besar los pies a Vuesa Excelencia; que podría ser fuese tanto el contento de ver a Vuesa Excelencia bueno en España, que me volviese a dar la vida” (108).

¹⁹ *Discurso de la vida humana y aventuras del caballero determinado*, “Al lector.” The book is a translation of the widely-acclaimed fifteenth-century French *ars morendi*, *Le Chevalier Délibéré*. The poem was also translated by Hernando de Acuña in 1553. I discuss the two poems in a forthcoming article, “The Task of the Courtier.”

arrived at his final hours: “al paso de las efeméridas de mis pulsos (que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo), acabaré yo la de mi vida” (113).²⁰

The openings to the Dedication and the Prologue display characteristic cervantine wit and grace, but they also correspond to Ovid’s myth of Orpheus. Above, I quoted a faithful translation of Orpheus’ address to the underworld. In his 1545 translation of the *Metamorphoses* into Castilian, Jorge de Bustamente adapted the scene to reflect relevant themes in sixteenth-century poetics. In place of the myths handed down in the Homeric hymns (the poetry alluded to in Ovid), Orpheus in Bustamente distinguishes his art from poems such as *ars moriendi* and funeral laments:

yo no descendí por ver que había en vuestros palacios, ni por ver los lugares
trabajosos y tan llenos de tormentos y oscuridades que en ellos están: mas
descendí por solo a ver a mi mujer Eurydice... por cuya causa yo he deseado ser
muerto con ella, por no ver tanto pesar. El gran amor me venció y ha forzado a
descender por ella: el dios de amor mucho puede en la tierra: bien creo también
que gran poder debe tener aca debajo de la tierra (157)

It is generally agreed that Bustamente’s translation served as an important source for Cervantes. The Dedication and Prologue thus furnish clear evidence for the *Metamorphoses* (or Bustamente’s *Transformaciones*) as an important intertext for the *Persiles*. In addition, they secure the conceit of an orderly cosmos from which the narrator speaks and sings. The various kinds of poetry occupy their appropriate place and perform their given roles.

On the threshold from which the book issues, the narrator can fashion truth-revealing forms that are comprehensible in the human world (that is, Orphic poems), but he is no longer entirely of this world (after all, he has received the final sacrament). His liminal position is an important context for the opening paragraph of Book 1, chapter 1. Its first line, “Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra” (117), is both famous and, as Sonia Velázquez showed recently, an ingenious poetic creation, since the first part of the sentence scans as a hendecasyllable (207-210). The hendecasyllable is the line-form associated with the most elevated poetry; hence the opening line of the romance figures the simultaneous presence of confusion and perfection that is God’s creation, the human world. What post-lapsarian men and women hear as inchoate *voces* in fact contain within them divine harmony (Fadrique’s *harmonía y consonancia*), and the shouts of Corsicurvo ‘perturb’ instructively (as described by Ugo). This theme is slowly worked into the greater fabric of the narrative as the paragraph proceeds until it becomes simply another warp thread in the tapestry that is the *Persiles*.²¹ The *voces* are transformed and take shape, first into thundering noises, then into *razones*, and finally into sentences that are spoken by someone and understood by someone else: “aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba sino de la miserable Cloelia” (117-118). The process figures aesthesis. What readers attentive to the question of poetry might

²⁰ Cervantes’ skepticism regarding self-proclaimed poets makes an appearance here. In the Prologue, he rejects the title of *regocijo de las Musas* (111) but takes as a matter of course his skills *donaires*: “adiós donaires!” (114).

²¹ Alcalá-Galán refers to the *Persiles* as exposing “la urdidumbre de la tela.”

This “something” is a variant on the message that subtends the *Persiles*; namely, the power of “love and the imagination” to “geld the bomb” (344), suspending and even transforming death – in the words of Williams:

If a man die
 it is because death
 has first
 possessed his imagination.
 But if he refuse death—
 no greater evil
 can befall him
 unless it be the death of love
 meet him
 in full career.
 Then indeed
 for him
 the light has gone out. (334)

For this reason, to stave off death, he speaks at length:

And so
 with fear in my heart
 I drag it out
 and keep on talking
 for I dare not stop.
 Listen while I talk on
 against time. (311)

Finally, the speakers in both “Asphodel” and the Dedication and the Prologue of the *Persiles* are poets who probe the power and reach of their art by posing what might be considered the Orphic question: is there poetry in the afterlife? Poetry is an act of aesthesis, the art of devising and fashioning forms that render essential truths perceptible to the human senses, and, as a consequence, comprehensible to the human mind. But if this is the case, what does poetry look like in the afterlife, which conforms to divine, and not human, intelligence? This question is suggested in the Prologue, when the narrator laments that he will not be able to write all the *donaires* that were suggested to him by his encounter with the student. Like muse-inspired song, the skill to fashion *donaires* is a divine gift; Covarrubias defines the word as “Don y gracia hecha de Dios al animal racional hombre.” Regarding the lost opportunity, the narrator writes, resignedly, “Había dado gran ocasión a mi pluma...pero no son todos los tiempos unos.” However, he then appears to reverse himself: “Tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía” (114).²⁴ This line can be read in two ways: the speaker may be suggesting that someone in the future will write the *donaires*, or he may be suggesting that he himself may be permitted to do so. The fact that a version of this speculation also appears

²⁴ On the trope of *hilos rotos*, see Alcalá Galán (2009), 209-242.

in the Dedication suggests that we entertain the latter interpretation. The narrator muses, “todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de Las semanas del jardín y del famoso Bernardo. Si, a dicha, por buena ventura mía (que ya no sería ventura sino milagro), me diese el cielo vida, las veré, y con ellas, fin de *La Galatea*...” (108). Both texts thus introduce the question that is also central to “Asphodel,” in which the speaker embarks on the Orphic task of retrieving his wife by means of a poem. The poem is structured by the language of flowers. The pair devised the metaphor together during the happier days of their love: “We lived long together / a life filled, / if you will, / with flowers” (310). Derived as it was in love, the force that, as we have seen, sustains Orphic song, the metaphor is strong enough to carry over into the world of the dead. However, in the same way that Orpheus encounters the limits of his powers in the underworld, and in the same way that Cervantes’ narrator questions whether or not he will be granted the miracle of completing poems and fashioning *donaires* in the afterlife, the efficacy of the lovers’ poetic language in “Asphodel” is thrown into question:

the dead see,
 asking among themselves:
 What do I remember
 that was shaped
 as this thing is shaped? (311)

To his relief, he finds that while the metaphor is weakened in the underworld, it still does its work:

Of love, abiding love
 it will be telling
 though too weak a wash of crimson
 colors it
 to make it wholly credible. (311)

These features join the *Persiles* and “Asphodel” in a category I am positing here as “the Orphic mode,” a voice that will in modern traditions become closely identified with “the lyric.” In the opening of this essay, I suggested that it might be useful to reframe our approach to questions of sixteenth- and seventeenth-century poetry by thinking in terms of mode. My aim is not to dismiss criticism anchored in concepts of genre and period. On the contrary; recent interventions by Armstrong-Roche on the *Persiles* as an epic novel and Barbara Fuchs on romance demonstrate the vibrancy and relevance of a vein of criticism that reaches back to the foundational work of Forcione.²⁵ Moreover, it would seem that much of what I have written about Cervantes and the myth of Orpheus here would fit within a discussion of the *Persiles* anchored in theories of romance, where mode lingers in the background. Frye’s well-known thesis about fiction – a touchstone in most discussions of the *Persiles* as romance – opens a chapter of *The Anatomy of Criticism* titled, “Historical Criticism: A Theory of Modes.” Angus Fletcher has clarified Frye’s reasoning in choosing the title: “The term ‘mode’ is appropriate because [...] the hero is a protagonist with a

²⁵ See Fuchs 1-9.

given strength relative to his world, and as such each hero – whether mythic, romantic, high mimetic, low mimetic or ironic – is a *modulor* for verbal architectonics; man is the measure, the modus of myth” (34; original emphasis). It could be argued that Orpheus serves as the original modulor for the myth of noble poetry, and that both the narrator of the *Persiles* and the speaker in “Asphodel” are worthy heirs within that lineage; in fact, I gestured to that idea earlier in this essay when I referred to the Orphic tradition.

However, some years ago, Paul Alpers revisited theories of mode to measure the ideas of critics such as Empson, Frye, Fletcher and Fowler against the way the term tends to be used in literary criticism (46-49). He found that “mode is the term we tend to use when we want to suggest that the ethos of a work informs its technique and techniques imply an ethos” (49). Critics who make arguments about mode tend to refer to “qualities of diction, syntax and rhythm;” furthermore, a critic such as Helen Vendler (his example) examines these usages as they “encode” an attitude, as opposed to “*expressing*” it (48; original emphasis); “there is a reciprocal relation between usages and attitude” (49).

This view of mode is useful because it offers a way to move around some of the issues I presented at the start of this essay when I discussed the challenges genre presents when we turn to reading, discussing and teaching sixteenth- and seventeenth century poetry. “Lyric reading” is a practice conditioned by the subject; and Frye’s theory of romance also focuses on “man” and his agency. In contrast, Alpers’ analysis of mode foregrounds aesthesis and the signifying power of form. Whereas genres tend to be distinguished on the basis of set external features (novels are prose works, drama is spoken, poems are composed in lines of verse, etc.) and, increasingly, on elements of content (for example, genre fiction), works share a *mode* when form and content are drawn into the “reciprocal” relationship Alpers describes, such that they encode meaning in the most efficacious way a poet or writer can imagine and bring to completion.

This efficaciousness is contextual. As Susan Stewart writes, poetry

proceeds by means of imagination and a material engagement with the resources of language; it takes place under the threat of overdetermination (that the Orphic creator might turn back tragically in distrust of himself, inadvertently losing the work through adherence to habit or convention) and a threat of underdetermination (that the freedom of creation could be rooted only in the particular history of the creator, or that the spontaneous and musical effects of the work might overwhelm its capacity to produce a lasting form). (12)

A number of critics have pointed out that Stewart’s discussion of the Orphic is itself highly poetic; in fact, late twentieth-century literary criticism and theory has been attacked as unhelpfully and even solipsistically lyrical.²⁶ Among other consequences, these observations support my argument about mode: different forms convey and reveal meaning depending on the cultures in which meaning arises and is received. For Cervantes, the form most suited to his ambitions for the *Persiles* was the Greek romance. From its opening lines, the *Persiles* plunges its readers into a bewildering encounter with an obscure cosmos whose pattern and intentions are simultaneously displayed (in the metamorphoses of the *voces*), and hidden beneath layers of action, passion, artifice, characters and narration. That

²⁶ For example, see Jackson 2014, 2.

is, the formal and stylistic features of the book are all turned to the service of *admiración*, *desengaño*, revelation – varieties of *anagnoresis* that ancient thinkers such as Ovid and the other epic poets associated with poetry and song (although we should remember that Ovid, Vergil and Horace were contemporaries). Far from being ‘rooted in the particular history of the creator’, however, this form was recognized by his contemporaries as valuable.²⁷ As the sources quoted over the course of this essay show, poetry was viewed with suspicion in the sixteenth- and seventeenth centuries. While it mattered, culturally, and played, as we have seen, important roles in daily life, it was not an ideal discourse. In this context, as Cascardi has pointed out, Cervantes, as an “iconic as a writer of prose” might have been expected to participate with thinkers such as Descartes and Hobbes in demystifying poetry and Renaissance touchstones such as the myth of Orpheus (2012, 19). However, a “more accurate description” in Cascardi’s view, holds that Cervantes, “submit[ted] myths [...] to a process of transposition and transformation,” from lyric poetry to prose. In this way, Cervantes participated in an important stage in the tradition of Orpheus; “relocation from one generic home to another” was “crucial to the fate of the Orpheus myth” (19-20).

The *Persiles*, a poem composed in highly polished, aesthetic prose that was crafted to communicate powerful truths not discursively, but by means of form, illustrates this transformation. However, I would argue that the relationship of the *Persiles* to Orphic poetry comes into focus more easily when it is taken up in conjunction with a poem that “looks poetic” to modern eyes. Williams devised his broken triadic line form as a means of forging a modern noble song (Berry), and, as I have demonstrated here, the concerns of “Asphodel” lie very close to those of *Persiles*, at least with respect to poetry and poetics. As we continue to examine the questions posed by sixteenth- and seventeenth-century poets, mode promises to assist us in drawing new insight from the fact that poets talk to poets.

²⁷ As was discussed most recently by Armstrong-Roche (5-9).

Works Cited

- Alcalá Galán, Mercedes. "Teoría de la poesía en Cervantes: poesía citada en la novela." *Calíope* 5.2 (1999): 27-43.
- *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Alpers, Paul J. *What Is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- Berry, Eleanor. "William Carlos Williams' Triadic Line Verse: An Analysis of its Prosody." *Twentieth-Century Literature*. 35.3 (1989). 364-388.
- Bustamente, Jorge de. *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, repartidas en quinze libros y traduzidas en Castellano*. Antwerp, Belgium: Johannes Steelsius, 1551.
- Cascardi, Anthony J. "Orphic Fictions: Poesía and Poiesis in Cervantes." In Anthony J. Cascardi and Leah Middlebrook eds. *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012. 19-42.
- "Image and Iconoclasm in Don Quijote" *Bulletin of Hispanic Studies* 82 (2005): 599-613.
- "Reason and Romance." *MLN* 106.2 (1991): 279-293.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra. Letras Hispanas, 1997.
- Covarrubias, Sebastian de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Sevilla, Spain: Universidad de Sevilla. Fondos Digitales, 1611.
- de Armas, Frederick. *Ovid in the Age of Cervantes*. Toronto, CA: Toronto University Press, 2010.
- Dubrow, Heather. *The Challenges of Orpheus: Lyric Poetry and Early Modern England*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- El Saffar, Ruth. "The Truth of the Matter: The Place of Romance in the Works of Cervantes." In Kenneth Brownlee and Marina Scordilis Brownlee eds. *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hanover, NH: University Press of New England, 1985. 238-253.
- Fletcher, Angus. "Utopian History and *The Anatomy of Criticism*." In Murray Krieger ed. *Northrup Frye in Modern Criticism*. New York: Columbia University Press, 1966. 31-73.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970.
- Frye, Northrup. *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Fuchs, Barbara. *Romance*. London: Routledge, 2004.
- Gaylord Randel, Mary. "Cervantes' Portraits and Literary Theory in the Text of Fiction." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 6.1 (1986): 57-80.
- Iriarte, Tomás de. *El Arte Poetica de Horacio o Epístola a los Pisones traducida en verso castellano por D. Tomás de Iriarte* [1777]. Grupo de Investigación TRADIA-1611 and Grupo de Estudios de Traducción «Inca Garcilaso de la Vega» del CIEHUM: Portal de la Traducción Ibérica y Americana.
- Jackson, Virginia. "Who Reads Poetry?" *PMLA* 123.1 (Jan. 2008) 181-187.

- and Prins, Yopie eds. *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 2014.
- Langer, Ullrich. *Perfect Friendship: Studies in Literature and Moral Philosophy from Bocaccio to Corneille*. Geneva: Droz, 1994.
- López Pinciano, Alonso. *Obras completas*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de La Diana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- Nelson, Bradley. "Ovidian Fame." In Frederick de Armas ed. *Ovid in the Age of Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2010. 205-227.
- Ovid, Publius Naso. *The Metamorphoses*. David Raeburn tr. London and New York: Penguin, 2004.
- Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Urrea, Jerónimo de. *Discurso de la vida humana y aventuras del caballero determinado*. Antwerp: Nuncio, 1555.
- Valencia, Felipe. "'No se puede reducir a continuado término': Cervantes and the Poetic Persona." *Calíope*. 21.1 (2016): 89-106.
- Vega, Garcilaso de la. "Canción V." Alicante, Spain: Biblioteca Virtual Cervantes, 2004.
- Vega, María José and Esteve, Cesc eds. *Idea de la Lírica en el Renacimiento: entre Italia y España*. Barcelona: Mirabel Editorial, 2004.
- Velázquez, Sonia. "Of Poets and Barbarians: Challenging Linguistic Hierarchies in Cervantes' *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*." *Revista Hispánica Moderna*. 67.2 (2014): 205-221.
- Warden, John ed. *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- Weller, Celia Richmond and Colahan, Clark A. *The Trials of Persiles and Sigismunda: A Northern Story*. Berkeley, CA: University of California Press, 1989.
- Williams, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams. Volume II: 1939 – 1962*. New York: New Directions. 2001, 310-337.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes' Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

**Recrear (con) la Historia: la reescritura lúdica de la historia
francesa en *El Persiles* (III, 13-15)¹**

Pierre Nevoux
(Université Paris-Sorbonne)

Entre las reflexiones suscitadas por el *Persiles*, una de las más controvertidas remite a la naturaleza de las relaciones que se establecen en él entre ficción e Historia.² Si este planteamiento genera debates, es porque se suele vincular con otra cuestión, sobre el eventual alcance ideológico de la novela. Ahora bien, ha existido en la crítica cierta tendencia a abordar el texto de manera unilateral, ora como una alegoría que vehicularía la doctrina religiosa, filosófica o política del mismo Cervantes, ora como un texto cuya única ambición sería de talante estético: relatar con arte unas aventuras maravillosas al mismo tiempo que poner a prueba los mecanismos de la verosimilitud.³

¹ La base de este artículo ya fue presentada oralmente en el XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, que se celebró en Heidelberg del 18 al 22 de marzo de 2015. Les agradezco a los organizadores de la sección “Ficciones entre mundos. *El Persiles* de Cervantes y las novelas de aventuras áureas”, Hanno Ehrlicher y Jörg Dünne, el haberme permitido publicar estas páginas aquí.

² He aquí un breve repaso –no exhaustivo– de estudios sobre el posible alcance histórico del *Persiles*. Por supuesto, se ha analizado la explícita evocación de la cuestión morisca (Díez Fernández & Aguirre de Cárcer; Márquez Villanueva; Moner, Childers, 169-193; Armstrong-Roche, 250-264) y el tema barbaresco (Hegyí; Romero Muñoz, 1993).

En cuanto a la Isla Bárbara, ha sido considerada por algunos como una transposición del Nuevo Mundo como una proyección del expansionismo imperial español fundado en profecías mesiánicas (Campos; Mariscal y sobre todo Wilson, 1995, 1999, 2000) o, de manera más ponderada, y como un lugar ficcional propicio para dar resonancia a los debates suscitados en España por el descubrimiento y conquista de las Indias (Armstrong-Roche, 39, 42, 49-50, 55, 72-73, 274-275). En cambio, I. Lozano Renieblas y H. Brioso Santos excluyen toda relación directa con el Nuevo Mundo, alegando que todos los elementos constitutivos del Septentrion novelesco estarían registrados en las fuentes nórdicas de Cervantes.

Sorprendentemente, la posible evocación del protestantismo nórdico ha sido poco estudiada: ora rechazada (Lozano Renieblas, Romero Muñoz en su ed. cit. del *Persiles*), ora reivindicada (Nerlich), esta eventualidad queda por examinarse mediante análisis textuales y estudios históricos precisos, aunque ya evidenció Armstrong-Roche (61-66) que la acción novelesca sólo atraviesa tierras católicas, y los personajes principales se presentan como tales (con la excepción notable de Arnaldo, príncipe de Dinamarca, que por verosimilitud tendría que ser protestante, aunque su única religión parece ser el amor a Auristela). Por fin, notemos que la evocación de la isla de Golandia (I, 11-18), el origen nórdico de los héroes y el elogio que rinde Periandro ante Toledo a las ruinas de la antigua capital del reino visigodo (III, 8, 505), entre otros elementos textuales, han llevado a plantearse la presencia del tema gótico en el *Persiles*. Primero, Nerlich (95-108, 160-162, 196-287, 416-417, 583-585, 637-640 y 693-694) enfatizó el legado visigótico de España (especialmente el arrianismo y la práctica de los matrimonios basados en el consentimiento mutuo sin ceremonias) y el parentesco entre los héroes nórdicos y los nobles españoles, descendientes de los visigodos, para sostener que la intención de Cervantes era incitar a sus lectores españoles a reconocer sus orígenes arrianos, o sea herejes, y dejar de perseguir a los protestantes (los nuevos arrianos). Matizando este planteamiento, Armstrong-Roche (294-303 y 356-358, n. 7) considera más bien que Cervantes opone, mediante los héroes nórdicos, un ideal gótico alternativo al mito goticista vigente en la España de su tiempo –un goticismo en el que estriban tanto el expansionismo imperial de la Monarquía como los privilegios de la nobleza hispánica.

³ Enfatizando la dimensión idealista de la novela, parte de los estudiosos ha visto en la emulación de Heliodoro una voluntad de actualizar una forma sofisticada y apta para las ficciones edificantes. En un proyecto doblemente ortodoxo, a nivel tanto estético como ideológico, Cervantes habría adoptado la forma del relato de peregrinación para celebrar el catolicismo tridentino. Desde esta perspectiva, se ha subrayado

Ahora bien, frente a esta tendencia a oponer lo ideológico y lo estético, y aun lo didáctico y lo entretenido, mi propuesta es que no se pueden disociar el *prodesse* y el *delectare* en la lectura del *Persiles*. Con ser ante todo un “libro de entretenimiento”, la novela póstuma de Cervantes no deja por ello de llevar a cabo una reflexión sobre cuestiones ideológicas complejas. De hecho, al competir con Heliodoro, Cervantes eligió rivalizar con un modelo de “epopeya amorosa”, para usar el marbete acuñado por el Pinciano (RILEY, 49-57; FORCIONE 1970, 49-87). Por lo tanto, como ha propuesto M. Armstrong-Roche, es altamente probable que el propósito de Cervantes fuera componer a su vez una “novela épica” que revisitase los fundamentos de la epopeya y el entretenimiento literario abriéndoles a los conflictos históricos, pero sin dejar de ser un novelista cuya escritura estribaba en la ironía.⁴ Por ello, no hay nada de dogmatismo en el *Persiles* –ya sea ortodoxo o heterodoxo–, sino un pensamiento abierto a la contradicción y la incertidumbre, mediante un recurso constante a la paradoja, fuente de una diversión intelectual de alto calibre. Lejos de oponerse al entretenimiento, una escritura irónica y lúdica aplicada a temas “serios” constituye una base fecunda del placer de la lectura en esta novela.

Para ilustrarlo, me centraré en la etapa francesa de nuestra *Historia setentrional* – un segmento breve, pero menos estudiado que otros y lleno de sorpresas. En los capítulos 13 a 15 del tercer libro, en efecto, una constelación de detalles asombrosos parece inmotivada desde la perspectiva de los casos de amor allí relatados. Mi propuesta es que, mediante tales incongruencias, se establecen resonancias entre las aventuras y el trasfondo histórico de las guerras de religión en Francia.

el contraste entre el Septentrión y el Mediodía para celebrar hacer hincapié entre una barbarie nórdica y una supuesta civilidad mediterránea, entre la oscuridad de tierras paganas o protestantes y la luz de los países católicos. Según esta tradición crítica, la peregrinación a Roma se ha interpretado como una parábola de la historia de la humanidad (Casalduero), como una alegoría cristiana de la *peregrinatio vitae* (Vilanova), como una traducción narrativa de la Cadena del Ser que asciende desde el infierno hasta el paraíso, y por la cual el hombre puede perfeccionarse o decaer (Avalle-Arce), o incluso como una novela del ciclo del pecado y la redención (Forcione 1972).

Frente a tales lecturas de un romance idealista y tridentino, otras aproximaciones alegóricas han enfatizado las convergencias entre Norte y Sur –especialmente la violencia de las costumbres meridionales que responden a la barbarie nórdica– y han visto en la novela una defensa del aristotelismo materialista (Molho en la introducción a su traducción del *Persiles*), un desafío al imperialismo de la Monarquía hispánica y las grandes potencias europeas (Wilson 1999, 2000), o también una crítica de la ortodoxia tridentina y la política contrarreformista de España, y hasta un alegato cifrado a favor del protestantismo (Nerlich).

Por el contrario, otro sector importante de la crítica se ha interesado preferentemente por la poética llevada a cabo y teorizada por Cervantes en la novela, ya sea rechazando abiertamente cualquier reflexión ideológica en el *Persiles* (Lozano Renieblas), o manteniéndose globalmente al margen de esta cuestión (Blanco).

⁴ Según M. Armstrong-Roche, una de las estrategias esenciales de Cervantes en el *Persiles* consiste en convertir los temas épicos –el imperio, la religión y el amor– en problemas vitales que entretienen precisamente por eludir soluciones fáciles. A diferencia de sus precursores épicos y novelísticos principales, el *Persiles* se recrea en el *hic et nunc* (16) y reconoce en los problemas políticos, religiosos, sociales y literarios más candentes una fuente inagotable de estímulo y de invención respecto a la caracterización, la acción y el despliegue retórico (25-29). Debido a la compenetración de la poética, la ética y la historia en el *Persiles*, el principal desafío que nos lanza consiste en reconciliar las aproximaciones formales y aquellas que exploran la complejidad ideológica del texto. Para una reseña detallada del esencial libro de M. Armstrong-Roche, me permito remitir a Nevoux 2011.

En el *Persiles*, Francia se ve mencionada primero a distancia, en la Isla de las Ermitas, mediante el relato intradiegetico de Renato y Eusebia.⁵ No me detendré en este episodio, pues M. Armstrong-Roche (224-230) ya ha evidenciado la coherencia entre este caso de amor y el contexto histórico de Francia, con una autoridad monárquica debilitada por los conflictos confesionales y una resurgencia del poder aristocrático.⁶ Tan solo apuntaré aquí que esta primera evocación de Francia prepara al lector para los capítulos 13 a 15 del tercer libro, en los que domina la violencia nobiliaria.

No obstante, es otro horizonte de expectativas el que suscita el narrador antes de la entrada de sus peregrinos en Francia. Cuando, tras vacilaciones sobre su itinerario, Auristela decide finalmente seguir su camino a Roma por tierra, no solo se evoca su aversión a las “borrascas de mar”, sino el hecho de que Francia “estaba pacífica” (III, 12, 564). Notemos que François de Rosset, uno de los primeros dos traductores del *Persiles* al francés, desarrolló en 1618 esta expresión escribiendo que entonces “*il n’y avoit point de guerre*” en Francia (548).

Es cierto que la cronología ficcional del *Persiles* hace verosímil la idea de una Francia temporalmente librada de conflictos. En efecto, la mayor parte de las referencias temporales remiten a los años 1557-1559⁷, pero también se menciona la vuelta de la corte a Madrid en 1606, además de otras alusiones más difusas al reinado de Felipe III (ver la introducción de Romero al *Persiles*, 29-34; Allen; Bermejo Cabrero). En cambio, se observa en el *Persiles* un silencio insistente sobre el reinado de Felipe II. Creo que acierta

⁵ Ver *Persiles*, II, 17, 396-397; II, 18, 404-414; II, 20, 420-425 (las citas del *Persiles* siempre remiten a la segunda edición de Carlos Romero en Cátedra, publicada en 2002). Libsomi, un rival celoso, acusó engañosamente al noble Renato y Eusebia –dama de compañía de la reina de Francia– de mantener relaciones ilícitas “en ofensa de la majestad real” (II, 18, 409). Confiando en su derecho, Renato provoca en duelo a Libsomi, según la tradición medieval de la ordalía. Aunque la ley prohíbe los duelos, el rey no se opone a esta costumbre aristocrática; se contenta con ordenar que el combate no tenga lugar en Francia, sino en una de las ciudades libres –probablemente protestantes– de Alemania (II, 18, 409). Libsomi sale victorioso del duelo, “contra el derecho” según el príncipe Arnaldo (IV, 8, 82), y Renato se condena al exilio para huir de la infamia. Eusebia se reúne pronto con él, confirmando a pesar suyo las maledicencias de la Corte; se casan pero viven durante diez años en una castidad perfecta, como “dos estatuas movibles” (II, 18, 412). Al fin y al cabo, se hace justicia, pero tardía y fortuitamente: la rehabilitación de Renato y Eusebia solo se debe al inesperado arrepentimiento de Libsomi quien, en su lecho de muerte, confiesa haberse valido de un falso testimonio contra Eusebia (II, 20: 422). Solo entonces es cuando el rey declara inocentes a los esposos. Tras su larga penitencia, vuelven cuanto antes a la Corte y recobran en ella su reputación (IV, 8, 682).

⁶ Según ARMSTRONG-ROCHE, esta primera imagen de Francia es la de un reino cuyo poder central, claudicante, es incapaz de lograr que se respete la ley (católica y positiva) frente a las costumbres de una aristocracia violenta. No es ninguna casualidad si esta historia sobre el duelo privado y su relación con la autoridad real se sitúa en Francia. De hecho, mientras que las monarquías europeas del siglo XVI se esforzaron por reducir el poder de la aristocracia, el debilitamiento de la autoridad real en Francia frente a los conflictos confesionales le permitió a la nobleza reafirmar sus prerrogativas. Y uno de los síntomas de esta resurgencia del poder aristocrático fue un nuevo auge de los duelos, especialmente marcado en Francia e Italia, aunque también se documentó en Inglaterra y otros países europeos. Por cierto, se podría alegar que la aventura de Renato y Eusebia sucede supuestamente en los años 1548-1558, es decir antes de las guerras de religión francesas. Pero el final del reinado de Enrique II de Francia (1547-1559) sí corresponde a un periodo de debilitamiento de la monarquía, durante la cual fueron agudizándose las tensiones entre católicos y calvinistas franceses.

⁷ El principal hito cronológico de la novela, situado en su centro, es el anuncio de la muerte de Carlos Quinto, acaecida a 21 de septiembre de 1558 (*Persiles*, II, 21, 422). Ya que se repite varias veces en el relato que el viaje de los protagonistas dura dos años, la acción parece desarrollarse en un marco cronológico que corre de la primavera o el verano de 1557 al verano de 1559.

M. Armstrong-Roche (161-165) cuando escribe que la elisión del largo reinado de Felipe II sería también la omisión del periodo en que, en términos de John H. Elliott, “la España renacentista, muy abierta a las influencias humanistas de Europa, fue transformada efectivamente en la España medio cerrada de la Contrarreforma”.⁸ Precisemos por cierto que las *Etiópicas* ya presentaban un uso coherente –y bastante similar– de una cronología doble o fluctuante. En efecto, Heliodoro combina en su ficción referencias a acontecimientos que oscilan entre los años 174-196 de nuestra era y los siglos V o VI antes de Cristo⁹, y no solo para cultivar un sentimiento de exotismo histórico, sino también para eludir la dominación del imperio romano en Grecia y el Mediterráneo oriental y volver la mirada hacia un pasado tal vez idealizado: el de la Grecia de las ciudades libres y el Egipto faraónico.

Volviendo a los capítulos del *Persiles* que nos interesan, la elección de una cronología que ignora el reinado de Felipe II también permite eludir la intervención del Rey Prudente en las guerras de religión francesas.¹⁰ De hecho, según el marco cronológico “dominante” (1557-1559), el paso por Francia de los protagonistas debería de suceder en la primavera de 1559, o sea –posiblemente– después de la paz del Cateau-Cambrésis, firmada el 3 de abril aquel año, y tras la cual se casaron Felipe II e Isabel de Valois. Al colocar estos episodios en un breve interludio de paz entre los dos países rivales, antes de las guerras de religión galas (que se desataron abiertamente en 1562 y duraron hasta 1598), Cervantes crearía la posibilidad de imaginar una “Francia pacífica”.

No obstante, el mismo hecho de evocar la ausencia de conflictos en Francia sugiere que semejante estado de paz no era nada evidente para un lector español de aquella época. Es más, esta expresión inaugural, que funciona como un título para los capítulos franceses, debía de sonarles a un oxímoron a sus lectores contemporáneos, al igual que los paradójicos títulos de *La española inglesa* o *El amante liberal* –dos novelas ejemplares en que, por cierto, Cervantes también juega con el contexto histórico y el imaginario político colectivo de sus primeros lectores españoles (Ehrlicher).¹¹

⁸ En su contribución a este mismo volumen de *eHumanista/Cervantes*, titulada “El Renacimiento de Heliodoro en Cervantes” Mercedes Blanco también estima que “[d]ifícilmente será casual esta omisión de un reinado de medio siglo, durante el cual transcurrió la mayor parte de la vida de Cervantes, y se desarrolló su actividad como soldado y funcionario. *La española inglesa*, una de las *Novelas ejemplares*, concede a Isabel de Inglaterra, tan denostada en los países católicos y cuya enemistad con este rey fue tan enconada, un papel halagüeño de reina liberal, cortés y prudente. También el soneto jocoso y de probable matiz irónico al título sevillano del monarca ‘Voto a Dios que me espanta esta grandeza’ ha sido interpretado como otro indicio de escasa simpatía a Felipe II por parte de Cervantes”.

⁹ Ver la introducción de Laurence Plazenet (77) a su edición crítica de las *Etiópicas*, en la traducción francesa del humanista Jacques Amyot. Según resume L. Plazenet, el relato de Heliodoro se inspira en la rebelión de los reyes pastores en Egipto, reprimida por el Imperio Romano en 174 con la destrucción de la ciudad de Tanis. En cuanto a la representación de Bizancio como una ciudad libre, corresponde a una época anterior al sitio de la ciudad por Séptimo Severo, en 194. Paralelamente, respecto a Delfos y Atenas, Heliodoro menciona realidades que remiten globalmente a los siglos VI o V a.C. En resumidas cuentas (traduzco a Plazenet), “Heliodoro da muestras de una coherencia que lo acerca a Caritón, aunque la época en que sitúa su novela es más antigua que en éste. *Las Etiópicas* se presentan como una novela histórica. Heliodoro cultiva en su lector el sentimiento de un fuerte desfase temporal: éste se presta a nimbar la obra con un aura poética, leyendaria, cuando no mítica”.

¹⁰ Sobre la política llevada a cabo por Felipe II en Francia durante las guerras de religión, ver Vázquez de Prada.

¹¹ Para una reseña en español de este artículo publicado en alemán, ver Nevoux (2008, 323-325).

Y en efecto, el anuncio inicial sobre el estado pacífico de Francia se verá pronto contradicho por los hechos. Pero la acción tarda en aparecer en el tramo francés del *Persiles*: se introduce primero a cuatro personajes que, tras Renato y Eusebia, serán los principales representantes de Francia en el relato: el duque de Nemurs y tres hermosas damas, llamadas respectivamente Deleasir, Belarminia y Feliz Flora.¹² Cabe detenerse en estas figuras, pues parecen tener un fuerte valor emblemático.

A un primer nivel de lectura, las tres damas constituyen en efecto una probable reminiscencia de las Gracias (Colahan): Deleasir, nombre cuyas sonoridades recuerdan la expresión francesa “*de loisir*” (“de placer”, “de holgura”), parece remitir a Eufrosina (la Gozosa); Belarminia, de nombre resplandeciente como el Armiño, tendría como modelo a Aglae (la Deslumbrante); y Feliz Flora correspondería a Talia (la Floreciente). Pero, a mi parecer, acierta Michael Nerlich (501 y, más allá, 495-505) al añadir que las tres damas francesas también representan el escudo de armas de los Reyes de Francia. De manera transparente, el nombre de Belarminia procede del ‘bello armiño’. Ahora bien, aunque no figuraba en los escudos de los reyes galos, sí constituía un símbolo de pureza e inocencia asociado al ejercicio de la justicia real. Por su cuenta, el nombre de Feliz Flora remite a la flor de lis, lo que viene confirmado por la asociación de esta dama con Antonio el Mozo, uno de cuyos modelos parece ser Antonio de Padua –quien además tiene como emblema la azucena (Nerlich, 460-464). Por fin, en cuanto a Deleasir, su nombre podría ser una transposición del tercer blasón de Francia, *De l’Azur*.

Pues bien, esta Trinidad francesa sí constituye –como las tres Gracias según el *Tesoro* de Covarrubias– una articulación emblemática de la generosidad, la amistad y el reconocimiento alegre (Nerlich, 501). Lo atestigua la acogida que reservan las tres damas a los peregrinos:

Viendo [las tres damas a] los peregrinos, así les admiró la gallardía de Periandro y de Antonio, como la sin igual belleza de Auristela y de Costanza. Llegáronlas a sí, y habláronlas con alegre rostro y cortés comedimiento; preguntáronlas quién eran en lengua castellana, porque conocieron ser españolas las peregrinas, y, en Francia, ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana (*Persiles*, III, 13, 567).

Recalquemos aquí dos elementos: la identidad española atribuida a los peregrinos nórdicos no bien cruzan la frontera; y la hispanofilia general prestada a los franceses. En ambos casos, Cervantes se otorga libertades respecto a una verosimilitud “realista”.¹³ Esto parece implicar que la novela se aparta algo de la realidad. En esta ficción, España está ahora representada por Periandro y Auristela, héroes góticos, símbolos de una cultura híbrida y humanista. Y, a través de las tres damas francesas, la imagen de un país universalmente hispanohablante constituye la proyección idealizada de una Francia amistosa hacia España –así como la reina inglesa Isabela de *La Española inglesa* marcaba su afecto hacia la española Isabel(a) hablándole en castellano.

¹² ROMERO MUÑOZ, en su edición de 2002 (apéndice XXV, 729) prefiere la grafía Félix Flora a la lección Feliz Flora de la edición *princeps*, seguida por todas las otras ediciones ulteriores. Esta elección tiene como desventaja la de hacer menos perceptible la dimensión emblemática de este personaje.

¹³ Sobre este desfase entre la ficción y la verosimilitud histórica, ver ROMERO MUÑOZ (*Persiles*, 567, notas 6 y 7). Al editor le asombra primero el que los héroes (y sobre todo Periandro) aparezcan y se comporten como auténticos españoles. Luego subraya que la afirmación de Cervantes sobre la hispanofilia francesa resulta exagerada, pese a la incuestionable difusión de la lengua y la moda españolas en Francia.

No obstante, esta visión idealizada de Francia viene inmediatamente matizada por la evocación (en ausencia) del duque de Nemurs, una figura que descubren con temor los protagonistas nada más cruzar la frontera y conocer a las tres damas (*Persiles*, III, 13, 567-568). Como recordarán todos, el duque de Nemurs ha decidido casarse según su propia voluntad, y contra la del rey, y ha mandado a un escudero suyo buscar por todo el reinado a hermosas candidatas a esta unión. Ante la sin par belleza de Auristela, este escudero ya da por sentado que su amo la querrá elegir como esposa cuando admire el retrato que realizará un prodigioso pintor (aun en ausencia del modelo) –una perspectiva que, por primera vez, hace temblar al bizarro Periandro.

Varios indicios también sugieren una dimensión emblemática de este personaje. El primero radica en la caracterización inicial del duque por su escudero como “uno de los que llaman «de la sangre» en este reino” (III, 13, 567-568). Ahora bien, como advirtió Michael Nerlich (546-547), los duques de Nemours históricos no eran en todo rigor “príncipes de la sangre”, pues no pertenecían a la familia real. Puede que este leve desfase respecto a la verdad histórica no sea un mero descuido cervantino. En efecto, el duque no sólo es el único personaje que amedrenta al intrépido Periandro, a distancia por lo demás, sino que se asocia de nuevo a la sangre vertida, cuando por fin aparece directamente, en los capítulos 2 y 3 del libro cuarto. Allí, tras un breve descanso en un bucólico bosquecillo que afloja la tensión narrativa, los peregrinos descubren un espectáculo escalofriante: yerbas y ramas cubiertas de sangre –la sangre del príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs, que se han enfrentado por la posesión de un retrato de Auristela. Me falta espacio para debatir aquí la posible dimensión religiosa de este combate. Según M. Nerlich, la confrontación entre un duque de Nemurs que adora el retrato de Auristela y un príncipe danés que le niega a su rival el derecho a poseer este icono, simbolizaría una nueva “guerra de los iconoclastas” acerca del culto a las imágenes y las reliquias (Nerlich, 547-564). En dicha guerra, el danés Arnaldo representaría un luteranismo rigorista, mientras el duque de Nemurs remitiría al catolicismo radical. Si bien discrepo de las conclusiones de Michael Nerlich respecto a este episodio (como de otros)¹⁴, sí me parece convincente el acercamiento de la figura de Nemurs a un catolicismo francés intransigente, ya que, por su mismo nombre, este duque de Nemurs, precedido por la vista de la sangre cruenta, ha de sugerir una alusión a las actuaciones de la Liga.

Para un contemporáneo español del *Persiles*, en efecto, este nombre de Nemurs podía asociarse fácilmente con acontecimientos destacados de las guerras de religión francesas. Por una parte, fue en Nemours donde Enrique III de Francia firmó en 1585 un edicto real que revocaba todos los edictos de tolerancia que existían a favor de los protestantes, cediendo a las exigencias de la Liga católica.¹⁵ Entre otras fuentes posibles de

¹⁴ M. Nerlich lee el duelo entre Arnaldo y Nemurs mediante el prisma filoprottestante que atribuye a Cervantes: cree ver en este episodio evidencias de la superioridad de Arnaldo sobre Nemurs en cuanto amantes lo que, en clave alegórica, implicaría una supuesta preferencia del novelista por el protestantismo respecto al catolicismo radical. Ahora bien, es muy cuestionable que Arnaldo aparezca como un amante preferible a Arnaldo. Sobre esto, me permito remitir a algunas páginas de mi tesis doctoral: Nevoux 2012, 200-204.

¹⁵ Cuando murió en 1584 su hermano menor, Francisco de Alençon, el rey Enrique III no tenía hijos, y se dudaba que pudiera tenerlos, así que el sucesor más cercano al trono era el hugonote Enrique de Navarra (el futuro Enrique IV). Frente a la perspectiva de esta sucesión, aceptada por Enrique III, se reactivó la Liga Católica. Bajo el mando de Enrique I de Guisa, esta se hizo con varias ciudades y pidió que el rey dejara de proteger a los protestantes, prohibiera el culto reformado, y aceptara rendir cuentas antes los Estados

información,¹⁶ Cervantes y sus paisanos pudieron enterarse del tenor y los motivos del edicto de Nemours gracias a una larga relación de sucesos publicada en 1592 por el carmelita Pedro Cornejo, el *Compendio y breue relacion de la Liga y Confederacion Francesa: con las cosas en aquel Reyno acontecidas, desde el año de ochenta y cinco hasta el de noventa* –un texto que pudo recibir una difusión notable en España, pues su autor gozaba de cierta notoriedad.¹⁷ Como indica su título, esta relación empieza (tras un repaso a las calamidades que aquejan a Europa y Francia desde el auge del protestantismo) con la resurgencia de la Liga en 1585, y evoca muy pronto este edicto de Nemours.¹⁸

Por otra parte, dos de los duques de Nemours históricos eran figuras destacadas de la Liga. El primero, Jacobo de Saboya-Nemours (1531-1588), luchó activamente en Lorena contra los protestantes,¹⁹ mientras que su hijo Carlos-Manuel de Saboya-Nemours (1567-1595) fue celebrado en España por liderar la defensa de París durante el asedio dirigido en

Generales. Con el propósito de controlar la Liga, Enrique III se declaró su jefe a 7 de julio de 1585, y adoptó el edicto de Nemours, el 17 de julio, sometándose provisionalmente a las instancias de la Liga. Según el historiador Xavier Le Person, el de Nemours sería un “edicto de circunstancias”, promulgado por Enrique III con intención de temporización, esperando circunstancias más favorables para restaurar la autoridad monárquica sobre la Liga.

¹⁶ El más famoso de los textos españoles con conservados en la actualidad que evocaban la octava guerra de religión en Francia (1585-1598), y el edicto de Nemours, es sin duda la *Historia de Antonio de Herrera, criado de Su Magestad y su cronista mayor de las Indias, de los sucessos de Francia, desde el año 1585, que comenco la Liga Catolica, hasta el fin del año 1594*, Madrid: 1598. En este libro, el Cronista Mayor de Castilla e Indias de Felipe II (y luego Felipe III) pretende redactar una “historia-monumento de la Liga” (Hermant, 177) para legitimar la intervención de Felipe II al lado de los de Guisa y Lorena, aunque la empresa pierde sentido cuando Enrique, ya convertido al catolicismo y absuelto por el Papa, federa a la mayoría de sus súbditos, y se acumulan las derrotas militares para los españoles. Al operar una concentración temporal para relatar el año 1595, procura salvar las apariencias imprecando a Enrique IV y eludiendo la evidencia de la absolución del bearnés.

¹⁷ Tras publicar textos sobre las guerras de los Países Bajos –especialmente una *Historia de las civiles guerras y rebelion de Flandes* (1581), editada también en italiano y francés–, Pedro Cornejo de Pedrosa (1556-1618) se mudó a Francia para contribuir a la defensa de la Liga. Desde París, redactó dos largas relaciones de sucesos sobre el tema, con el propósito de animar a Felipe II a que se comprometiera aún más en la defensa de los católicos junto con la Liga. Ya de vuelta a España, fue recompensado por Felipe III. Pasó luego a enseñar la filosofía escolástica y aristotélica en la Universidad de Salamanca, antes de ascender a rector de su orden (datos sacados de Llamas Martínez).

¹⁸ Ver CORNEJO 1592, f. 12: “Allí [en el castillo de Nemours, nombrado unas líneas antes] los aliados [los miembros de la Liga] declararon sus voluntades, y pretensiones proponiendo a la Reina [Catalina de’ Médici] todo lo que había sido propuesto en Nancy; y las calamidades y trabajos del pobre y afligido pueblo [...]. Visto las justas pretensiones de estos Príncipes se inclinó a condescender con ellos, aconsejando a su hijo que hiciese lo mismo y ansina [*sic*] sin partir de allí dentro de pocos días se reconciliaron todos a condición que el mismo Rey sería cabeza de la Liga, y que se romperían las paces hechas con los herejes, y se les publicaría la guerra forzándoles a que dentro de seis meses saliesen del reino o se redujesen y abrazasen la fe Católica a pena de la vida y confiscación de bienes; ítem que se publicase el Santo Concilio de Trento, y se guardase por todas las provincias Católicas de Francia; con otros artículos tocantes a la paz, sosiego y descanso del pueblo”.

¹⁹ A Jacobo de Saboya-Nemours y sus combates contra los hugonotes, los evoca repetidamente Luis Cabrera de Córdoba en su *Historia de Felipe II*, rey de España, publicada en 1619, como se puede observar en el Corpus Diacrónico del Español editado por la Real Academia Española. Si bien se publicó la *Historia de Felipe II* después de la publicación del *Persiles*, no es de descartar que Cervantes pudiera acceder a parte de las informaciones o discursos que reunió Cabrera de Córdoba sobre este personaje, ya sea mediante relaciones de sucesos hoy perdidas, ya por otras fuentes escritas u orales.

1590 por el hugonote Enrique de Navarra, el futuro Enrique IV.²⁰ En otro texto del clérigo Pedro Cornejo, el *Discurso y breue relacion de las cosas acontecidas en el cerco de la famosa Villa de Paris, y su defensa por el Duque de Nemours, contra Henrique de Borbon* (1591 –y luego integrado en el *Compendio* de 1592), se elogia en particular la intransigencia del duque quien, como el Nemurs de la novela, se negó rotundamente a someterse a la voluntad su rey (o, más precisamente en el caso de Carlos-Manuel de Saboya-Nemours, a la de dos reyes: Enrique III, y su sucesor Enrique IV).²¹ Aunque no se pueda demostrar, bien puede que Cervantes leyera este texto u otros similares si, como el narrador del *Quijote*, “era aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de [una] natural inclinación” (I, 9).

Por lo tanto, aun antes de que empiece cualquier acción en el territorio francés, la imagen ficcional de este país resulta de entrada ambivalente: el retrato ideal de las tres damas se ve contrarrestado por la figura de Nemurs, príncipe “de la sangre” cuyo nombre entra en resonancia con las violencias de la Liga Católica, sostenida por Felipe II. En la medida en que las tres damas, emblema del reino, desean casarse con este duque (en París), se ofrece entonces la representación de un país abierto hacia España, acogedor y cortés, pero propenso a dejarse seducir por la intransigencia religiosa y el activismo militar. El lector no podrá desarrollar plenamente hasta llegar al libro IV, con el combate de Nemurs y Arnaldo por el retrato de Auristela. Sin embargo, ya desde estas primeras páginas francesas, el relato despierta la atención, a medias voces, sobre la situación ambigua de esta Francia novelesca.

Por ahora, conforme avanzan los peregrinos por esta tierra, el lector es invitado a confortar la idea de una Francia amena y apacible:

Con estas pláticas y otras entretenían el camino por Francia, la cual es tan poblada, tan llana y apacible, que a cada paso se hallan casas de placer, adonde los señores de ellas están casi todo el año, sin que se les dé algo por estar en las villas ni en las ciudades (III, 14, 572).

Este anuncio de una “*douce France*” a lo du Bellay contrasta con la violencia encontrada por los peregrinos en el suelo español. Pero, como suele ser el caso en el *Persiles*, este horizonte de expectativa lo rebaten pronto los hechos (III, 14, 572-575). Es mediodía; bajo el sol en su cenit, los peregrinos buscan sombra al pie de una “casa de

²⁰ Sobre el sitio de París y la actuación por Enrique de Navarra y su desbloqueo por las tropas españolas del duque de Parma, Alejandro Farnese, ver Vázquez de Prada (358-369).

²¹ El autor admira la intransigencia del pueblo parisino frente a las pretensiones del herético Enrique de Navarra. Le parece notable que esta “segunda Babilonia” se haya unido para eliminar a cualquier partidario del bearnés, e incluso de la paz. Atribuye por ejemplo “a milagro, y a la absoluta bondad divina” el que pudiera ver a los parisinos “concurrir en acordarse a una voz en querer antes morir que admitir a un herético por Señor, y ver también que si alguno daba a entender lo contrario, sin otra forma de proceso el pueblo lo mataba o echaba en el río, la cual muerte dieron a más de veinte, y a algunos por sólo atreverse a decir que era bien, y necesario a la república hacer las paces con el enemigo: no hay quien de considerarlo no considere la maravilla que Dios en la conservación de este pueblo obró. Los Parisinos eligieron con esta resolución al Duque de Nemours por su Gobernador, y comenzaron a fortificar las murallas”. (CORNEJO 1591, 6-7). Más lejos (28), también alaba al duque de Nemours cuando, a diferencia de todos los otros cabos de la Liga, se niega a negociar con Enrique de Navarra para acabar con los sufrimientos de los vecinos de la ciudad. Cabe apuntar que esta determinación resultó victoriosa, pues permitió finalmente el desbloqueo del sitio con la llegada de las tropas de Alejandro Farnesio.

placer”; nada más sentarse, ven cómo cae ante ellos una “mujer hermosísima”, precipitada desde lo alto de una torre por su esposo furioso. El aterrizaje se realiza con suavidad, gracias a las amplias faldas de la “mujer voladora” –“cosa posible, sin ser milagro”, comenta el narrador–, pero ya está roto el embeleso del idilio bucólico. Como más tarde en el bosque cercano a Roma, el sol de justicia revela una realidad cruenta bajo una luz cruda. Desde lo alto de la torre, el hombre está a punto de matar a otra mujer, a niños (sus hijos, en realidad) y “otras gentes flacas” (III, 14, 574). Periandro corre a salvarlos; pero, mientras procura desarmar al loco, ambos caen de la torre: “el loco, pasado el pecho con el cuchillo que Periandro en la mano traía; y Periandro, vertiendo por los ojos, narices y boca cantidad de sangre”.²²

Ya vemos que el tramo francés de la peregrinación no resulta tan apacible como anunciado. Y no se acaban aquí las sorpresas. Mientras todos menos Bartolomé quedan petrificados por el estupor y la aflicción, se rompe este silencio de muerte con la irrupción de las tres damas francesas, perseguidas por unos caballeros armados. Éstos están a punto de raptar a Feliz Flora cuando Antonio traspasa con una flecha el pecho de su capitán, antes de ser herido en la cabeza por los otros salteadores, que lo dejan “más muerto que vivo” (III, 14, 574-575). Y sólo entonces, tras un comentario metatextual del narrador (576), es cuando Auristela y Constanza dan rienda suelta a su dolor, en sendos lamentos (576-577).

Con este doble golpe de fortuna, Cervantes aspiraba a todas luces a maravillar al lector, para entretenerlo: se nos anunciaba una Francia apacible y resulta hostil; se esperaba la presencia de bandoleros en Cataluña (como en el *Peregrino en su patria* de Lope), los hallamos en Francia. Para elaborar esta mecánica de la sorpresa en el caso de la “mujer voladora”, ya se sabe que Cervantes se valió de materiales variados, procedentes tanto de la mitología y la literatura como de la hagiografía, los relatos de milagros y la tradición folklórica (Roca Mussons). A mi parecer, el novelista también pudo recurrir a otro tipo de intertextualidad para densificar el episodio y acentuar la complejidad del juego interpretativo para el lector. Mi hipótesis es que estos dos episodios violentos constituyen una variación sobre la Historia de Francia, a la vez lúdica y seria. Varios elementos invitan a pensarlo, que nos aporta el narrador a posteriori, como para dejarle al lector la oportunidad de reflexionar pausadamente tras estas escenas espectaculares.

El primer punto es la designación de la residencia provenzal de la dama voladora y su esposo furioso como una “casi real casa”, en las últimas palabras del capítulo III, 14 (578). Así amplificaba el traductor François de Rosset esta expresión: “*Ceste belle Maison, qui ressembloit presque à un Palais Royal*” (567). A este respecto, esta morada precede su exacto contrapunto: la posada (también situada en Provenza) en que se unirán Ruperta y Croriano: ésta, de hecho, se transformará para las bodas de los dos escoceses en un “alcázar real, digno de tan altos desposorios” (III, 17, 597).²³ Ahora bien en la densa red

²² Ver *Persiles*, III, 14, 574: “Periandro, impelido de la generosidad de su ánimo, se entró por la puerta, y a poco rato le vieron en la cumbre de la torre abrazado con el hombre, que mostraba ser loco, del cual, quitándole un cuchillo de las manos, procuraba defenderse; pero la suerte, que quería concluir con la tragedia de su vida, ordenó que entrambos a dos viniesen al suelo, cayendo al pie de la torre: el loco, pasado el pecho con el cuchillo que Periandro en la mano traía; y Periandro, vertiendo por los ojos, narices y boca cantidad de sangre: que, como no tuvo vestidos anchos que le suste[n]tasen, hizo el golpe su efeto, y dejóle casi sin vida”.

²³ Varios ecos e inversiones se observan entre estas dos escenas: la historia de Lorena y Domicio es la de un amor decepcionado que desemboca en una venganza, mientras que la de Ruperta y Domicio es la de una venganza evitada por el amor; la primera empieza de manera apacible y se acaba trágicamente, al contrario

de referencias intertextuales que alimenta el placer de la lectura en este episodio (Blanco, 27), la asimilación del mesón provenzal en un “alcázar real” puede incitar a acercar la aventura de Ruperta y Croriano a la unión entre la reina escocesa Marie Stuart y Lord Bothwell, acusado de ser el asesino de su primer esposo, Lord Darnley –una boda celebrada en 1567, que le valió a la reina perder apoyos en Escocia, así como la renuncia a la venganza por Ruperta provoca el amargo despecho de su antiguo escudero (Armstrong Roche, 64-65). Asimismo, el aspecto “casi real” de la casa la mujer voladora y su esposo también puede ser una invitación por parte de Cervantes a ver en este episodio una recreación de la historia real. Pero insisto: se tratará de una adaptación libre, pues el narrador solo evoca una “casi real casa”, “que estaba un poco desviada del camino real” (III, 14, 572).

Otro indicio de una interacción con la realidad histórica en este primer episodio francés radica en los nombres de dos personajes esenciales: Domicio y Lorena –unos nombres que también se ofrecen al lector después de la aventura, en una explicación retrospectiva. Recordemos el motivo de la locura del conde Domicio: durante muchos años, éste había sido enamorado de su parienta Lorena, la cual no le perdonó que se casara con Claricia, la dama voladora. Lorena, cual otra Deyanira celosa de Iole, le ofreció entonces a Domicio –tras muchos regalos–unas camisetas envenenadas. Y, por más breve que fuera el contacto con una de éstas, Domicio quedó loco, y “no loco manso, sino [...] cruel, furioso y desatinado” (III, 15, 577-578).

Aquí, ambos nombres ficcionales tienen una resonancia histórica, empezando por el de Lorena. De hecho, no se trata en absoluto de un nombre corriente en las letras españolas clásicas. De entre las 596 ocurrencias de este nombre propio referenciadas en 37 obras por el Corpus Diacrónico del Español entre 1500 y 1630,²⁴ ninguna –excepto las dos del *Persiles*– corresponde a un nombre de pila. Y si unas pocas se refieren al ducado de Lorena, casi todas remiten a miembros de la Casa de Lorena (una de cuyas ramas era la de los duques de Guisa), la cual lideró el partido católico y la Liga durante las guerras de religión francesas.²⁵ Precisemos que un 90% de estas ocurrencias aparecen en textos historiográficos que en muchos casos evocan directamente los conflictos confesionales del país galo, bajo la pluma de autores tan influyentes como Jerónimo Zurita, Esteban de Garibay, Pedro de Rivadeneira o Luis Cabrera de Córdoba. Pero incluso en las treinta ocurrencias escasas del nombre Lorena en textos de ficción, ninguna menos las del *Persiles*

de la segunda; la referencia a unos intertextos mitológicos en la composición de los episodios; y por fin, la atribución de un aspecto (casi) real a la residencia nobiliaria o al mesón se da, respectivamente, tras el abrazo de Domicio y Periandro (mortífero para aquél), y después de otro (salutífero) entre Ruperta y Croriano.

²⁴ Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [26/04/2016]

²⁵ Herrera y Tordesillas, así como Cornejo (cuyos textos no integran el banco de datos del CORDE), también evocan, por supuesto, la preminencia de la Casa de Lorena en la Liga. Véase Cornejo, *Compendio y breue relacion de la Liga y Confederacion Francesa*, 1592, 7r: “Entre los Principes y señores de Francia, que en aquel tiempo a la defensa de la Fè Catolica, y al servvio de su Rey se mostraban mas aficionados, y aun aquellos a quien el pueblo tenia por defensores, y amava y honrava sobre los demás, era la casa de Lorena”. Véase también Herrera y Tordesillas, *Historia [...] de los sucessos de Francia*, 1598, 86 r: “Esta tal cayda de la monarquia, que es semejante de una avenida de un furioso rio son llevados de una misma manera los buenos, y los malos, siendo todos compañeros de los daños. Y de aqui que todos los que han intencion pura, santa, inmaculada, de conservar la religion en Francia [...] y contaban las obligaciones que Francia tenia a los señores de la Casa de Lorena, cuyo enemigo era Satanas, porque defendian la religion, justamente resistieron”.

deja de remitir al ducado de Lorena o, sobre todo, a sus duques. Así que, después de las tres damas y el duque de Nemurs, el personaje de Lorena parece también constituir una referencia oblicua al destino colectivo de Francia.

En cuanto al conde Domicio, endemoniado por una ex amante rechazada, su nombre también hace eco a figuras históricas. En efecto si su nombre puede ser inspirado en la *Via Domitia* que recorren los peregrinos, como sugiere el editor Carlos Romero (2002, 577, n. 16), también recuerda –entre otras personalidades latinas menos notorias– a Nero (Domitius Nero) y Domiciano (Titus Flavius Domitianus): dos emperadores que, pese a las cualidades manifestadas al principio de su reinado, dieron muestras de locura y crueldad (como el Domicio de Cervantes).²⁶ Así que, por ser el conde Domicio el dueño y señor de la “casi real casa” en que sucede nuestro episodio, no me parece forzado imaginar que este personaje constituya una transposición “casi real” de un monarca francés. Además, ya que se concebía a un rey de Antiguo Régimen como otro padre para sus súbditos, los niños y “flacas gentes” a los que Domicio está por matar serían una transposición de la población francesa. Por lo demás, ver en Domicio/Hércules unas alusiones a la monarquía gala me parece tanto más verosímil cuanto que, desde el reinado de Francisco I y especialmente la publicación en 1536 del anónimo *Hercules gallicus*, los reyes de Francia se reivindicaban como los descendientes de Hércules –otra intertextualidad con la que tal vez jugara Cervantes en este episodio.²⁷

En semejantes condiciones, el envenenamiento de Domicio por la celosa Lorena sería algo más que una variación sobre los casos de amor y los mitos de Hércules y Jasón-Medeia (un juego intertextual bien estudiado por Roca Mussons, 526-529). En mi juicio, esta historia alude al ambiente venenoso de la corte de los Valois. En efecto, el relato de Claricia coincide con varios aspectos de la historia de Francia en la segunda mitad del siglo XVI, y en particular con hitos decisivos del reinado de Enrique III de Francia (1574-1589).

Si, en la ficción, el joven Domicio “andaba enamorado” de Lorena, los duques de Guisa y de Lorena gozaron durante años del favor de los reyes galos, especialmente durante el breve reinado de Francisco II (1559-1560), pero también bajo Carlos III (1560-1574). De hecho, después de la muerte accidental de Enrique II en 1559, el cardenal Carlos de Lorena (1525-1574) pasó a dominar el Consejo Estrecho del joven Francisco II, siendo por lo tanto el principal gobernante de la Monarquía, junto con su hermano el duque Francisco de Guisa (*Jouanna et alii*, 1055). Durante el reinado de Carlos III, tras ser apartado del poder por Catalina de Médici, quien lo temía, el cardenal de Lorena volvió al escenario público durante la tercera Guerra de Religión (1568-1570). Por fin, todavía bajo Enrique

²⁶ Para la imagen dominante de Domiciano en las letras clásicas, ver especialmente a Suetonio, *Vida de los Doce Césares*. En el apartado X dedicado a la vida de Domiciano, se hace énfasis sobre su paso de su horror por la sangre y su clemencia y desinterés juveniles a su crueldad y codicia posteriores.

²⁷ Se ofrece un primer acercamiento a las principales fuentes antiguas y modernas sobre el Hércules galo en un [dossier pedagógico](#) propuesto por el Ministerio de Educación francés. Esta síntesis señala por un lado que, según autores como Pomponius Mela o Aristóteles, la “*vía heraclea*” por la cual habría pasado el héroe entre Iberia e Italia correspondería a la romana la *Via Domitia* (también seguida por los protagonistas del *Persiles*). Por otro lado, se indica que los reyes franceses se inspiraron en el admirado emblema CLXXXI de Alciato – “*Eloquentia fortitudine praestantior*”– para presentarse como monarcas cuya elocuencia ataca las voluntades humanas mejor que la fuerza. Se desplegó especialmente este discurso bajo Enrique IV que se valía tanto de la pluma y los símbolos como de la espada para asentar su autoridad. Para llevar a cabo la reconquista del territorio y reafirmar el poder del Estado, organizó triunfos a la romana en los que las arquitecturas efímeras integraban la referencia al Hércules galo (a este respecto, ver Vivanti, y el resumen de su estudio por Cremona).

III, así como Lorena podía aspirar a una unión con Domicio, los de Lorena y de Guisa pudieron esperar que el monarca siguiera concediéndole sus favores. En su juventud, una profunda afinidad había unido al futuro Enrique III y Enrique de Lorena, tercer duque de Guisa (1550-1588), especialmente desde que combatieron juntos durante la campaña militar de 1569. Y aunque se apartaron algún tiempo el uno del otro por una intriga del cardenal de Lorena (que aspiraba a casar con Margarita de Francia, la hermana del rey, a su sobrino Enrique de Guisa), éste volvió a gozar del favor de Enrique III tras la boda del de Guisa con Catalina de Cleves en 1570 (Jouanna *et alii*, 958-959). Se confirmó el peso de la familia de Lorena con la unión del monarca con Luisa de Lorena y el excepcional rango otorgado a los de Guisa durante las festividades del sacro y la boda real, en Reims (13-15 de febrero de 1575).

Por lo tanto, fueron principalmente las maniobras de Enrique de Guisa las que precipitaron su desfavor. De hecho, a partir de 1578, entró a todas luces en la oposición al rey, apoyando a los clanes hostiles a los favoritos de Enrique III; con la muerte del duque de Anjou y Alençon, en 1584, Enrique de Guisa encabezó la segunda Liga católica, con subsidios masivos de España. Desde entonces, la vida del duque de Guisa fue la de un gran rebelde, y los de Guisa se presentaron ostensiblemente como los valedores del catolicismo, para aumentar al número de sus partidarios, imprescindibles para presionar al rey. Dicho esto, como advierte Arlette Jouanna (311), “el cálculo político, aquí, no excluye necesariamente la sinceridad: no cabe la menor duda de que los de Guisa prefirieran un combate que les permitiera conciliar la defensa de la fe y la de su honor”. No obstante, el poder creciente de la Liga socavaba peligrosamente la majestad monárquica, y por eso fue por lo que Enrique III acabó ordenando la muerte de Enrique de Guisa y su hermano el cardenal Luis de Lorena, ejecutados los 23 y 24 de diciembre de 1588, en Blois. En efecto, los de Lorena y Guisa le habían infligido al monarca repetidas humillaciones: no solo la adopción del Edicto de Nemours en 1585 y su confirmación con el Edicto de Unión en 1588, que anulaban todos los esfuerzos anteriores de pacificación con los hugonotes, sino también el día de las Barricadas (el 12 de mayo de 1588), durante el cual el pueblo parisino se sublevó para apoyar a Enrique de Guisa, quien había infringido la prohibición real de entrar en París. Aunque se ignora si lo hizo solo para presionar al rey y obligarle a despedir a su “*mignon*”, el duque de Epernon, y acceder al poder como su padre en tiempos de Francisco II, o porque incluso esperaba colocar a su estirpe en el trono de Francia, lo cierto es que obligó al rey a huir vergonzosamente (Jouanna *et alii*, 329-339). Por fin, lo que precipitó la decisión del “golpe de majestad” de diciembre de 1588, fueron los Estados Generales de Blois, que consiguieron que el rey reconociera a los diputados la capacidad de promulgar con él una ley fundamental (y, concretamente, la de declarar como tal el Edicto de Unión): una concesión que envalentonaba cada vez más a los Estados, en su mayoría favorables a los de Guisa, y tendía a una división de la soberanía. Fue para lograr que los más exaltados de los diputados por lo que, tras varias advertencias desoídas por Enrique de Guisa, Enrique III tomó la arriesgada decisión de mandar ejecutar a los cabos de la Liga (Jouanna *et alii*, 340-346).

Lejos de reafirmar la autoridad monárquica, este golpe de fuerza acarreó un nuevo sublevamiento de la Liga; el rey unió entonces sus fuerzas con las del hugonote Enrique de Navarra para asediar París, cuya milicia recibía apoyo armado de Felipe II. Y fue durante la preparación de este sitio (en el que se ilustró Carlos-Manuel de Saboya-Nemours, celebrado por Pedro Cornejo en las ya citadas *relaciones*) cuando fue asesinado Enrique

III. El 1º de agosto de 1589, fue acuchillado por el dominico Jacques Clément, como lo sería Enrique IV en 1610 por Ravillac: dos regicidios que se parecen a la muerte de Domicio, quien expira “con el pecho pasado por un cuchillo –según un *modus operandi* conocido de sobra en el *Persiles* desde el paso por la Isla Bárbara.

Así que, mediante una analogía entre la venganza homicida de Lorena y la actuación de los duques de Lorena, se tiende a asimilar la actuación de los cabos de la Liga a una pasión desenfrenada y destructora. Dicho sea de otro modo, se contrapone implícitamente la pureza de su ambición declarada –la de defender la fe católica– con los medios violentos y desleales usados con tal propósito.

En este caso, Cervantes se alejaría radicalmente del discurso dominante (cuando no exclusivo) de los publicistas e historiadores españoles que se dedicaron en su tiempo al asesinato de Enrique III. En efecto, éstos se hacen eco de la propaganda de la Liga que, sobre todo tras el golpe de fuerza de Blois, multiplicaba los ataques contra Enrique de Valois, transformando su nombre, por anagrama, en *Vilain Hérodes*, y acusándole de impiedad, crueldad, perfidia e incluso de brujería (Jouanna *et alii*, 351). Así pues, Ribadeneira²⁸ o Garibay²⁹ también diabolizaron a Enrique III de Francia y le acusaron de haber atizado el incendio en su reinado al mandar asesinar al duque de Guisa y a su hermano, mientras disculpaban al regicidio. Asimismo, en un pliego suelto de 1589 titulado *La muerte de Henri de Valois por un dominico* (BNM, ms 1750, 286r-295v), el autor insiste en la dimensión escatológica del acontecimiento, presentado como una venganza

²⁸ Ver RIBADENEIRA, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* (478-479 – subrayado mío) : “Y por estas confederaciones y amistades con los turcos y con los herejes, y por otros pecados nuestros, ha permitido nuestro Señor que un reino nobilísimo, poderosísimo y cristianísimo esté tan miserablemente afligido y abrasado con el incendio de fuego infernal, que ni con oraciones, ni con lágrimas, ni con los ríos de sangre que en tantas guerras más que crueles se han derramado, hasta ahora no se ha podido apagar; antes le ha acrecentado y crecido con lo que el rey Enrique el Tercero, hijo de Enrique el Segundo y nieto de Francisco el Primero, hizo cuando por esta engañosa razón de estado mandó matar á Enrique de Lorena, duque de Guisa, y á su hermano el cardenal Luis de Lorena, en la asamblea de Bles, este año pasado de mil y quinientos y ochenta y ocho, pensando que con la muerte destos dos hermanos y valerosos príncipes allanaría las dificultades de todo su reino, y sería temido y obedecido de todos, sin repugnancia y contradicción. Pero, como el consejo que tomó fue de políticos y maquiavelistas, no regulado con la ley del Señor, por su justo juicio vino á morir el mismo rey Enrique por mano de un pobre fraile, mozo, simple y llano, de una herida que lo dio con un cuchillo pequeño, en su mismo aposento, estando el Rey rodeado de criados y de gente armada, y con un ejército poderoso, con el cual pensaba asolar dentro de pocos días la ciudad de París. ¿Ha habido en el mundo ejemplo como éste, tan nuevo y tan extraño, y jamás oído de los nacidos?”

²⁹ Ver GARIBAY, *Memorias de Garibay* (532): “Título VII. De las dos cartas originales que Carlos de Lorena, duque de Guisa, en Francia, me escribió de diversos lugares y tiempos. Henrique de Lorena duque de Guisa en los reinos de Francia fue muerto en ella en la ciudad de Bles [Blois] en 23 de Diciembre del año de 1588 por mandado del Rey Enrique el tercero, inducido y aconsejado a ello por los herejes de su Consejo. Junto con él fue también muerto por su mandado su hermano el cardenal Luis de Lorena, porque estos dos príncipes eran protectores de la fe católica en Francia. En el mismo día hizo prender el Rey Henrique á Carlos de Lorena primogénito y heredero del duque muerto, habido en su mujer la duquesa Madame Catalina de Cleves hija de Francisco de Cleves duque de Nevers.

En tanto que estaba preso Carlos de Lorena, duque nuevo de Guisa, midiendo Dios por sus justísimos y rectísimos juicios al Rey Enrique con la medida con que él había medido al Cardenal y Duque hermanos, permitió que fray Clemente de la orden de Santo Domingo conventual en París, natural del ducado de Borgoña, le matase en Sanct Clu [Saint-Cloud], a dos leguas de París”.

divina contra “el tirano de Francia”.³⁰ En cuanto al clérigo Pedro Cornejo, sus dos largas relaciones de sucesos confirman estas tendencias. De nuevo, Enrique III aparece como pérfido y cruel³¹ mientras que se alaba a Jacques Clément como el instrumento elegido por Dios para purificar el cuerpo político mancillado por el Valois.³² Por otra parte, Héloïse Hermant (168) apunta que Cornejo erige el psicologismo en motor de la acción, lo que confiere una dinámica trágica a los acontecimientos. Con la muerte del de Guisa, Cornejo describe al rey como enloquecido. A través de Enrique III, son las pasiones humanas las que se desatan contra los católicos. Por contraste, los miembros de la Liga aparecen como modelos de virtud y abnegación, dispuestos a sacrificarse por el bien común. Según Cornejo, la Liga sería una reacción defensiva frente a la política protestante de Enrique III, frente al tormento que inflige a la Iglesia vendiendo oficios a laicos y frente a la visión de un pueblo oprimido por los impuestos.

Como Enrique III en los discursos de sus detractores, Domicio también aparece en el *Persiles* como un nuevo Herodes, a punto de sacrificar a inocentes niños. Pero si los panfletos de la Liga y sus ecos españoles acusaban al monarca francés de ser un rey brujo, culpable de perfidia en el golpe de Blois contra los de Lorena y Guisa, aquí se invierten los papeles en el episodio de la “casi real casa”. En la novela, lejos de ser la víctima del conde endemoniado, es Lorena la que recurre a la brujería, el engaño y la traición; es por los celos de Lorena (¿imagen de una ambición política frustrada?) por lo que enloquece Domicio, ardiendo por las camisas en un fuego infernal. ¿Acaso podría remitir este envenenamiento a la adopción por Enrique III, bajo el impulso de los de Guisa y Lorena, de medidas violentas contra sus súbditos protestantes, como el tratado de Nemurs? No es imposible, en la medida en que establecería un vínculo fuerte entre la historia de Domicio y Lorena y la del duque de Nemurs.

En todo caso, ya desde esta primera aventura en el suelo francés, la escritura del *Persiles* parece pues parece pues nutrirse de un diálogo oblicuo con las guerras de religión francesa, pese a la declaración inicial sobre el estado pacífico del reinado. Esto ayuda por lo demás a entender por qué el sabio Soldino les desaconseja a las tres damas francesas que

³⁰ Ver Crémoux, 138. El estudio precisa que ningún argumento viene a legitimar el crimen en este pliego: se trata aquí de una “visión puramente ideológica, que no se apoya en absoluto en una demostración histórica o jurídica, o por el enunciado de pruebas y hechos concretos: Enrique III es un tirano por tolerar a protestantes en su reino, y punto. [...] Detrás de este aserto sin matiz se perfila, en contraste con el rey de Francia, la figura de Felipe II como rey legitimado por su lucha enconada contra la herejía”.

³¹ Ver Pedro Cornejo, *Liga y confederación...*, 28v-32r, para el relato de la ejecución del duque de Guisa y su hermano el cardenal de Lorena, presentado como un asesinato premeditado, a sangre fría, y agravado en el caso del cardenal por el no respeto a su estatuto de prelado, que lo colocaba bajo la sola jurisdicción papal.

³² Ver Pedro Cornejo, *Liga y confederación...*, f. 50-52. Cornejo celebra el regicidio como un acto providencial, por ser cometido justo antes de que las aliadas tropas de Enrique III y Enrique de Navarra conquistaran a París: “[en] cada momento se esperaba el choque en la villa: pero como Dios sea en sus obras marauilloso, y tan de notar los trucos de la fortuna, estando este Rey en el colmo de su deseo, y con la mayor prosperidad fuerças de guerra que jamas pensó juntar, le acontecio el mas terrible y denodado caso que (medidas y pesadas las cosas) en el mundo jamas se ha visto. Y este fue, que le metio en cabeça a vn pobre religioso, de la orden de santo Domingo, llamado Fray Diego [*sic*] Clemente, de generacion pobre y baxa, es a saber hijo de un hortolano, y el de persona tan diforme, que era vn segundo Esopo, y de los menos doctos y mas abatidos que en el Convento avia, de matar al Rey”. Tras apocar las pocas dotes de Jacques Clément, para presentarlo como un mero instrumento de la justicia divina, Cornejo insiste en el hecho de que el regicida no ocultara nunca su intención, sino que el mismo rey había sido informado de ella (“mas echavanlo todos tan en burlas, como la diferencia del executador al executado lo demandaba”)—una precisión destinada probablemente a limitar el alcance del engaño cometido por el asesino.

se dirijan a París, “porque así les conv[iene]” –dice el texto.³³ En París, donde pensaban conocer a Nemurs, habrían descubierto una ciudad agitada. Más vale para ellas evitarla, como también hizo Tomás Rodaja en *El licenciado Vidriera*: éste, tras salir de Flandes antes del principio de una campaña militar, “volvió a España sin haber visto a París, por estar puesta en armas”.³⁴ La imprecisión cronológica de la novela no permite determinar si Cervantes se refería a uno u otro acontecimiento; pero lo esencial es que se evoquen las guerras intestinas de Francia, y que se evite París por motivo de estos disturbios. Sin duda alguna, un lector atento de 1617 podía fácilmente establecer un vínculo entre este episodio del *Licenciado* la renuncia de las tres damas francesas a acudir a París en el *Persiles*.

Como otras muchas veces en el *Persiles*, por lo tanto, Cervantes reescribiría aquí la Historia a contrapié de la política exterior de Felipe II, cuyo reinado resulta eludido por la cronología interna de la novela, y quien sostuvo a la Liga contra los hugonotes e incluso contra Enrique III, tanto para debilitar el gran rival vecino como para apoyar la candidatura al trono galo de su hija Clara Eugenia. Lejos de esta intromisión agresiva, el gótico Periandro, ahora personificación de una España ideal, sólo procura desarmar a Domicio y evitar un baño de sangre –sea cual sea la confesión de las “flacas gentes” que podían caer víctimas de las pasiones desbocadas de sus señores. Este fragmento imaginaría pues un tipo de relaciones internacionales en las que España solo intervendría en Francia para pacificarla.

Ahora bien, precisamente, en los episodios siguientes, la asistencia prestada por Antonio a Feliz Flora prolonga esta ficción de una relación pacífica entre España y Francia, hasta hacerla desembocar en una unión amorosa. Antonio salva dos veces a la dama francesa: primero contra Rubertino, un caballero vecino de Feliz Flora que, movido por un “vicioso amor”, había procurado lograr su mano por la fuerza, a falta de conquistar su voluntad;³⁵ y luego al cruzar un río, en el que Feliz Flora amenaza con ahogarse (III, 15, 582).

El primer rescate genera en ella “un tan comedido amor, que no se extendía a más que a ser benevolencia”;³⁶ el segundo le vale al Antonio una alabanza notable para quien hasta poco era definido como un bárbaro nórdico: “Muy cortés eres, español”; y finalmente, esta relación armoniosa fundada en la cortesía y el agradecimiento desembocará en un matrimonio, evocado en la última página de la novela.³⁷ Este episodio también podría leerse en relación y contraste con la historia real. Aquí, una España cortés defiende a Francia frente a parte de su nobleza “de áspera y cruel condición y de mudable y antojadiza voluntad”, como Rubertino.

³³ Ver *Persiles*, III, 19, 607: “Olvidábase de decir cómo Soldino había aconsejado a las damas francesas que siguiesen el camino derecho de Roma, sin torcerle para entrar en París, porque así les convenía”.

³⁴ Ver Miguel de CERVANTES, GARCÍA LÓPEZ ED. *Novelas ejemplares* 357.

³⁵ Ver *Persiles*, III, 15, 580: “Rubertino, [...] según [Feliz] Flora contaba, era un caballero, señor de un castillo que cerca de otro suyo ella tenía. El cual Rubertino, llevado no de perfecto sino de vicioso amor, había dado en seguirla y perseguirla y en rogarla le diese la mano de esposa; pero que ella, por mil experiencias y por la fama, que pocas veces miente, había conocido ser Rubertino de áspera y cruel condición y de mudable y antojadiza voluntad [y] no había querido condescender con su demanda”.

³⁶ *Persiles*, III, 15, 580: “[Feliz] Flora [...] no acertaba a quitarse de la cabecera de Antonio, amándole con un tan comedido amor, que no se extendía a más que a ser benevolencia, y a ser como agradecimiento del bien que dél había recibido cuando su saeta la libró de las manos de Rubertino”.

³⁷ *Persiles*, IV, 14, 713: “[Feliz] Flora determinó de casarse con Antonio el bárbaro, por no atreverse a vivir entre los parientes del que había muerto Antonio”.

Por cierto, la violencia de este caballero (después de la de Domicio y antes de la de Nemurs) viene a contracorriente de un tópico según el cual la nobleza gala era cortesa y galante.³⁸ Además, nombrar Rubertino a este representante de los vicios de cierta nobleza francesa es de por sí significativo. Por una parte, el juego aliterativo entre Rubertino y rubio (Reyre, 213) integra a este gentilhomme en la familia de los pelirrojos del *Persiles*, junto a Rutilio y Pirro, que son presa de pasiones desenfrenadas. Por otra parte, parece verosímil, como ya sugirió M. Nerlich, que este nombre remita a la novela de *Roberto el Diablo*, “que relata la historia del caballero Roberto, violento y violador de mujeres que, ya arrepentido, hará una peregrinación a Roma y cuya alma será salvada por un ermitaño”.³⁹ Semejante intertextualidad sería tanto más interesante cuanto que en el *Persiles* (en el que también se evoca una peregrinación a Roma y a ermitaños), no se arrepiente Rubertino. Tan solo personifica esa nobleza descontrolada que trastornó el reinado de Francia a lo largo del siglo XVI, y especialmente durante las guerras de religión.

Por consiguiente, el hispanista André Lubac (127-129) atinaba probablemente al observar una “extraña casualidad” en la obra de Cervantes: si las últimas líneas de su novela póstuma anuncian la unión de un español y una francesa, sus primeras obras impresas – cuatro poemas escritos en 1568 con ocasión de la muerte de Isabel de Valois– también celebraban otra boda semejante: la de Felipe I con esta princesa francesa, comúnmente llamada Isabel de la Paz. Según Lubac, la reaparición de este motivo de las bodas hispanofrancesas al final del *Persiles* correspondería a un duradero afán cervantino de paz entre Francia y España.

Ya que, según la cronología interna de la ficción, el paso de los peregrinos por Francia debe de suceder precisamente en esa primavera de 1559 en que fue firmado el tratado del Cateau-Cambrésis y se pactaron las bodas entre Felipe II e Isabel de Valois, me parece que el *Persiles* figura lo que hubiera podido ser una relación de concordia entre Francia y España sin el apoyo de Felipe II a los nobles “de áspera y cruel condición”, después de la muerte de Isabel de la Paz en 1568. De manera más actual en 1617, se proyectó tal vez en la novela lo que podrían ser las futuras relaciones entre ambos países tras otras uniones reales, como las dobles bodas contraídas en 1615 entre el futuro Felipe IV e Isabel de Francia, por una parte, y entre Ana de Austria y Luis XIII de Francia, por otra parte. Cervantes se inscribiría entonces en la misma corriente que el doctor Carlos García. En *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra ó sea la dichosa alianza de Francia con España...* (publicada como el *Persiles* en 1617), este médico español instalado en París no se contenta con describir la “antipatía y contrariedad de los españoles y los franceses”; también manifiesta su deseo de ver al Sol español y la Luna francesa entrar en conjunción, gracias a las dobles bodas reales.

En una novela en la que son más bien escasas las referencias mitológicas, las evocaciones de Deyanira y Europa también podrían participar de un diálogo con la historia reciente. De hecho, al llegar Ana de Austria a Francia en 1615, se armó una campaña de

³⁸ Sobre la cortesía y galantería tópicamente atribuida a la nobleza francesa en las letras españolas, ver por ejemplo la muestra de citas recogidas en HERRERO GARCÍA (406).

³⁹ VER NERLICH, 547, n. 2. Este relato, apunta, fue publicado en 1509 en una traducción española bajo el título de *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*. Añadamos que esta historia era lo bastante conocida entre los lectores españoles como para que se identificara con este personaje Estebanillo González, el protagonista de la novela picaresca publicada en Amberes en 1646, y atribuida al escribano y poeta de circunstancias Gabriel de la Vega. Ver *La vida y hechos de Estebanillo González*, I, 1, 36.

libelos que denunciaban las bodas españolas, y uno de estos panfletos, titulado la *Cassandre française*, representaba a la joven infanta como otra Deyanira celosa de Francia, pronta a darle al joven Luis XIII “*une chemise infectée de son venin d’Espagne*” (citado por Del Rio Barredo y Dubost, 43). Por supuesto, nada prueba que Cervantes conociera semejantes panfletos; pero, si fuera el caso, haría falta considerar que usó contra esos publicistas antiespañoles sus propias armas retóricas (y que escribió o volvió a redactar estos capítulos entorno al 9 de noviembre de 1615, fecha del intercambio de las princesas en el Bidassoa). En todo caso, según este capítulo del *Persiles*, Deyanira no es española, sino francesa. El enemigo de Francia es Francia misma, cuando se entrega a sus pasiones más irracionales y violentas, como Lorena.

En cuanto a la imagen de Antonio que, “en mitad de la corriente”, lleva a Feliz Flora en sus hombros, “como a otra nueva Europa” para depositarla “en la seca arena de la contraria ribera”, también parece integrar motivos asociados a las uniones reales entre España y Francia. En 1615, fue en medio del Bidassoa donde se celebró la ceremonia de intercambio de las princesas –un acontecimiento muy representado y comentado en ambos reinos (García García 2010, 25-27). Además, el rapto de Europa era uno de los motivos que aparecían en los programas iconográficos de las arquitecturas efímeras elaboradas para varias bodas reales. Se usó por ejemplo esta imagen de amor y unión carnal para la entrada de Isabel de Valois en Toledo, cuando se celebraron sus bodas con Felipe II (López Torrijos, 248). Al valerse a su vez de este mito, puede que Cervantes quisiera sugerir cuán fecunda podría ser una “conjunción” entre Francia y España, con tal de que se basara en la cortesía y benevolencia mutua, como entre Feliz Flora y Antonio.

Antes de terminar, cabe averiguar si puede integrarse a una lectura emblemática el personaje central en el episodio de la “casi real casa” de estos capítulos franceses: el de Claricia, la “mujer voladora”. Con su nombre y la medida de su discurso (III, 15, 578-579), ¿acaso personifique la clarividencia y la razón lúcida? ¿O tal vez esta figura angelical, que confía en la “acostumbrada misericordia de Dios, que mira por los inocentes” (579), remita a las clarisas y a la sobria espiritualidad franciscana a la que Cervantes debió de sentirse afín en sus últimos años, puesto que ingresó en la Orden de los Terceros de San Francisco en 1613? Las dos hipótesis serían compatibles y, en ambos casos, el destino de este personaje subrayaría que tan solo un prodigio puede salvar la templanza cuando el señor del lugar es presa de una pasión desenfrenada, sea ésta amorosa o religiosa.

Sin embargo, más allá de esta lectura, quizá se entable aquí, de nuevo, un diálogo a medias voces con la Historia. En efecto, por ser la esposa de Domicio, el señor de la “casi real casa”, Claricia aparece como una casi reina de Francia, envidiada y rechazada por Lorena, alias la Liga. Ahora bien, estos elementos podrían remitir a otro hito de las relaciones hispanofrancesas: el rechazo por los Estados generales de París, en 1589, de la candidatura al trono galo de la infanta Isabel Claricia Eugenia. Esta conjetura estriba primero en la proximidad sonora entre el nombre de la princesa y el de Claricia: una posible combinación del radical de los primeros dos nombres –invertidos– de la princesa y las vocales finales del tercero (CLARa ISabel EugenIA), según un juego onomástico fácilmente perceptible para unos lectores del siglo XVII acostumbrados a estos procedimientos.⁴⁰

⁴⁰ Semejante juego con el nombre de la misma Isabel Clara Eugenia es la base de un poema laudatorio de Eugenio Salazar de Alarcón (1530-1602), la canción XIII de su inédita *Silva de poesía*, dedicada “A la ínclita Dama y serenísima Señora Doña Isabel Clara Eugenia infanta de España”: “Ysabel Clara Eugenia, vuestra

Además, el personaje cervantino presenta cualidades frecuentemente asociadas con la hija predilecta de Felipe II. Si la novela define a Claricia como “hermosísima dama”, los abundantes retratos oficiales de la infanta se esmeraron en elaborar la imagen de un “cuerpo ideal” de soberana, dotado de majestuosa gracia (Van Wyhe). Por otro lado, así como Claricia relata sus desgracias con suma claridad, sin descomponerse por la emoción, Isabel Clara Eugenia era elogiada por su serenidad e gran inteligencia. Por otra parte, eran tales su penetración y capacidad política que el Rey Prudente le confió en sus últimos años amplios derechos en la gobernación de la Monarquía, mientras que ejerció de “guía y consejera de su hermano, el futuro Felipe III” (Van Wyhe, 14, y Martínez Hernández).⁴¹ Sintetizando estas dotes, así la retrataba en 1612 el cardenal Bentivoglio, nuncio del papa en Flandes:

No es menos digna [que el Archiduque Alberto] de vivir en las memorias venideras la Infanta Doña Isabel”; en su rostro admira su “majestuosa belleza” y “suma gracia”, en todo su modo “un no sé qué de benigno y de grandeza [...]. Ni se puede decir cuán benigna es, y cuán afable, cuán liberal y magnánima, cuánto ama la justicia, más sobre todo cuán grande Religión y piedad es la suya. (Citado por Díez, 123-124)

En cuanto a la dimensión angelical de la mujer voladora, su confianza en la misericordia divina, e incluso su nombre, también coinciden con la religiosidad de Isabel Clara Eugenia. En efecto, ésta no solo recibió este nombre por nacer el día de Santa Clara de Asís, fundadora de la orden de las clarisas, sino durante toda su vida dio muestras de una profunda religiosidad y una gran “serenidad y firmeza de creencias de Isabel” (Díez, 33 y 72). Además, si defendió enérgicamente la orden del Carmelo, introduciéndola en Flandes cuando fue gobernadora general de esos Estados, también mantuvo unas relaciones estrechas con la orden de las Clarisas. En su infancia, tras la muerte de su madre Isabel de Valois –quien había pedido ser enterrada con el hábito de San Francisco, en el convento de las Descalzas Reales (Díez, 42)–, frecuentó asiduamente con su hermana Catalina Micaela el Real Monasterio de las Descalzas Reales, un convento de dicha orden en el que residían su tía la emperatriz María y su prima Margarita (Díez, 44-45). Por añadidura, cuando murió en 1621 su primo y esposo el Archiduque Alberto, a falta de poder retirarse en el mismo Monasterio de las Descalzas Reales, como lo hubiera deseado, decidió vestir el hábito de santa Clara, y se convirtió en terciaria franciscana. Nunca más volvió a dejar ese hábito, con el que fue pintada por Rubens (1625) y Van Dyck (1628), en unos retratos que se convirtieron en la imagen oficial de la Isabel Clara Eugenia en sus últimos años (Díez, 102-103). Por cierto, estos últimos hechos son posteriores a la redacción y publicación del

fama / es clara, y su sonido duce y claro, / de los umbrales de la clara Aurora / hasta el bermejo ocaso: (O clara dama / clara es vuestra persona, y ser tan raro, / clara vuestra virtud, que así os decora, / Alta clara y señora) / clara vuestra bondad, / clara vuestra piedad, / claro vuestro valor, que tanto os dora, / clara vuestra largueza, y claridad, / clara vuestra razón, / clara la magestad, / claro el entendimiento, y discreción, / y clara como el cielo vuestra vida, / ínclita Clara Eugenia esclarecida (citado por Olmedo, 234).

⁴¹ Era tan notoria la estima de Felipe II hacia Isabel Clara Eugenia que María de Zayas seguía evocándola decenios después, no sin idealización. Ver sus *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y Entretenimiento honesto* (1647-1649), “Desengaño V”: Felipe II, escribe, “no hacía ni intentaba facción ninguna que no tomase consejo en ella: en tanto estimaba el entendimiento de su hija” (citado por Olmedo, 233).

Persiles, pero no dejan de confirmar la honda religiosidad y una duradera inclinación de la infanta hacia la orden de las clarisas, de la que sí pudo enterarse Cervantes.

Pero ¿para qué introduciría el novelista alusiones a Isabel Clara Eugenia en estos capítulos franceses del *Persiles*? En realidad, no resultaría nada descabellado, si se recuerda un episodio clave de la biografía de la infanta. Se sabe la que Felipe II tenía para ella inmensas expectativas, y, sin descartar la posibilidad de que llegara a reinar sobre la Monarquía Católica, contempló diversos designios matrimoniales, sin concretarlos nunca hasta la unión de Isabel con el archiduque Alberto. Entre tales proyectos, que le valieron en la historiografía a Isabel el título de “novia de Europa”, el más ambicioso fue sin duda el de instalar a Isabel en el trono de Francia, tras la muerte en 1589 de Enrique III. De hecho, Felipe II podía argüir que Isabel era hija de Isabel de Valois y nieta de Enrique II de Francia y Catalina de Médici. Frente a las reticencias de los mismos miembros de la Liga, debidas tanto a la ley sálica, según la cual no podía reinar una hembra, como al temor a una dominación española, y las ambiciones de otros pretendientes, Felipe II propuso que se convocaran Estados Generales. Durante éstos, se celebraron en París en 1593, el duque de Feria pidió que se proclamara a Isabel Clara Eugenia como reina legítima (frente a la amenaza del acceso al trono del hugonote Enrique de Navarra). Pero el embajador español no pudo con las resistencias de los Estados, ni proponiendo que Isabel solo subiera al trono como consorte del archiduque Ernesto de Austria, ni de un príncipe francés (Vázquez de Prada, 395-396 y García Prieto, 136-145). Con recibir la ayuda de 40.000 hombres y subsidios masivos por parte de España, los líderes de la Liga rechazaron las pretensiones de Felipe II para Isabel, empezando por Carlos de Lorena, el duque de Mayena y hermano menor de Enrique de Guisa, que (como otros) aspiraba al trono, o prefería prolongar la guerra para mantenerse en el provechoso estado de Teniente General del reinado.⁴²

Si de hecho se entabla en el *Persiles* un diálogo con este episodio de las relaciones francoespañolas, se culparía por lo tanto doblemente a Lorena, alias los duques de Guisa y Lorena: no solo por haber enloquecido y causado la muerte violenta de Domicio (alias Enrique III), sino por haber impedido que reinara en Francia Isabel Clara Eugenia, lo que –según la argumentación promovida por Felipe II– hubiera facilitado la pacificación del reino. A este respecto, aunque se puede dudar desde nuestra perspectiva que todos los franceses (empezando por los hugonotes) reconocieran la legitimidad de la infanta, cabe notar que en la España de Cervantes, sí solía asociarse a Isabel con la paz. Así pues, en un romance escrito para su nacimiento, Joan Timoneda ya anunciaba el carácter pacífico la infanta, pues era hija de la llamada “Isabel de la Paz”, cuya llegada a España había simbolizado la esperanza de fin de las guerras hispanofrancesas: “Notificada / sea la niña nascida / tan graciosa, y alindad, / de casta, y casa Real, / de España y Francia formada / y a la paz destos dos reynos / por nuestro Rey acceptada [...] / ésta es hija de la paz / por

⁴² Carlos de Lorena es uno de los principales blancos de la anónima *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris* (ed. M. Martin) cuyos autores también denuncian burlonamente las pretensiones de España y de la casa de Lorena sobre la corona francesa, o el culto rendido al regicidio Jacques Clément, beatificado por la Liga. Por la virulencia de los ataques contra la Monarquía Católica en este libelo, no cabe duda de que las autoridades madrileñas trataran de impedir su difusión al sur de los Pirineos. Pero cabría averiguar más a fondo de lo que pude hacer para este artículo si tuvo algún tipo de recepción en España, aunque indirecta, en tiempos de Cervantes.

quien la paz fue engendrada”.⁴³ El mismo Cervantes, en el homenaje fúnebre que rindió en 1569 a Isabel de Valois, terminaba sus redondillas evocando a las dos infantas (lo que sugiere que las concebía como herederas del legado simbólico o funcional de su madre, Isabel de la Paz): “O Isabella Eugenia Clara, / Cathalina, a todos chara [*sic*] / clara luzeros los dos / no quiera y permita Dios / se os muestre fortuna avara”.⁴⁴

Más tarde, cuando gobernaron en los Países Bajos (a partir de 1598), Isabel y Alberto fueron honrados públicamente en los Países Bajos como “portadores de la paz” desde 1609 (Thomas, 195). Fueron ellos quienes, en 1607, tomaron la iniciativa en 1607 de firmar un alto el fuego con las provincias rebeldes, y negociaron hasta firmar en 1609 la Tregua de Doce Años. Los Archiduques hubieran preferido una paz duradera que, para ellos, “no implicaba renunciar a la defensa de la fe católica ni a sus derechos sobre las provincias del Norte, que con el tiempo podrían reintegrarse a su soberanía” (Díez, 114-115). Pero se valieron de la Tregua para centrarse en el gobierno de su territorio, con loables medidas (estos “trabajos de la paz se resumen en Díez, 127-138). Y si no consiguieron del todo la hispanización y recatolización de las diez provincias meridionales de los Países Bajos, sí consolidaron lo que quedaba de la influencia de los Habsburgo en estas Provincias obedientes, lo que les valió –sobre todo a Isabel– una gran popularidad en Flandes y, más allá, en España (Van Wyhe, 9-10 y Werner). Por lo tanto, aludir indirectamente a las frustradas pretensiones de Isabel Clara Eugenia sobre el trono francés, sería posiblemente otro guiño –junto con la unión del español Antonio y la francesa Feliz Flora– para sugerir una Historia que pudo ser y no fue: una relación pacífica entre las dos monarquías, y en beneficio de ambas.

Para concluir, y de aceptar esta lectura, cabe considerar que el *Persiles* convierte el juego con la Historia en un ingrediente de un juego intelectual ambicioso. Mediante una analogía entre la venganza homicida de Lorena y la actuación de los duques de Lorena, se cuestionaría a la Liga francesa, contraponiendo sus intenciones declaradas –defender la pureza de la fe católica– y las pasiones desenfrenadas que mueven al personaje novelesco –envidia, rencor y ambición. Mediante las semejanzas entre Claricia e Isabel Clara Eugenia, se solicitaría (quizás) en la memoria del lector cierta nostalgia hacia un sueño que no se concretó a finales del siglo XVI: el acceso al trono galo de una reina española (o hispanofrancesa), que pacificara el reino vecino y las relaciones entre Madrid y París. Por fin, a través del activismo cortés de Periandro y Antonio en defensa de “flacas gentes” o de Feliz Flora, respectivamente, se propondría un modelo para unas relaciones fecundas entre España y Francia –un anhelo de nuevo muy actual cuando se publicó en 1617 el *Persiles*, tan solo dos años después de las dobles bodas reales celebradas en el Bidassoa. A este respecto, el *Persiles* iría pues en el sentido de la aspiración del duque de Lerma a mantener la paz con Francia, después de un periodo muy tenso en los años finales del

⁴³ “Romance al nacimiento de la Infanta Doña Ysabel Eugenia Clara, hija del Rey don Philippe, que nació a 12. De Agosto. 1566”, recopilado en Rosa Real. Cuarta parte de romances de Joan Timoneda [...], Valencia: Joan Navarro, 1573 (citado por Olmedo, 230-231).

⁴⁴ Ver las “cuatro redondillas Castellanas, a la muerte de su magestad” publicadas en Juan López de Hoyos. *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y sumptuosas exequias fúnebres de la Serenísima Reyna de España doña Isabel de Valoys nuestra Señora* [...], Madrid: Pierres Cosin, 1569 (citado por Olmedo, 232).

reinado de Enrique IV de Francia, y pese al fortalecimiento de unos partidos belicistas en Madrid y la mayoría de las cortes europeas en los años 1610.⁴⁵ Y este ideal no constituye en absoluto un sueño ingenuo. En Francia como en otras tierras del *Persiles*, no siempre vale ser ejemplar, y tanto Periando como Antonio están a punto de perder la vida por su heroísmo.

Terminemos con unas observaciones sobre los mecanismos del juego que se establece en el *Persiles* entre la realidad histórica y la ficción. Primero, es de notar que Cervantes suele despertar la atención del lector mediante sorpresas y paradojas, como aquí el contraste entre el supuesto estado pacífico de Francia y la violencia que impera en los capítulos galos. Al igual que el extrañamiento lucianesco, estas sorpresas son al mismo tiempo fuentes de admiración e incitaciones al cuestionamiento. Luego, y a diferencia de lo que ocurre por ejemplo en *La española inglesa*, las consideraciones políticas y confesionales no se plantean aquí abiertamente, confrontando países o pueblos, sino que pasan ante todo por la caracterización ética de unos personajes. A este respecto, cabe apuntar que Cervantes se vale de procedimientos retóricos similares a los de los publicistas e historiadores españoles que condenaban a Enrique III y ensalzaban a la Liga y al regicidio Jacques Clément: como éstos, el novelista dramatiza, condensa y altera hechos reales en una trama ficcional apta para conmover; y como ellos, convierte el psicologismo en el motor de la historia. Sin embargo, lo hace con unos objetivos radicalmente distintos: no aspira a corroborar una “Historia oficial” llena de aproximaciones maniqueas o verdades sesgadas (como las de Pedro Cornejo o los pliegos sueltos controlados por el poder monárquico, sino que sus mentiras novelescas tienden a cuestionar, introduciendo dudas y complejidad, lo que en la España de su tiempo podía pasar por evidencias (como la legitimidad de la Liga y la perfidia diabólica de Enrique III).

Dicho esto, la escritura del *Persiles* no consiste en cifrar un pensamiento potencialmente censurable tras un discurso amoroso que sólo valdría como fachada. Por lo demás, hubiera resultado una estrategia torpe la de Cervantes si se propusiera escribir un texto de combate con alusiones tan escuetas y oblicuas que resultan difícilmente perceptibles. El texto ni siquiera desarrolla una reflexión detenida y profundizada sobre los acontecimientos aludidos. En cambio, al entretejer ecos con hechos destacados de las décadas anteriores, Cervantes sí le confirió al relato una resonancia histórica que, como cualquier otro juego intertextual, puede acentuar el placer de la lectura sumándole al texto complejidad y densidad.

Más precisamente, aunque les confiera a algunos personajes una dimensión emblemática, Cervantes no desarrolla una pura alegoría, en la que la ficción amorosa, mera superficie, podría borrarse ante su significado religioso y/o político. Con ser a veces representantes de naciones, bandos o ideas, sus personajes siguen siendo esto: personajes, definidos ante todo por su manera de desear o amar. El *ethos* erótico –cortesía, respeto a la libertad del ser amado, elocuencia y espíritu, capacidad a leer los silencios del otro, etcétera (Armstrong-Roche, 12-13 y 167-169)– suele ser el prisma a través del cual se evalúa la actitud religiosa de los personajes. Es decir que un amante violento, posesivo o idólatra (como Nemurs) también tendrá todas las de ser un mal cristiano, pues la *caritas* (esencial en el *Persiles*) empieza por el amor humano. De ahí el asombroso símbolo de la fe

⁴⁵ Sobre la política de pacificación internacional defendida por el duque de Lerma, siguen siendo esenciales los ya clásicos estudios de Bernardo José García García (1991 y 1996), pese a las reservas y matices expresados por Paul C. Allen, quien evidenció el apego del mismo Felipe III al intervencionismo de su padre.

pronunciado por Periandro en brazos de Auristela cuando, tras caer de la torre con Domicio, piensa estar a punto de fallecer: “muero en la fe católica cristiana y en la de quererte bien” (III, 15, 580). Este credo paradójico, en forma de zeugma, plasma la idea de que, etimológicamente esta vez, el amor humano es el símbolo⁴⁶ de la fe en el *Persiles* o, si se prefiere, la cara de la cruz: no se pueden separar el amar bien y el ser buen cristiano en esta novela.

Según este pensamiento impregnado en el paulinismo, pero en el que también se percibe cierta sintonía entre Heliodoro y Cervantes,⁴⁷ la Liga representada por Nemurs o Lorena no se ve desacreditada por motivos doctrinales o por una hipotética simpatía cervantina hacia los protestantes, como considera Michael Nerlich. Tan solo aparece descalificada por su actitud ética, por su uso de la violencia y el engaño, que se opone a la caridad cristiana por la que pretende luchar. En todo caso, lejos de oponerse, creo que la ficción amorosa y el pensamiento religioso sí se entrelazan estrechamente en el *Persiles*. Y que leer la Historia reciente a la luz del *ethos* amoroso constituye un elemento del placer de la lectura en esta novela.

⁴⁶ En griego antiguo, el *súmbolon* (σύμβολον) era un objeto partido en dos, del cual dos huéspedes conservaban senda mitad, que transmitían a sus hijos; ya reunidas, estas dos partes permitían el reconocimiento mutuo de los portadores, pero los dos fragmentos debían encajar perfectamente para demostrar las relaciones de hospitalidad contraídas anteriormente (definición traducida del diccionario griego-francés de Anatole Bailly, ed. de 1935).

⁴⁷ Sobre este punto, ver la contribución ya citada de Mercedes Blanco en este mismo volumen de *eHumanista/Cervantes*, y especialmente el apartado 5 titulado “Ícono, diosa, sacerdotisa, muchacha enamorada: Cariclea y Sigismunda”. Señala que, en las Etiópicas, también se da esta relación entre lo erótico y lo religioso, entre la historia de amor de los protagonistas y el destino colectivo. En el desenlace del texto griego, en efecto, cuando Cariclea logra salvar a su bello amante, a punto de ser sacrificados a los dioses etíopes, “quedan abolidos en Meroé los sacrificios humanos, como si el rescate de un solo hombre acarrearía una sacralización de la vida humana, y correlativamente una pacificación y espiritualización de la esfera religiosa”.

Obras citadas

- Allen, Paul C. *Felipe III y la Pax Hispanica. El fracaso de la gran estrategia*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 [1ª ed. inglesa: Yale University Press, 2000].
- Bermejo Cabrero, José Luis. “Ambientación histórica del *Persiles*”. *Anales Cervantinos* 31 (1993): 261-267.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel*. Toronto: Toronto University Press, 2009.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “*Persiles* and Allegory”. *Cervantes* 10.1 (1990): 5-16.
- Blanco, Mercedes. “El *Persiles*: entretenimiento y verdad poética”. *Criticón* 91 (2004): 5-39.
- Brioso Santos, Héctor. *Cervantes y América*. Madrid: Marcial Pons, 2006.
- Campos, Jorge. “Presencia de América en las obras de Cervantes”. *Revista de Indias* 8 (1947). 371-404.
- Casaldueiro Jimeno, Joaquín. *Sentido y forma de 'Los trabajos de Persiles y Segismunda'*. Madrid: Gredos, 1947.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. François de Rosset trad. *Les travaux de Persiles et de Sigismonde, histoire septentrionale... composée en espagnol par Miguel de Cervantes Saavedra, et traduite en nostre langue par François de Rosset*. París: Jean Richer, 1618.
- . Maurice Molho trad. y ed. *Les travaux de Persille et Sigismonde*. París: Corti, 1994.
- . Jorge García López ed. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Colahan, Clark. “Toward an Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela”. *Cervantes* 14 (1994): 19-40.
- Cornejo, Pedro. *Discurso y breue relacion de las cosas acontecidas en el cerco de la famosa Villa de Paris, y su defensa por el Duque de Nemours, contra Henrique de Borbon*. Bruselas: Roger Velpio, 1591.
- . *Compendio y breue relacion de la Liga y Confederacion Francesa: con las cosas en aquel Reyno acontecidas, desde el año de ochenta y cinco hasta el de noventa*. Madrid: Pedro Madrival, 1592.
- Cremona, Nicolas. “Guerre et paix sous Henri IV”. *Acta fabula* 7.3 (2006), <http://www.fabula.org/acta/document1410.php>. Accedido el 11 dic. 2016.
- Crémoux, Françoise. “Les «*pliegos sueltos*» espagnols et les guerres de Religion en France: mises en formes, déformations et désinformations”. En Jérémie Foa & Paul-Alexis Mellet dir. *Le bruit des armes – Mises en formes et désinformations en Europe pendant les guerres de Religion (1560-1610) – Actes du colloque international*, Tours, 5-7 novembre 2009. París: Honoré Champion. 129-145.
- Díez, Ruth Betegon. *Isabel Clara Eugenia: Infanta de España y soberana de Flandes*. Barcelona: Plaza y Janés, 2004.
- Díez Fernández, José Ignacio & Aguirre de Cárcer, Luisa Fernanda. “Contexto histórico y tratamiento literario de la hechicería morisca y judía en el *Persiles*”. *Cervantes* 12-2, (1992): 33-62.

- Del Rio Barredo, Maria-José & Dubost, Jean-François. “La présence étrangère autour d’Anne d’Autriche”. En Chantal Grell dir. *Anne d’Autriche: infante d’Espagne et reine de France*. París: Perrin / Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica / Versailles: Centre de recherche du Château de Versailles, 2009. [Versión española: *Ana de Austria. Infanta de España y reina de Francia*. Madrid: CEEH, 2009]. 110-152.
- Erlicher, Hanno. “La deconstrucción de una enemistad: *La española inglesa* en el contexto del imaginario político de la Edad Moderna”. En Hanno Ehrlicher & Gerhard Poppenberg eds. *Cervantes’ ‘Novelas ejemplares’ im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit*. Berlín: tranvía/Walter Frey, 2006. 283-319.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the ‘Persiles’*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- Forcione, Alban K. *Cervantes’ Christian Romance: A Study of ‘Persiles y Sigismunda’*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- García, Carlos. Michel Barea ed. *La oposición y conjunción de los dos grandes luminaires de la tierra o La Antipatía de Franceses y Españoles (1617)*. Edmonton: Alta Press: 1979.
- García García, Bernardo José. “Pacifismo y reformación en la política exterior del duque de Lerma (1598-1618). Apuntes para una renovación historiográfica pendiente”. *Cuadernos de Historia Moderna* 12 (1991): 207-222.
- . *La Pax Hispanica: Política exterior del duque de Lerma*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 1996.
- . “Dobles bodas reales. Diplomacia y ritual de corte en la frontera (1615-1729)”. En Nicolás Morales & Fernando Quiles García eds. *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010. 25-40.
- García Prieto, Elisa. “Isabel Clara Eugenia de Austria: negociaciones matrimoniales y proyectos dinásticos para una infanta española”. En Cordula Van Wyhe, coord. *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Londres: Paul Holberton Publishing, 2011. 130-153.
- Garibay, Esteban de. Pascual de Gayangos ed. *Memorias de Garibay*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1854.
- Hegyí, Ottmar. “Algerian Babel reflected in *Persiles*”. En Ellen M. Ellen & Amy R. Williamsen eds. *Ingeniosa invención: Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of his eighty-fifth Birthday*. Newark: Juan de la Cuesta, 1999. 225-239.
- Heliodoro. Jacques Amyot trad. Laurence Plazenet ed. *L’histoire éthiopique*. París: Honoré Champion, 2008.
- Hermant, Héloïse. “Le publiciste, le clerc et le chroniqueur: trois regards pour une histoire de la Ligue à l’espagnole prise dans les enjeux de la fin des troubles”. En Jérémie Foa & Paul-Alexis Mellet dir. *Le bruit des armes – Mises en formes et désinformations en Europe pendant les guerres de Religion (1560-1610) – Actes du colloque international*, Tours, 5-7 novembre 2009. París: Honoré Champion. 159-177.
- Herrera y Tordesillas, Antonio de. *Historia de Antonio de Herrera, criado de Su Magestad y su cronista mayor de las Indias, de los sucessos de Francia, desde el año 1585, que comenco la Liga Catolica, hasta el fin del año 1594*. Madrid: [s.i.], 1598.

- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1966 [1ª ed. 1928].
- Jouanna, Arlette/Boucher, Jacqueline/Biloghi, Dominique/Le Thiec, Guy. *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, París: Robert Laffont, 1998.
- Le Person, Xavier. “*Les larmes du roi: sur l'enregistrement de l'Édit de Nemours le 18 juillet 1585*”. *Histoire, économie et société* 17-3 (1998): 353-376.
- Llamas Martínez, Enrique. “Pedro Cornejo de Pedrosa, O. Carm. (1556-1618) y su tratado *De De Conceptione B. Viginis Mariae*”. En Fernando Millán Romeral ed. *In labore requies (Homenaje de la Región Ibérica Carmelita a los Padres Pablo Garrido y Balbino Velasco)*. Roma: Edizioni Carmelitane, 2007. 467-503.
- López Torrijos, Rosa. “Imágenes de Europa en la España moderna”. En Juan José Ferrer Maestro & Pedro Barceló eds. *Europa: historia, imagen y mito / Europa: Geschichte, Bilder und Mythos*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2008. 413-446.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del “Persiles”*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Lubac, André. “La France et les Français dans le *Persiles*”. *Anales Cervantinos* 1 (1951): 113-130.
- Mariscal, George. “*Persiles and the Remaking of Spanish Culture*”. *Cervantes* 10-1 (1990): 93-102.
- Márquez Villanueva, Francisco. “El morisco Ricote o la hispana razón de Estado”. En Francisco Márquez Villanueva. *Personajes y temas del “Quijote”*. Madrid: Taurus, 1975. 229-335.
- Martin, Martial ed. *Satyre Menippe de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris*. París: Honoré Champion, 2007 (Textes de la Renaissance , 117).
- Martínez Hernández, Santiago. “Reyna esclarecida, Cynthia clara, hermosa luna: el aprendizaje político y cortesano de la infanta Isabel Clara Eugenia”. En Cordula Van Wyhe coord. *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Londres: Paul Holberton Publishing, 2011. 20-59.
- Moner, Michel. “El problema morisco en los textos cervantinos”. En Irene Andrés-Suárez ed. *Judeoconversos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro. Actas del “Grand Séminaire” de Neuchâtel (23-27 mai 1994)*. París: Les Belles Lettres, 1995 (Annales Littéraires de l'Université de Besançon 588). 85-100.
- Nerlich, Michael. *Le 'Persiles' décodé ou la 'Divine Comédie' de Cervantès*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005. [Trad. española en Madrid: Hiperión, 2006].
- Nevoux, Pierre. “Las *Novelas Ejemplares* de Cervantes en el campo de batalla de las interpretaciones: reflexiones metodológicas aplicadas”. *Criticón* 103-104 (2008): 309-329.
- . “El *Persiles* como novela épica”. *Criticón* 111-112 (2011): 237-259.
- . *Le roman espagnol et l'Europe au XVII^e siècle : regards sur le réel et projets fictionnel*. Tesis defendida en la universidad de la Sorbona en mayo de 2012. http://www.e-sorbonne.fr/files/theses/P._Nevoux_Le_roman_espagnol_et_l'Europe_au_XVIIe_si_ecl.pdf

- Olmedo, Jaime. "Isabel Clara Eugenia: una infanta de, desde, en, entre las letras del Siglo de Oro". En Cordula Van Wyhe coord. *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Londres: Paul Holberton Publishing, 2011. 229-249.
- Reyre, Dominique. "Estudio onomástico del *Persiles*". En Jean-Marc Pelorson / Dominique Reyre. *El desafío del 'Persiles'*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003. 97-127.
- Ribadeneira, Pedro de. Vicente de la Fuente ed. *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1868.
- Riley, Edward C. *Cervantes' Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Roca Mussons, María A. "La mujer voladora del *Persiles*: maravillosa similitud". En Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas* (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998. 523-529.
- Romero Muñoz, Carlos. "Ecos de la *Topografía e historia de Argel* en el *Persiles*". En Giovanni Battista de Cesare & Silvana Serafin eds. *Un Lume nella notte, Studi di iberistica offerti a Giuseppe Bellini*. Roma: Bulzoni, 1993. 153-173.
- Thomas, Werner. "Isabel Clara Eugenia y la pacificación de los Países Bajos meridionales". En Cordula Van Wyhe coord. *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Londres: Paul Holberton Publishing, 2011. 181-201.
- Van Wyhe, Cordula. "Piedad, representación y poder: la construcción del cuerpo ideal de la soberana en los primeros retratos de Isabel Clara Eugenia (1586-1603)". En Cordula Van Wyhe coord. *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Londres: Paul Holberton Publishing, 2011. 88-129.
- Vázquez de Prada, Valentín. *Felipe II y Francia (1559-1598): política, religión y razón de Estado*. Pamplona: EUNSA, 2004.
- Vega, Gabriel de la (atribuido a). *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*. Antonio Carreira & Jesús Antonio Cid eds. Madrid: Cátedra: 1991, 2 vols.
- Vilanova, Antonio. "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 22 (1949). 97-159.
- Vivanti, Corrado. *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*. París: Desjonquères, 2006.
- Wilson, De Armas Diana. "The Matter of America: Cervantes romances Inca Garcilaso de la Vega". En Marin Brownlee & Hanno Ulrich Sunbrecht eds. *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995. 234-59.
- . "De gracia estraña: Cervantes, Ercilla y el Nuevo Mundo". En Georgina Dopico Black & Roberto González eds. *En un lugar de la Mancha. Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*. Salamanca: Almar, 1999. 37-55.
- . *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Late Style in Cervantes's *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

Mario Ortiz Robles
(University of Wisconsin, Madison)

In his last, and unfinished, critical work, Edward Said analyzed the last works of a number of thinkers, writers, and musicians whose style reveals uncharacteristic, enigmatic, or surprising qualities that cannot be understood in the context of the works that preceded them nor can be attributed to the fact that many of these works were left unfinished. Said suggests that these “late” works are anomalous because they purposefully constitute a defiant and alienated attitude toward the established order. Borrowing the concept of “late style” from T. W. Adorno, who first formulated it in the context of Beethoven’s late works, Said argues that works whose constitutive fragmentariness could at first glance be imputed to their having been abandoned before they could be completed are in fact the result of a deliberate rejection of synthesis and resolution. The impossibility of achieving aesthetic harmony in late works, as Adorno puts it, “makes failure in a highest sense the measure of success” (*Missa*, 114). The “lateness” of late works is not a symptomatic quality; it is immanent to their defiant negativity, a negativity that, in Said’s words, “retains in it the late phase of human life” (13). To be sure, not all last works are rendered in the late style, nor are all works that are rendered in late style the very last works of the artists who produced them. The lateness of late works has to do with the fact that they are works produced in full awareness of the finality of approaching death. Lateness, rather than strict chronology, is what sets late works apart from works that may have been produced near the end of an artist’s career but which were not self-consciously late. Characterized by fissures, rifts, and caesurae, late works are “catastrophes” in the history of art; they show, according to Adorno, “more traces of history than of growth” (*Beethoven* 126, 123). Yet, to be late is not for all that to be belated or untimely; it is to be situated at the uncompromising end of life but fully alive to its contradictions. What is at stake is not the survival of the work of art nor the artist’s own legacy; rather, lateness endures only for its own sake, as a working out of the end at its end. Adorno is himself a figure of lateness, according to Said, because he is a “scandalous, even catastrophic commentator of the present” (14).

Said never mentions Cervantes in his elaboration of late style, nor, for that matter, does Adorno, but Cervantes’s last, posthumous, and incomplete work *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) suggests itself as an exemplary late work in all its aberrant high mindedness, baroque narrative structure, and compact yet masterful style. As is well known, Cervantes was still working on the *Persiles* when he died in 1616, penning its dedication to Pedro Fernández de Castro, Count of Lemos, the day after the last rites had been administered and three days before his death. Yet some critics have claimed that he must have begun to write the novel in the last decade of the sixteenth century, years before embarking on the composition of *Don Quijote*. Cervantes, however, first acknowledged the existence of the *Persiles* in the 1613 prologue to the *Novelas ejemplares*, where he qualifies his promise to write it with the ambiguous “si la vida no me deja,” a phrase which can be construed to mean either that he will write it if life does not leave him (that is, if he

does not die), or that he will do it as long as life does not permit him to do it (that is, that he will write it in open defiance of the limits imposed by life itself). He will mention the *Persiles* again in *Viaje del Parnaso* in 1614, in the dedication to *Ocho comedias y ocho entremeses* in 1615, and in the reader's prologue to the 1615 edition of *Don Quijote*. Though I have little to contribute to the ongoing polemic surrounding the composition history of the *Persiles* by suggesting that it is in fact a late work, it is nevertheless significant for my argument that Cervantes's somewhat insistent mention of its existence prior to its composition, or at any rate, its completion, is in keeping with a particular quality of the narrative of the *Persiles* itself: the rather anxious deferral or postponement of the end. The dilatory accumulation of references to the novel's completion in prior works is the compositional correlative to the much more sustained narrative elaboration of diversionary plotting in the novel itself as if the promise of completion were endlessly broken by the wishful impossibility of its fulfillment. To see the end in sight and to accept its inevitability is by no means the same thing as taking it upon oneself to abbreviate it or to make it expeditious. On the contrary, the longer one can dwell on its approach the longer one will have to actively resist its tendency toward synthesis as a form of commemorative summing-up of the life that is ending or departing ("si la vida no me deja"). Similarly, the narrative structure of Cervantes's novel, though structurally premised on the model of a pilgrimage to Rome, is constructed on the principle of deferral. This principle can be observed in the protagonists' many travails, or *trabajos*, which conspire to delay their eventual arrival in Rome, but also in the narrative elaboration of these *trabajos* within the same narrative space in which the *trabajos* themselves occur, which substantially slows down the progress of the narrative. The narrative's ever receding horizon is not quite an instantiation of Zeno's paradox – Persiles and Sigismunda do in fact arrive in Rome – but the religious epiphany that there awaits them also changes the terms of the narrative's engagement since the sublimation of their love is also a suspension of their earthly desire. An end without consummation may well be a just reward for the many *trabajos* the protagonists have had to endure and overcome, but the *trabajos* themselves are also, in their sheer accumulation, a prolongation or postponement of closure, however justified. The general momentum of the *Persiles*, in other words, is directed toward an ending that does not in fact end. This could be read in religious terms as Cervantes's "last words" – in the dedication he claims that he is still working on several projects – but it is also at least structurally a form of resistance to the end itself.

In what follows, I read the ever receding horizon of narrative closure in the *Persiles* not, or not only, as a profession of faith directed toward the future, but as an aesthetic paradox about the unresolved presence of death in the present of life. In order to make this argument, I look at the use of narrative interruption in the multilayered plot structure of the *Persiles* and consider the interplay of chance, probability, and providence in its construction. A series of aleatory tropes – *fortuna*, *ventura*, and *cielo*, among others – serve as the narrative motors that propel the story, guiding the characters' actions and providing dramatic justification for the many improbable, coincidental, and merely serendipitous events that befall them. These tropes, however, are equivocal since they simultaneously occupy contradictory semantic fields: on the one hand, they point toward chance, understood to operate at a distance from individual agency even though individual agents tend to be marked as possessing either good or, more commonly, bad luck; on the other hand, these tropes are used in reference to a higher power that determines, by design or by

knowledge, the fate of the characters, who are understood to be acted upon rather than to act themselves. The crucial term *trabajo* captures this duality since it denotes a difficulty, ordeal, obstacle or misfortune that can only be overcome by dint of human effort and which, in the thematic articulation of the pilgrimage and the many adventures the pilgrims experience, comes to represent a test of faith. The existence of chance is in any case not incompatible with predestination. As Ian Hacking argues, before the advent of probability theory in the middle of the seventeenth century with Pascal, the question of belief and action could be subjected to probable reasoning (12). In the *Persiles*, characters accept their fates regardless of the probability or plausibility of what is happening to them and irrespective of the likelihood of a favorable outcome. Critics have long noticed the many allusions to *fortuna* in the *Persiles*, of course, but they have by and large been more interested in tracing this figure back to its use in classical and medieval texts and forward to its Christian appropriation in Cervantes's time. The present reading argues instead that the narrative and discursive effects of these aleatory tropes make visible the "scars" of its history and thus make patent its lateness.

One of the most remarkable aspects of reading the *Persiles* is the realization that every narrative action presents itself as being capable of being otherwise than it is shown to be. The contingent quality of the story, to be sure, enhances narrative suspense and thus readerly interest, but contingency characterizes the narrative's structural impulse, conditioning the possibility of its "eventness" and marking the turns of its progression. Contingency, in other words, is the supplementary effect of the work's lateness, an externally imposed limiting condition that helps articulate an internal logic of unpredictability. Indeed, the double semantic valence of the aleatory tropes I shall be tracing generates formal patterns in which the sequential order structurally expected of a pilgrimage is disrupted by events that can be read as either accidents or deeds and, since this demands explanation, also by the characters' narrative account of their adventures and travails. *Fortuna*, *ventura*, *cielo* give credence to otherwise unlikely events but they also set them in motion, with the result that the novel's representational coherence runs into complications that the narrative discourse cannot always resolve. Events and the act of recounting these events, or, using Shklovsky's terminology, the text's *fabula* and its *syuzhet*, interrupt each other constantly, creating a discursive texture full of fissures, rifts, and caesurae that does not always respect the unity of dramatic action. Indeed, the narrative instantiation of these aleatory tropes submits the traditional, Aristotelian theory of action to the speculative pressure of contingency. We could follow Alban Forcione in characterizing the structure of the *Persiles* as fugue-like, with contrapuntally intertwined variations on a central theme, but this would grant excessive harmony to a text whose dissonance resists synthesis and resolution, no matter how intricate its intended design. As an index of this resistance it might suffice to point to the odd fact that, though characters are often eager to tell one another stories even as they find themselves in the middle of adventures that they will no doubt be compelled to relate at a future date, scant mention is made of the particular difficulties the disposition to tell stories poses in a narrative world in which many different languages circulate, including Danish, Polish, "bárbaro," Italian, Portuguese, and, of course, Spanish.

We could also attribute the fragmentary quality of the text to Cervantes's frequent recourse to accidents as the privileged narrative mode for staging the pilgrims' *trabajos*. After all, accidents, as Michael Witmore notes, have the "power to startle and amaze,

inviting individuals to reflect on the causes and meaning of events that defy the human capacity for prudence, calculation and knowledge” (9). In Aristotle’s *Poetics*, a work with which Cervantes was well acquainted, accidents are of dramatic interest because they combine the spontaneous with the purposeful in such a way that they have the appearance of design, and a plot that includes accidents is thereby “necessarily finer” than others. “Such incidents [those arousing pity and fear in tragedy] have the very greatest effect on the mind when they occur unexpectedly and at the same time in consequence of one another; there is more of the marvelous in them than if they happened of themselves or by mere chance. Even matters of chance seem more marvelous if there is an appearance of design as it were in them” (1425a1-11, 2323). To be sure, a seemingly endless procession of barbarians, pirates, sorcerers, and jealous lovers conspire to prevent the pilgrims from reaching Rome even as an implicit design or hidden plan seems to drive them inexorably toward their destination. Yet, accidents in the *Persiles* do more than create a “fine” plot; it is the very condition of possibility of the plot itself since accidents are understood as narrative events in their own right, as occasions for narrative that interrupt the flow of storytelling *by means of* storytelling rather than as the twists and turns that embellish an otherwise predictable, if not predictably uniform, unfolding of events. In Aristotle’s model, any narrative that follows the unity of action can be pulled apart and reassembled on strict chronological and sequential terms even if, in doing so, the story would cease to excite wonder in the mind of the reader. Accidents in the *Persiles*, however, cannot be disentangled from their telling and the sense of wonder we experience in reading has as much to do with the actions being related as with the anxiety created by the dilatory misdirection of their telling. This anxiety can be traced back to the nature of the accident itself, since accidents are not only epistemologically incoherent in the context of natural laws – an accident by definition obeys no law – but also virtually impossible in the context of divine dispensation since an accident is in fact no accident at all in a providential universe. But the accidental gives us pause in the *Persiles* precisely because it makes itself visible as anything but; as though the accident, which is nothing if not *sui generis*, were of its own design “catastrophic” in Adorno’s sense of the term.

To the extent that the actions in the *Persiles* are not in themselves magical or supernatural, the accidental, the fortuitous, and the coincidental put into relief the verisimilitude of the protagonist’s romantic entanglements and give narrative weight to the many *trabajos* they must undergo in creating a romantic plot for themselves. For the pilgrimage is also an elaborate romantic plot whose terms are suspended under the subterfuge of misidentification (Periando and Auristela pretend to be siblings) and of misnaming (Periandro is really Persiles; Auristela, Sigismunda). Aristotle’s claim in the *Poetics* that the marvelous is an essential element of verisimilitude is to the point here since the plot of the *Persiles*, no matter how extraordinary its adventures and farfetched its actions, is not premised on probability but on plausibility, which rests on the authority of previous models rather than on reason and logic. Indeed, the *Persiles* follows a generic rather than an epistemological blueprint in this regard since Cervantes, as he openly acknowledges in the 1614 preface to *Novelas ejemplares*, uses Heliodorus’s *Ethiopian Story* or *Aethiopica* (C3 or C4) as his model. He even describes the *Persiles* as a “libro que se atreve a competir con Eliodoro,” which suggests that he is not simply following Heliodorus’s early Greek novel; he is also aiming to supplant or surpass it. The so-called Byzantine novel (or *novela bizantina*), a genre much in favor in sixteenth-century Spain

that served as a model not only for the *Persiles* but also for Lope's *El peregrino en su patria* (1604) and, decades later, Calderon's *Los hijos de la fortuna. Teágenes y Cariclea* (1664), offered Cervantes the possibility of working within a set of conventions that enjoyed considerable literary prestige among his readers. To be sure, these conventions are formal and thematic – beginning *in medias res*, episodic storytelling, the use of interpolated narratives, respect for Platonic love, romantic misunderstandings, a defense of chastity, the structural prominence of a voyage or pilgrimage –, but they also pertain to literary decorum since by writing the *Persiles* Cervantes is also claiming as his own the symbolic capital accrued by the genre among his contemporaries. The Byzantine novel provided him with a more virtuous and certainly more prestigious literary register than the one he had magisterially skewered in *Don Quixote*. The books of chivalry offered his contemporaries a generic referent of implausible plots, unreal settings, and fantastic figures over which invincible knights held absolute sway, while the Byzantine novel, in contrast, features reluctant protagonists who are overwhelmed by calamity and misfortune and who must rely on their faith to escape from catastrophe. The perhaps surprising currency of ancient Greek novels at the turn of the seventeenth century in Spain responds, according to Thomas Pavel, to the political logic of the byzantine novel: “For Cervantes, living in relatively well-administered sixteenth-century Spain as the Counter-Reformation was striving to uproot the remaining beliefs in magic and superstition, the *Ethiopian Story* was clearly much closer to his time's political and religious ideals than was *Amadis*” (110).

But whatever the literary prestige and political relevance of the Byzantine novel at the end of the sixteenth century, it is also an already compromised literary genre by the time Cervantes adopts it. No doubt, part of the enduring appeal of Heliodorus's novel rests on the plausibility of the lovers' story. Theagenes, a Thessalian nobleman, descendant of Achilles, falls in love with Chariclea, an Ethiopian princess who does not know about her own origins, when he meets her at Delphi, where she serves as princess to Artemis. They run away together, pledging to remain virgins until they marry and posing as brother and sister to avoid capture. Enduring many ordeals and misfortunes involving pirates, bandits, jealous suitors, and doubting priests they make their way to Memphis and eventually Meroë where Chariclea is revealed to be the Ethiopian princess and accepted as Theagenes's wife. The plot begins *in medias res* and is retrospectively completed by means of interpolated tales that emphasize the role of Fortune in guiding the lovers toward their destination, which is also their destiny. As this all too brief summary makes clear, Cervantes employs many of the same themes and narrative devices that appear in Heliodorus's novel in the composition of the *Persiles*. Yet, as striking as these similarities are, the differences are even more remarkable for having to do with the historical world each inhabits. The religious backdrop and geographic setting of the two novels could not be more different, of course, but, more important, the relation each project bears to its own sense of totality is acutely at odds. The classical epic, according to Georg Lukács, achieves a “closed totality” by virtue of the fact that the world it portrays is a harmonious whole in which life, culture, and social institutions are immanently coherent (33). Cervantes's world, in contrast, is a world that can no longer achieve totality in its representations, which now feature alienated individuals who try but are unable to recover a sense of immanent harmony. The modern novel, as Lukács reads it, strives for aesthetic totality but its representational fiction fails to coincide with the world it depicts, reaching a formal compromise only under duress since it is not a closed and established form with repeatable

conventions like the epic, but an “ironic” form that is continually reinvented (72-3). “Irony,” Lukács famously argues, “can see where God is to be found in a world abandoned by God” (92). The “dissonant” quality of the modern novel, its inability to achieve closed totality, is thus, for Lukács, an intrinsically ironic feature. Yet, the form of irony he has in mind when he formulates it in this manner is not, or not primarily, the satiric, dramatic irony we have come to expect from the comedy industry; rather, it is the much more disruptive form of irony formulated by the Jena Romantics, who, as Lukács usefully reminds us, were the “first theoreticians of the novel” (74).

It is something of a critical commonplace to associate Cervantes’s use of irony with German Romanticism, not least because the Romantic writers themselves read Cervantes as an “older modern,” an early exponent, that is, of their critical theory of literature. Friedrich Schlegel explicitly and retrospectively locates Romantic irony in Cervantes’s *Don Quijote* and Shakespeare’s *Hamlet*, arguing that the wit, inventiveness, and intentionality of these works reveal a philosophical engagement with the nature and power of art (292-3). We readily accept this view of *Don Quijote* because Cervantes’s caustic critique of the chivalric romance is structurally premised on the sort of reversals, mirroring devices, and counterintuitive reasoning we commonly associate with irony. But what does irony have to do with the *Persiles*, a work that does not seem particularly invested in satirizing its source text, the Byzantine novel, nor, in not doing so, to critique the social order and its cultural pieties; a work, to put it somewhat differently, that is funny only in its dead earnestness? The answer, I think, has to do with the fact that irony in the *Persiles* is the very ground of figuration rather than an effect of figuration, a material rather than a merely staged act of speech. In order to show how the *Persiles* can be understood as a materially ironic text, however, we must first examine the Romantic concept of irony more closely.

Schlegel associates irony with the figure of the *buffo* in *commedia dell’arte*, a character who, by means of dramatic asides to the audience, breaks the illusion of fictional continuity. To break fictional illusion is to distort the internal coherence of a work and, in doing so, to exert pressure on the conceptual integrity of the work of art. In Schlegel’s formulation, irony is a “permanent parabasis,” an enigmatic phrase by which he means to point to the fact that irony interrupts narrative illusion and that this form of interruption is an ongoing event in many texts. It is not difficult to see from this perspective why the German Romantics found *Don Quijote* so appealing: the dizzying shifts of perspective in the novel, from the metanarrative elements of the various framing devices to the contrasting interpretations don Quijote and Sancho have of the world they inhabit, draw attention to the disruptive force of literary conventions and make visible, as a result, the fictional character of social life. It is admittedly more difficult to detect the work irony performs in the *Persiles* since narrative illusion is seemingly sustained, its idealized characters and unusual settings from the outset abstracted from the recognizable reality of everyday life. It is as though the representational universe of the *Persiles* were already situated on the obverse of reality such that no shift of perspective is required to bring attention to the literary character of its discourse. In the immanent world of the classic epic this harmonious state of affairs would correspond to what Lukács terms a “closed totality,” but in the *Persiles* it corresponds to a totality achieved under duress since the world depicted is no longer formally equivalent to the life it inhabits. The life inhabited by the fictional world of *Don Quijote*, in contrast, is at all times coming up against and breaking into the life

inhabited by the novel itself. We need not repair on the characters' almost compulsive need to tell their own stories – their will to narrative, as it were – to realize that the *Persiles* is insistently fictional in that it occupies the generic space of the Byzantine novel and remains resolutely within its conventional parameters. Unlike Bunyan's *Pilgrim's Progress* (1678), however, the *Persiles* never attempts to further fictionalize this already fictional space by transposing the narrative into full-fledged allegory. Instead, the *Persiles* exists at the very edge of its own allegorization, seeking cognitive and semantic coherence in figuration yet resisting definitive figural determinations. This unstable allegorical space is the stage upon which aleatory tropes such as *fortuna*, *ventura*, and *cielo* operate, tropes which must now be understood to interrupt the strict allegorical reading of the pilgrim's progress in the *Persiles*. The enigmatic use of proper names in the novel – the names Persiles and Sigismunda give the novel its title, but the protagonists are throughout referred to as Periando and Auristela until the very last pages of the novel – can be considered from this perspective as a conspicuous marker of the text's allegorical impulse as well as a sign of its instability, for, unlike, say, Christian and Faithful in Bunyan's text, the names Persiles and Sigismunda, and, for that matter, Periando and Auristela, invite speculation but resist figural denotation. It is precisely this resistance that, to go back to our definition of irony, permanently interrupts the illusion of narrative continuity, which is another way of describing allegory.

So what, one might ask at this stage of the argument, does this have to do with late style? In order to answer this question, we must make one last detour into the theory of Romantic irony. In formulating irony as “permanent parabasis” Schlegel undoubtedly makes an invaluable contribution to our understanding of how irony operates at the level of literary representation. He does not, however, propose a discursive mechanism that can account for how narrative, allegory, and text are in fact interrupted. What does it mean, in fine, to interrupt? The difficulty, as Paul de Man notes in his essay “The Concept of Irony,” resides in how to define the trope of irony since its function seems to vary across different rhetorical registers, at times even threatening to absorb all other tropes. It is not even clear if it is a trope at all since it often operates as a radical negation of ordinary meaning. In addition, irony seems to carry out a performative function; irony, as de Man puts it, “consoles and it promises and it excuses” (165). Leaving aside for the moment the fact that, in this telling, it even seems to perform its own personification, it is nevertheless clear that for de Man irony exerts a type of linguistic force that is different from the diverse types of “turning” (or troping) that we tend to associate with figures of speech. The performative force of language, first formulated by J. L. Austin in *How To Do Things with Words*, is non-referential, or, at best, self-referential since it is brought about by linguistic formulae that do something in or by the saying of something. Austin's favorite examples of performative speech acts include “I do,” “I bequeath,” and “I promise,” the very formula to which de Man alludes in his (non)-definition of irony. Austin never considers irony, nor for that matter any figure of speech, in his account of performative speech acts, in part because, as he asserts without irony, performatives pertain exclusively to the “serious” uses of language. For de Man, however, we can only account for the sorts of operations irony carries out, operations such as interruption, if we take seriously the performative force of language as a force intrinsic to all language use. To the extent that the performative force of irony is non-referential (it refers to nothing other than its own doing, not even to its opposite, since language once uttered cannot be undone), it breaks the illusion of continuity

we find in other tropes, which rely on the carrying over of meaning whether by means of contiguity (metonymy) or substitution (metaphor). The performative force of irony, in other words, is a disruptive force that creates fissures, caesurae, rifts in the rhetorical fabric of the literary text. As de Man, paraphrasing Schlegel, puts it: “irony is the permanent parabasis of the theory of tropes” (179). This is the very force of language to which Lukács refers when he describes the dissonant form of the modern novel. Any theory of irony, as de Man suggests, “is the undoing, the necessary undoing, of any theory of narrative” (179). And this, finally, is where both Edward Said and Paul de Man – as fortuitous a conjunction as one is likely to find in literary criticism – interrupt each other to yield, as it were, the theory of late style.

If late style, as Said argues, constitutes an uncompromising rejection of synthesis and harmony arrived at near the end of one’s life when the possibility of maintaining the illusion of narrative continuity is no longer possible or even appealing, then it must be to the performative force of irony to which we must turn if we are to discover how the formal dissonance of late style renders the catastrophic end of art itself. Can the narrative fissures and disruptive interruptions we find in the *Persiles* be attributed to the force of irony we have been tracing thus far? Do the aleatory tropes of *fortuna*, *ventura*, and *cielo* act as a rhetorical palliative to the corrosive force of irony or are they its instrument? In an effort to address these questions I now turn to an extended reading of Periandro’s story, which takes up the second half of Book II of the *Persiles*.

Periandro’s story is of particular interest to us because it stages its own narrative undoing. The story holds the promise of filling in some of the gaps in the narrative, which, having begun *in medias res*, has already moved away from the action that presumably set it in motion in the first place. Periandro asks leave of Sinforosa, who is anxious to learn about his life, to begin his own story *in medias res* since he is unable, or unwilling, to go back to the beginning: “éste [el cuento de su historia] no lo podía decir ni describir a nadie hasta verse en Roma con Auristela, su hermana” (339). Periandro’s story ends at the point at which the novel begins, the event of narrating having caught up with lived experience in the course of its telling. Periandro’s story can thus be said to exemplify the narrative patterns employed by the novel as a whole since he interrupts his own adventures to tell his audience the story of his adventures. His narrative, moreover, is interrupted by events that occur in the wings of his narrative performance and at times by comments from certain members of his audience who feel that he is not telling his story properly. Mauricio, in one instance, tells his daughter Transila that “con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida” (372). In another instance, Arnaldo asks him to stop, fearing he could go on indefinitely: “tú no te cansas de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas” (363). Periandro’s story is thus as full of gaps as the narrative he is trying to complete, gaps that need to be filled, presumably by other narratives that will in turn be full of gaps. The delays, deferrals, and diversions that interrupt the flow of his narrative do not for all that prevent him from proceeding, as though attaining narrative closure were as important as reaching Rome, which comes to the same thing once the novel in fact ends.

Periandro’s story fittingly begins at sea, as Periandro, Auristela, and Cloelia (whose death was recounted early in Book I) are allowed by their captors to come to shore on an unnamed island. The lone sailor that takes them to shore tells them that the ship’s captain is plotting to rape Auristela and kill Periandro. Sailing up the river in an effort to escape

their captors, they happen upon a community of fisherman who are engaged in an elaborate wedding ceremony that their arrival interrupts. In the episode of the fishermen's wedding, a pastoral interlude in which Periandro is a passive observer (that is, he is part of the audience and thus occupies the position that his own listeners occupy as he recounts his tale), the distinction between providence and accident (chance and probability) is foregrounded. Periandro and Auristela interrupt the wedding when they first land, and, by virtue of Auristela's semi-divine agency (Periandro insists that his "sister" is perceived by the fishermen as a *divina* though he himself describes her power in these terms: "parece que tiene entendimiento divino, como tiene hermosura divina" (346)), the wedding is rearranged and recast. Carino tells Periandro that their arrival is something of a miracle since it has delayed his wedding ("Por tener milagrosa esta tu llegada, a tal sazón y tal coyuntura, que con ella has dilatado mis bodas") and is thereby compelled to confide in him that he is in fact in love with the ugly Leoncia, who is engaged with the ugly Solencio, rather than with the beautiful Selviana, with whom he is engaged, but who secretly pines for Solencio. Periandro tells Auristela what Carino has told him, and, when the ceremony resumes, Auristela interrupts it once more. In doing so, she changes the course of the fishermen's history:

Viéndose, pues, prestar grato oído de todos, dijo en alta y sonora voz: "Esto quiere el cielo." Y, tomando por la mano a Selviana, se la entregó a Solencio y, siendo de la de Leoncia, se la dio a Carino. "Esto, señores — prosiguió mi hermana — , es, como ya he dicho, ordenación del cielo y gusto no accidental, sino propio destes venturosos desposados, como lo muestra la alegría de sus rostros y el sí que pronuncian sus lenguas." (II, x, 347)

Auristela takes it upon herself to preside over the wedding ceremony by claiming authority from two sources, the divine "el cielo" and the natural "gusto no accidental" that has transposed the two couples in chiasmic symmetry. The passage, staged as a just and natural solution to a problem that the two couples could not have solved on their own, is a significant instance of the manner in which the novel portrays its characters as subjects who are at once active and passive. On the one hand, Periandro and Auristela are called upon to act on behalf of a just and natural solution to a problem that does not directly pertain to them; on the other, they are put into this situation by circumstances that are beyond their control. What is striking about this passage, however, is that these two attitudes come together in the act of marriage, aptly captured in the arguably oxymoronic "venturosos desposados." Marriage, that is, is at once a renunciation and an assertion of agency. In this instance, the couples' chiasmic exchange echoes the pilgrims' own predicament since they too seem to be mismatched as siblings (Periandro and Auristela) but ideally suited as lovers (Persiles and Sigismunda), and also anticipates a situation the lovers will have to face when Periandro (now Persiles) needs to reaffirm his love for Auristela (now Sigismunda) when she is transformed into an ugly woman at the end of the novel. If the instantiation of this particular chiasmus is as yet far in the future for Periandro and Auristela at this stage of their narrative, the means of achieving it are not: as Auristela has so ably shown, the double substitution of the lovers is the equivalent of a rhetorical figure but it is brought about by an altogether different form of linguistic act. Availing herself of the performative utterance "Esto quiere el cielo," Auristela marries the two

couples, though it might be more accurate to say that, since the utterance denotes celestial dispensation, that she has been delegated by “el cielo” to officiate the ceremony. Moreover, since the four lovers must all consent, the “sí que pronuncian sus lenguas,” a “sí” repeated four times, suggests that the “venturosos depositados” are active participants in an act that, as in the case of J. L. Austin’s “I do,” is brought about by the confluence of appropriate circumstances over which they have little or no control. Staged in this manner, performative speech is both passive (the utterance precedes its uttering) and active (in uttering it the couples are in fact married) and the act of uttering, if not quite an adventure, certainly a fortunate occasion. The narrative interruptions in this episode are explicitly represented as having been occasioned by the force of the performative acts (*sí* times four) that at the same time satisfactorily resolve the fishermen’s double marriage.

The boat race that follows the newly configured wedding ceremony (“certamen de las barcas”) is also an allegorical contest pitting Love, Interest, Fama/Diligencia, and Buena Fortuna against each other. The unexpected though ultimately unsurprising victory of the boat carrying the emblem of Buena Fortuna suggests that the preceding ceremony or perhaps the arrival of the pilgrim siblings as such is as much a fortuitous event as it is a predestined one. The figure of Fortuna, here understood in allegorical rather than merely metaphoric terms, is itself a paradoxical figure. In late antiquity and the Middle Ages, as Daniel Heller-Roazen has shown, Fortuna adopted a duplicitous form: “when she offers, she truly takes, and when she takes, inversely, she ultimately gives” (70). Fortuna thus repeats the chiasmic reassembly of the betrothed in an allegorical key. But Fortuna also seems to impinge on the narrative itself since the *Buena Fortuna* of the wedding is soon followed by the “baja fortuna” of a double abduction. When Periandro resumes the account of the boat race after an interval in which other characters are seen to plot against the pilgrims, the action being narrated – the festivities surrounding the wedding – are themselves brusquely interrupted when Auristela, her maid Cloelia, Leoncia, and Selviana are together abducted by an as yet unidentified band of outlaws that had been hiding in the woods on the island where the wedding party is taking place. A new adventure thus ensues and Periandro and the newlyweds, Carino and Solercio, embark on a fishing boat to try to rescue the women, but night falls and they are forced to suspend their pursuit. At daybreak, they see two pirate ships, one approaching the land, one sailing away from it, a depiction of sailing ships that corresponds at the linguistic level to the logic of substitution of the figure of chiasmus. As Periandro approaches one of the ships, however, a cannon is fired before he can get to speak to the captain: “Asomóse el capitán al borde y, cuando quise alzar la voz para hablarle, puedo decir que me la turbó y suspendió y cortó en la mitad del camino un espantoso trueno que formó el disparar de un tiro de artillería de la nave de fuera, en señal que desafiaba a la batalla al navío de tierra” (359). The act of speech is in this instance suspended, rent, broken by the noise of the firing gun as though the utterance itself had been shot, yet, following the chiasmic logic of the extended scene, the shot itself becomes a performative act since it constitutes a declaration of war.

During the ensuing naval battle, Periandro and his friends are unable to rescue the women who are on board one of the two battling ships, but, as soon as the battle is over, they begin to row toward the victorious ship. The wind suddenly changes direction and the ship sails away before they can reach it: “Quise llegar con mi barca a hablar con el capitán de los vencedores, pero, como mi ventura andaba siempre en los aires, uno de tierra sopló y hizo apartar el navío” (360). Periandro’s use of the term *ventura* in this instance refers at

once to the subject's good or, as in this case, bad luck; to providential authority (*en los aires*); and to an unpredictable natural occurrence (*uno de tierra = aire*). In each of these cases, the subject seems to be a passive agent in the face of invisible forces (the wind) and seemingly insurmountable odds. In the very next episode, however, the term *ventura* seems to refer to deliberate action. Periandro asks the fishermen to join him as "good" or "benevolent" pirates in order to give chase to the pirate ship on which the now twice-abducted women are held captive. The terms he uses to persuade the fishermen, moreover, turn on the trope of fortune itself: "La baja fortuna jamás se enmendó con la ociosidad ni con la pereza; en los ánimos encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha; nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura, y no hay alma que no sea capaz de levantarse a su asiento; los cobardes, aunque nazcan ricos, siempre son pobres, como los avaros mendigos" (360-61). *Ventura* and the ambivalent *fortuna* are here presented as reversible, liable to be *fabricada* or *enmendanda* by dint of action. To the extent that in this scene Periandro is trying to persuade the fishermen to embark with him on an adventure, the active or agential turn he gives *ventura* is also an invitation to pursue adventure or *a-ventura*, which can be read as a course of action that negates, denies or defies *ventura* itself since it is by definition an unpredictable event. The entry on *ventura* in Covarrubias's *Tesoro de la lengua* is of great interest in this regard since it links *ventura* with the event: "La buena suerte de cada uno; y dýjose ventura de la palabra latina *eventus*, o del verbo *venio*, *is*, porque su acontecimiento y su venida no la prevenimos ni esperamos, y a mi parecer es lo mesmo que la ocasión, cuando la echamos mano del copete y la detenemos." This entry charmingly registers the double valence of *ventura*: on the one hand, it is an unexpected event or occurrence over which we have no control; on the other, it signifies an opportunity from which we can benefit if we can control it (*la detenemos*). In the context of Periandro's appeal, moreover, this double valence is instrumental in persuading the fishermen to join him since he uses the chiasmic pairs *ricos/pobres* and *avaros/mendigos* as figures against which *cobardes* must be measured. The absent term, *valientes* or possibly *audaces*, interrupts the chiasmic reversal and solves the ambivalence of *ventura* in favor of action.

Though the voyage upon which they embark is uncertain – "dejando todos en el albedrío de la fortuna nuestro viaje" (366) – Periandro shows himself to be an active and decisive agent, creating chances for himself to find Auristela, yet also aware that they are all subject to chance. As he tells the fishermen: "Veisme aquí, señores que me estáis escuchando, hecho pescador y casamentero, rico con mi querida Hermana y pobre sin ella, robado de salteadores y subido al grado de capitán contra ellos, que las vueltas de mi fortuna no tienen punto donde paren, ni términos que las encierren" (363). The use of *mi fortuna* here captures the ambivalence of fortune as a trope of, or for, human agency and its opposite, the absolute lack of agency in the deterministic theological universe. This double, oxymoronic semantic plasticity of fortune is the condition of possibility of "adventure" itself since it is by defying the odds, by being active, brave, and bold, that one can overcome a fate that seems at least on its surface effects to be whimsical even if it understood to be, in the last instance, a test of faith, a faith whose structural principle is the very absence of chance. The voyage proceeds uneventfully for long intervals of time during which Periandro and his crew have several encounters, including one encounter that occurs in Periandro's dreams, until they reach the northern seas and find themselves stuck in the ice. By this point, Periandro's audience has grown restive and more incredulous and his

story has become more and more fragmented, as though his narrative, like his ship, had finally lost its bearings.

Narrative closure of a sort comes at last with a celebrated, though peculiar scene. While their ship remains stuck in the Baltic ice, Periandro and his crew disembark and meet Cratilo, king of Bituania (probably Lithuania). The king has an admirable horse, but it has not been broken yet. Taking this opportunity to impress the king (“pareciéndome que el cielo me presentaba ocasión para hacerme agradable a los ojos de quien por señor tenía” [415]), Periandro decides to ride the horse off a cliff in an effort to tame it. He remembers mid-flight that the sea below is frozen, however, and he thinks he and the horse will crash into the ice and die. The *cielo*, however, has different designs: “el cielo, que para otras cosas que él sabe me debe de tener guardado, hizo que las piernas y brazos del poderoso caballo resistiesen el golpe, sin recibir yo otro daño que haberme sacudido” (415). Periandro brings the horse back to the edge of the cliff, but this time it refuses to budge. The horse, according to Periandro, has been transformed from a lion to a sheep, from “animal indomable” to “caballo generoso.” The drama of this scene hinges on the ability of each of the four agents involved – Periandro, Cratilo, the horse, and the anthropomorphic “el cielo” – of acting on the other agents in a contest of wills. Periandro tames a horse that the king has been unable to tame, but in doing so he also shows his submissiveness to the king. The horse is beholden to no one until “el cielo” intervenes to save its life, a miraculous event that Periandro interprets as a sign of his own tameness before a higher power (“él sabe”). But the narrative, for all that, remains untamed, as if the account of the episode, like the horse before Periandro rode him off the cliff, were still unbroken. Mauricio, who has been a reluctant member of Periandro’s audience through his narrative, is sorry that the horse did not break his legs because there is now no way of persuading the others that Periandro’s story may have been fabricated, such is his reputation that no one questions the veracity of his tales, no matter how tall these may turn out to be: “así es la gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira” (415). The story itself abruptly ends in the space of a few paragraphs in which Periandro succinctly tells his audience how he was finally reunited with Aursitela, which corresponds to the action narrated in the opening scene of the novel.

The dilatory quality of Periandro’s storytelling I have been describing in this reading is in keeping with the dissonant form of the novel, which, fissured and rent by figural and narrative interruptions, becomes scarred by the history of its present. As Periandro puts it after he saves the life of a suicide on his ship: “Y ¿qué mayor mal puede venir a un hombre que la muerte? Y, siendo esto así, no es locura el dilatarla: con la vida se enmiendan y mejoran las malas suertes y, con la muerte desesperada, no sólo no se acaban y se mejoran, pero se empeoran y comienzan de nuevo” (366). Periandro’s story makes visible the formal patterns that structure the novel as a whole, patterns whose purpose seems to be at once to *dilatar* death and to *enmendar* life’s fortunes in the process of capturing life’s evanescence aesthetically. Cervantes’s late style in the *Persiles* makes visible a fierce resistance to death that also constitutes, for the artist, an uncompromising skepticism regarding the redemptive possibilities of aesthetic works. Irony and history are intriguingly linked in the catastrophic lateness of the *Persiles*, rendering our attempt to interpret it a fascinating though always unfinished project. Like the *Persiles* itself.

Works Cited

- Adorno, T. W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Rolf Tiedemann ed. Edmund Jephcott tr. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- . "Alienated Masterpiece: The *Missa Solemnis*," *Telos*, no. 28 (Summer 1976): 113-24.
- Aristotle. *The Complete Works of Aristotle*. Jonathan Barnes ed. Princeton: Princeton Univ. Press, 1984. Vol. 2.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. J. O. Urmson and Marina Sbisa eds. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 2015.
- De Man, Paul. "The Concept of Irony." In *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981: 163-84.
- Forcione, Alban K. *Cervantes's Christian Romance: A Study of Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- Hacking, Ian. *The Emergence of Probability*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Heliodoro. *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Emilio Crespo Güemes intro and tr. Madrid: Gredos, 1979.
- Heller-Roazen, Daniel. *Fortune's Faces: The Roman de la Rose and the Poetics of Contingency*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. [1916]. Anna Bostock tr. Cambridge: MIT Press, 1975.
- Pavel, Thomas. *The Lives of the Novel*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2013.
- Said, Edward W. *On Late Style*. New York: Pantheon, 2006.
- Schlegel, Friedrich. "Letter about the Novel" (1799). In J. M. Bernstein and Stefan Bird-Pollard eds. *Classic Romantic and German Aesthetics. Cambridge Texts in the History of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002: 287-296
- Witmore, Michael. *Culture of Accidents: Unexpected Knowledges in Early Modern England*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

The Trials of Unity, Variety, and Form in the *Persiles*: Book 4, Chapters 13-14

Charles D. Presberg
(University of Missouri)

From the close of the eighteenth century to the present day, those of us who teach and write about the literary works of Miguel de Cervantes disagree with him on a fundamental point. We believe that his masterpiece is *Don Quixote*, published in two parts – the first, in 1605; the second, in 1615. But Cervantes himself – recognized as one of the world’s greatest authors because of *Don Quixote* – believed that his fame would depend on the fictional work titled *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia septentrional* (*The Trials of Persiles and Sigismunda: A Northern Story*), often called the *Persiles*, published as a single volume in 1617, shortly after his death (Forcione 1972, 3-5; Armstrong Roche, 4).

Of course, in our collective modesty (of a piece with our collective wisdom), we literary critics remain convinced that we are right and that Cervantes is wrong. Unlike him, we have the benefit of hindsight. We know that later writers have imitated and refashioned the character, action, theme, and metafictional artfulness of *Don Quixote* – what Harry Levin calls the “example of Cervantes” – to produce endless variations of what we call either the modern or the postmodern novel. We also know that no one can plausibly claim such exemplary status for Cervantes’s *Persiles*, popular enough in its day, and for about a century thereafter, though now of interest chiefly to specialists.

After reviewing the *Persiles*’s physical, architectural frame, my analysis in these pages centers on the final two chapters – Book 4, chapters 13 and 14. Like any other fiction, this final work by Cervantes reveals the meaning of its beginning in its ending. We read forward in works of fiction to read them, properly, backwards. But, as I argue here, these assertions hold for the *Persiles* to an unconventional degree. At every level of form and content, Cervantes’s work achieves the fullness of its being – genre, characterization, emplotment, thematics, perspective – only through an act of final self-reversal. What is more, only at end of our tale do Cervantes’s heroes achieve (and readers learn) their true identities. And thus, only at the end of our tale do readers understand even the full meaning of Cervantes’s deceptively transparent title.

As revealed in its final two chapters, the *Persiles* represents Cervantes’s most comprehensive version of what one may call his poetics of character and culture, his playful vision of our personal and collective human being. Not that my argument aims to convince anyone – even myself – that Cervantes’s *Persiles* should replace *Don Quixote* as his finest work in the minds of his readers. But such an argument may shed light on why our great author, in the always-generous understanding of Ruth El Saffar, would consider his *Persiles* “the culmination of a lifetime of writing” (169; Wilson 1991, xi-xiii). In other words, animating my analysis is the conviction that Cervantes completed *Don Quixote* and the *Persiles* as complementary rather than contradictory works, as his comic and his epic explorations of the mysterious bond between art and nature, and between poetry and wholeness (even holiness) of life.

The Frame: Simplicity in Complexity

Cervantes divides his *Persiles* into four books, an outward frame of simplicity and symmetry that both contains and disguises the work's complex, asymmetrical content. Phrased another way, Cervantes designs a work that combines stability in its disposition with dynamism in its narration, a simple, symmetrical enclosure from which flows a complexity and multiplicity of imagery that disrupts ideal (and idealizing) symmetries (Forcione 1972, 15; Riley, 120-121). The external ordering of the *Persiles* frames what seems or what appears to unfold as internal disorder – interruption, reversal, surprise – a textual maze in which readers follow a narrative thread entangling with other threads that lead to paths and corridors where readers often lose their way and seem forced to retrace their steps. This is so, in part, because our tale begins the narration of all events after the manner that Aristotle observed in ancient epic, in the bright confusion of *in medias res*. As exploited by Cervantes, this technique seduces curious readers with a tease, or a paradoxical blend of uncertainty and the promise to unveil the sequential start of events, their cause, and the identity of protagonists, but only at the doubly pleasurable union of climax and denouement, frenzy and fulfillment. In the overall course of its action, our fiction forms two contrary yet complementary halves, each containing two books. The twofold union of Books 1 and 2 thus embraces yet remains distinct from the twofold union of Books 3 and 4 (Avallé Arce, 200-203; Forcione 1972, 11). In multiple senses, the logic of pairing contrary yet complementary doubles – a doubleness that includes doubling double meanings – permeates every aspect of our fiction's action, character, narration, and setting.

The story's first half encompasses the explicitly “northern” trials, travails, or labors (*trabajos*) of Cervantes's young hero and heroine, complemented by their explicitly “southern” trials, travails, or labors in the second half. But the adventures of this youthful, beautiful pair enlist all four cardinal points. Our heroes venture forth in their dual protagonism – sometimes together, sometimes apart, almost always at the brink of death – from West to East at the same time that they travel from North to South. On the one hand, their adventures signal a physical descent: from the Scandinavian exotic to the Mediterranean familiar; from freezing to mild climes; from Thule and unwanted sojourns on uncharted islands to Portugal, Spain, France, and Italy; from travel by night on stormy seas to travel by daylight, walking at last on firm land. On the other hand, as a literal pilgrimage to the Holy City, a *romería*, their eventful travels signify a moral, spiritual ascent: a rise (in their apparent fall) from Barbary to Civilization; from heathendom to Christendom; from heterodox to orthodox Christianity; from earthly periphery to heavenly center, or the eternal city of Catholic Rome, “el cielo de la tierra” (192).

Within the framework of Cervantes's heterocosm or fictional world – four books joined as two pairs – his two heroes possess two identities and two names apiece. Like the heterocosm that contains Cervantes's protagonists, in other words, the framework for their behavior consists of four identities with their corresponding names, likewise joined as two pairs. Until the final chapter – the nearly homicidal, nuptial climax and denouement; a case of blood wedding and bedding – our narrative identifies the male hero as Periandro, underscoring him as a case in point of “el hombre peregrino,” man the pilgrim, the wayfarer (*peregrinus*, or *homo viator*) (Collahan, 32-33; Villanova). Our narrative identifies the female heroine as Auristela, underscoring her as a case in point of both a golden star (*stella aurea*) and a morning star (*stella aurorae*) – sun, light, emblem of Venus (morning star in ancient mythology), emblem of the Virgin Mary (morning star in the Litany of Loreto),

and steady guide to her pilgrim (Colahan, 20-22). Our characters assume these names to pose as brother and sister, an artful ruse, and their largely successful act of global fraud. The beautiful couple, secretly betrothed to each other throughout their perilous journey of (fittingly) two years, emerge as Prince Persiles of Thule and Princess Sigismunda, heiress to the throne of Frisland, names and titles they acquire in our story just before they marry and join their two kingdoms, with Persiles near death as he pledges his nuptial troth, a sword piercing his body from one shoulder through the other.

Fraud seems to extend to the fiction's title, conveying less than a half-truth with its reference to only two names for our protagonists (*Persiles y Sigismunda*) and only one cardinal point (*septentrional*). Again, so it seems. In reality, our title offers and inventive imitation of epic *in medias res*, encapsulating Cervantes's whole story yet disclosing its full meaning only in the light of his tale's truly spectacular, polysemous ending.

Crisscrossed Lovers, or Wedding Symbols of the Universe

It is at the close of Book 4, chapter 13 (the penultimate chapter of the fiction) that Pirro thrusts his sword into our hero, who still bears his assumed name: “[Pirro] la metió [la espada] a Periandro por el hombro derecho, con tal furia y fuerza, que le salió la punta por el izquierdo, atravesándole, poco menos que al soslayo, de parte a parte” (472). This wound running through both shoulders, yet at a diagonal slant (“a soslayo”), limns our hero as a reprise of Christ both crucified and lanced through his side. Our nearly crucified victim, pierced and dying, falls directly into the arms of the woman still bearing her assumed name and her assumed identity as his sister. Grief renders her almost lifeless as her head drops to her breast, her arms limply outstretched at her sides, much like a dead Christ on the Cross: “[C]ayó Periandro en los [brazos] de Auristela, la cual, faltándole la voz a la garganta, el aliento a los suspiros, y las lágrimas a los ojos, se le cayó la cabeza sobre el pecho, y los brazos a una y otra parte” (472). Aside from this two-in-one image of shared crucifixion and suffering, the image of our two lovers in Cervantes's chapter 13 recalls that of a lifeless Jesus in the lap of his virgin mother – sorrowful and silent – the subject not only of Michelangelo's famous *Pietà* (1498-1499) but also of Station 13 (the penultimate station) in the *Via crucis*.

This iconic narrative moment of Cervantes's two lovers disguised as two siblings mimics the most famous images of the divine son and his holy mother in the moment when, in Christian mythopoeia, the sacrifice of the God-man redeems humanity. Cervantes's imagery of a dying (though still living) Periandro thus refashions imagery of the dead Jesus when he delivers all from the bondage of sin, brings light and new life to the created order, completes the joint work of Jesus as the new Adam and of Mary as the new Eve (the aboriginal pair related as both spouses and siblings), and consummates the marriage in both eternity and time between Christ and his Church, now one as a Mystical Body.

In reference to both his male and female heroes, and in equal measure, Cervantes compresses into poetic imagery an understanding at the core of Christian myth, that of a Christ who shows his greatest love as God-man by laying down his life for his friends; the understanding, in other words, that spiritual ties and ties of highest, sometimes sacrificial love (perfect charity/*caritas*, perfect friendship/*amicitia*) transcend, assimilate, and perfect or intensify ties of blood and sensual desire. As lover, sister, and mother to the man lying in her arms, Auristela becomes Sigismunda when she becomes his wife. As lover, brother, and son, Periandro becomes Persiles when he becomes her husband. But our heroine

achieves or recovers her full identity and her full name only when she has shown herself capable of loving the hero as sister and mother and beyond, according to her jointly temporal and spiritual role within the Mystical Body, her labors as Auristela: “ni sé si Periandro es mi hermano o si no; lo que te sabré decir es que es mi alma” (461). This nearly mystical confusion leads to logical confusion mixed with logical inference in Antonio: “de tus razones tanto alcanzo ser tu hermano Periandro, como si no lo fuese” (461). Likewise, our hero recovers and assumes his true name and identity when he proves capable, through his trials, of loving his future bride as brother and son, sacrificing himself from his spiritual depths to her will: “mi alma [que es] tan tuya [que] te dejo a toda tu voluntad, y de la mía me destierro” (463). In her role, Auristela/Sigismunda follows the example of Mary – at once daughter and mother and spouse of the triune God – as expressed most famously in poetic terms when Dante places a verse dense with paradox on the lips of St. Bernard, at the start of the *Paradiso*’s 33rd and final canto: “Vergine Madre, figlia del tuo figlio” (Virgin Mother, daughter of your son). Periandro/Persiles thus shapes his life after the example of Jesus, who submits to living and dying as son of his daughter.

In the 14th and final station of the *Via crucis* Jesus is laid in the tomb. This ends a final pilgrimage and passion that reconciles humanity to God and that join the human soul of Jesus, before his resurrection, to the Father and Holy Spirit. In the 14th and final chapter of Cervantes’s tale, in Book 4, our heroes’ pilgrimage and passion-centered labors draw to a close. Persiles contracts with Sigismunda what Arnaldo rightly considers a perplexing marriage (“extraño casamiento”), and our hero lays in a tomb within St. Paul’s Basilica the lifeless body of his brother Magsimino: rightful heir to the throne of Thule; successful warrior; suitor of Sigismunda (with political and familial priority over Persiles) during the previous two years.

Transcending and perfecting both political and familial ties, Magsimino’s final deed in life shows him forming a human trinity, or a unity of three human persons – physically, spiritually – with Persiles and Sigismunda. He uses his right hand to cover his eyes (about to close in “sueño perpetuo”) with Persiles’s left hand; at the same time, he uses his left hand to place the right hand of Persiles in the right hand of Sigismunda. Gasping, spent, within the throes of a jointly physical and spiritual struggle between death and life, darkness and light, “con voz turbada y aliento mortal y cansado” (474), Magsimino addresses Persiles and Sigismunda as “verdaderos hijos y hermanos míos” – his political children within his monarchy; his legal siblings by blood and future marriage; his *true* spiritual siblings by virtue of their common bond as sons and daughter of God, sons and daughter of Mary, sons and daughter of the Church, both Mother and Christ’s Mystical Body.

As this formerly human love triangle assumes new shape as a human trinity, the four real, loving relations obtaining between our human threesome imitate the four relations obtaining between the three persons of the Christian Godhead, according to Catholic theology from Aquinas to theologians in Cervantes’s day and beyond (*Summa Theologica*, question 28, article 4; 57-58). Magsimino’s paternity imitates (in miniature, in particular, in dramatic-poetic terms) the paternity of the Father. The filiation of both Persiles and Sigismunda likewise imitates the filiation of the Son. As Magsimino breathes his last words, his mutual love of friendship and fraternity for the other two characters as his equals imitates the “spiration” (loving breath) between Father and Son as co-equal and co-eternal persons of the Deity. The nuptials between Persiles and Sigismunda that

Magsimino enables and that occur after he gives up the ghost or commends his spirit imitate the “procession” yielding the Holy Ghost, the Holy Spirit, the co-equal, co-eternal personification of the binding love between Father and Son.

Unlike Persiles or Sigismunda, Magsimino has reached the literal end of his earthly labors, his trials, his tests, his pilgrimage. He has triumphed in Rome, united in forgiveness and in love with Persiles, Sigismunda, the Church, and God. For his “children,” his siblings, he offers himself, his kingdom, and his love in sacrifice. He decrees and foretells that Persiles and Sigismunda will pronounce their nuptial promises to each other right after he closes his eyes and breathes his last: “sállala [la mano de Sigismunda] con el sí que quiero que le des de esposo” (474).

In his sacrifice, in the prescient decree of his final wish, and in his regal authority, Magsimino imitates in death the threefold office of Christ as priest, prophet, and king, the *munus triplex* (Denzinger, 1245). Even more, he assumes the priestly role of official witness and of local Ordinary, or bishop, when he issues what amounts to an ecclesiastical decree: “sean testigos de este casamiento la sangre que estás derramando y los amigos que te rodean” (474). Even though Pirro’s attack proves less deadly than it seems at first blush, “más mortal en la apariencia que en el efeto” (472), a bleeding Persiles remains in imminent danger of death, which leaves all who see him breathless and, reflecting him, almost lifeless themselves: “[Este golpe]...suspendió los ánimos de los circunstantes y les robó la color de los rostros, dibujándoles la muerte en ellos” (472). That is why Persiles’s odd union, “extraño casamiento,” transcends and yet conforms to even the strictest decrees and canons of the Council of Trent (Cahill, 111; Denzinger, 428; Mahoney, 1077; Schroeder, 185-186; Armstrong-Roche, 142). For maximum drama – truly on a cosmic scale – and beyond norms or forms that decrees or canons are able to regulate, Cervantes makes Persiles’s sacrificial bleeding (“sangre que estás derramando”) a poetic equivalent of priestly witness. The ugly figure of death that hurls our hero to the ground, equated with the ugliness that kills his brother – “la fea muerte salió al encuentro al gallardo Persiles y le derribó en tierra, y enterró a Magsimino” (474) – constitutes sufficient canonical reason to dispense with the need for an ordained priest as the official church witness of this open-air (“en mitad de la campaña rasa,” 474), triune, cruciform (priestly), provident (prophetic), and triply regal (two kings, one queen) celebration of sacramental marriage. In short, this extraordinary marriage celebrated literally outside a church (“frontero del tempo de San Pablo,” 474), remains valid, licit and spiritually within the Church. More important, Cervantes’s dazzling nuptial image contains the full reality of the sacrament – an act of loving, mutual surrender; a bond of apparent spiritual death with new life – in a way that both transcends and enhances the prescriptions of ceremonial, canonical form.

At the level of Cervantes’s poiesis, Magsimino also remakes and brings final cohesion to the core of our story. Without his eleventh-hour arrival in Rome, there is no climax and no denouement. In his first and only appearance – his first and final performance – just before he dies, he upstages the protagonism of Persiles and Sigismunda. He is reborn in death, transformed, transfigured into the tale’s *deus ex machina* hero.

While moribund and supine, he officiates over a true yet refashioned wedding that replaces his own prospective wedding and that retrospectively confers upon him a lifetime of proto-priestly celibacy. The persons whom he dubs friendly witnesses of this paradoxical event and his paradoxical office – king as prophet and priest – remove his dead body. Yet with that body, they also remove the personified force of antagonism that drives the whole

narrative. His death and burial not only turn the narrative inside out, they also show why, from the start, this varied tale of shipwreck, murder, prison, disease, slander, mendacity, lust, envy, jealousy, narrow escapes, and every other imaginable peril should have proved unnecessary. In particular, Magsimino's rightful claim to the throne and his intent to marry Sigismunda provoke the jointly maternal and anti-maternal motive for his mother and Persiles's mother Eustoquia to send our two heroes on their holy journey to Rome, their *romería* – now emerging as a jointly religious and anti-religious pilgrimage, a search for the fixity and earthly center of universal truth in the form of a roving transnational hoax.

Does this imagery point to Cervantes's Pauline or Petrine sympathies? In my view, yes to both questions (Armstrong-Roche, 160-166). More important, Cervantes enlists in his final work of fiction a rhetoric and poetics of pairing contraries, of unity in variety at all levels of imagery; a rhetorical and poetic practice of form and forms open to continuing amplification, expansion, and inventive refashioning. Both Persiles and Sigismunda fit the definition that Covarrubias offers for *Romero*: “el peregrino que va a visitar los cuerpos santos de San Pedro y San Pablo y los demás santuarios y a besar el pie al papa” (1414, under “Roma”). As to the Pauline features of this image joining matrimony and death, Persiles and Sigismunda marry outside the Basilica of St. Paul, the first real theologian of Christianity, and the chief source of teachings for such figures of reform (or revolt) as Erasmus, Luther, and Calvin. But, aside from texts in the Gospel, all Tridentine decrees concerning marriage rely on the doctrines of St. Paul's epistles (Denzinger, 425-427; Schroeder, 182-184). They rely especially on the Pauline image put forth in *Ephesians* 5,25 – dramatically, entertainingly refashioned as dramatic spectacle by Cervantes – of Christ as a husband who offers himself in bloody sacrifice for the Church, his bride. Cervantes's scene in Rome of dying, crossed, and star-crossed lovers (all of them Christ-like, God-like, Church-like) holding hands in a human trinity ingeniously exemplifies this supernatural union which St. Paul deems in *Ephesians* 5,32 a “great mystery” – one that transcends yet enlightens human understanding; the exemplary, divine-human image of all marriages, and of God's nuptial plan of extravagant, sacrificial forgiveness for redeeming humanity.

Even so, this Pauline drama occurs in the Petrine city of Rome. There, the man occupying the Petrine throne during the time of Cervantes's writing and of his first generation of readers assumed the name of Paul V (1605-1621). This manifestation of Peter, a self-proclaimed Paul, earned his reputation as a reformer, a patron of the arts, a builder devoted to improving Rome. He renewed efforts to complete St. Peter's Basilica. But he earned fame as well as a bridge builder (*Pontifex*), responsible for restoring the aqueduct of the pagan emperor Trajan, renaming it “Acqua Paola,” and expanding that ancient structure to supply fresh water to numerous fountains throughout his beloved city (Kelly 280-281). The image of this pope would be on the mind of our author – one who rebuilds and refreshes the ancient form of Heliodorus's *Ethiopian Nights* – when he leads his Sigismunda to find inner peace (stillness of soul) and fulfill her voluntary, marital destiny after kissing the feet of Peter's successor. But the man whom she kisses is less a pope, prince, or vicar of Christ than a bridge-builder between physical as well as spiritual barriers and divisions: “Y habiendo besado los pies al *Pontífice*, *sosegó su espíritu* y cumplió su voto” (emphasis added; 475). As shown in this climactic scene of his fiction, Cervantes's work promotes a spirit of ecumenical peace. His inexhaustible, paradoxical imagery forges a bridge, a union, and reconciliation between conflicting contraries. In religion, ethics, and poetics, he reveals a commitment to wed a maximum of formal unity

to a maximum of material variety and to test, individually and together, the limits of both. His imagery joins the Pauline to the Petrine, an Erasmian rejection of formalism to a Tridentine embrace of fluid form, a Lutheran love of scripture with a love for secular letters and art, a Calvinist love of simplicity and purity to a Baroque love of complexity, chiaroscuro, the seriocomic, the tragic-comic, horror and hope – all expressed in continuing, extravagant gestures of sacrifice, beauty, and endless story (Alcalá Galán, 215; Entwistle).

The closing scenes of our fiction also show that our tale about a journey to Rome is a tale about Persiles's and Sigismunda's journey to the prime example on earth of Augustine's two cities: the heavenly City of God and the earthly city of man, founded respectively on love of God (*caritas*) and love of self (*cupiditas*), commingled and implicated with one another in every part of a fallen world of space and time and change (Book X, 31; 180). As shown on the streets outside a temple in Christendom's capital city, Rome emerges from our text and this scene with double meaning. It names a center of unity and variety and it names a center, as well, of unity and variety's perversions, of one at the expense of the other: tyranny and anarchy; an excess or a deficiency of form. A climax uniting Magsimino's death, the attempted murder of Persiles, the sorrow unto death of Sigismunda, and the consequent nuptials of our heroes points to Rome's streets and temples as sites at once of Civilization and Barbary, extravagant virtue and extravagant vice, aptly described in the Augustinian musings of Cervantes's narrator at the start of Book 4, chapter 12: "Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro, que son como dos líneas concurrentes, que aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto" (464).

As a warrior king before his concluding act in the *Persiles*, Magsimino represents a particular, if mixed example of tyrannical violence, *forza*, which Dante names as the source for half of humanity's sins. Dante finds the other source of sin in deceit, *froda*. In his *Persiles*, Cervantes creates an equally mixed example of this vice with protagonists who masquerade as siblings and conceal their noble rank over the course of a journey that weds heavenly and worldly motives – a unique yoking of pilgrimage, chaste elopement, familial feud, and *lèse-majesté*. Northrop Frye shrewdly discovers in Dante's "ethical scheme" an aesthetic and poetic scheme that informs literature at least since Homer's *Iliad*, devoted to an illustration of Achilles' wrath (*menis*), complemented by his *Odyssey*, devoted to Ulysses' guile (*dolos*) (Frye, 65-66). Adding to Frye's insights, I would point out that Dante's moral dichotomy agrees with Jesus' description in John 8, 44, of Satan as a murderer and a liar from the beginning. And if this makes Satan the hateful author of death and deceit – a prince of darkness – it also makes his authorship derivative, reducible in all cases to privation and perversion; words and deeds and spectral artifice that move the mind toward nothing; variations on the theme of confusion and annihilation: maiming or killing a living body, deforming or disarticulating an existing form. He remains, in this Christian scheme, the ape of a triune God who rules in unifying love as author of life and truth and light.

Just as Cervantes's Rome commingles St. Augustine's two cities, Cervantes's triune protagonism of Magsimino, Persiles, and Sigismunda commingles Dante's core vices with the virtues that they deform – *forza* and *froda* with fortitude and prudence, physical and spiritual strength with intellectual and practical wisdom. In a death that foreswears all rivalry and all envy toward Persiles, Magsimino reverses and defeats within

his soul any remnant of the envious wrath that founded Augustine's two cities: "Cain was the first son born [of Adam and Eve] and he belonged to the city of man; the later son, Abel, belonged to the City of God" (Book XV, chapter 1; 596). As a unique case in point of Cain overcoming his parents' original sin and of trading places with Abel, Cervantes's first-born warrior king sacrifices himself for his carnal brother and spiritual sister, his political subjects as spiritual son and daughter. A man of arms, our priestly and prophetic king shows heroic fortitude by embracing his death – death from a fever symbolizing the heat of wrath and lust – in the same moment that he forfeits all claims over either his kingdom or Persiles and Sigismunda, who join both their kingdoms in love and peace.

The response of fortitude, forgiveness, and love by a wounded Persiles contrasts with the Pirro's vengeful, hateful attack of *forza* ("furia y fuerza"), a perversion of the male principle. Persiles's fortitude in his physically helpless state also yields a redeeming, liberating effect that opposes the wrathful violence of demonic hopelessness that takes hold in Pirro's soul: "por momentos iba tomando la *desesperación* posesión de su alma, en la cual iba atesorando odio mortal contra Periandro" (emphasis added; 471). Cervantes's perversion of the feminine principle, *froda*, finds complex expression in Pirro's lover Hipólita, a surprising beneficiary of Persiles's sacrificial love. In this wealthy prostitute, Cervantes offers a unique embodiment of Roman duality, human/earthly and godly/heavenly city. She presents as the urban and urbane seductress, determined to entice Persiles (whom she loves), first with *froda* in the varied forms of her wiles, her charms, her breathtaking collection of human artifacts – the luxury of her home and paintings. Next, her seductions and enticements assume the form of wealth, her "generoso ofrecimiento" (471) to liquidate her great estate and spend the resulting "cien mil y más ducados" in Naples with Periandro and his "sister".

Unlike Pirro, however, the "rica y enamorada Hipólita" (471) shows a conversion to virtue that begins with her perversion of it. Though she employs the Jewish witch Julia to cast a spell that disfigures and pushes Auristela to "la puertas de la muerte," she calls off the spell when Periandro's affliction matches that of his spiritual "sister," to whom he is bound in body and soul alike: "la pena que él sentía de la enfermedad de Auristela era tanta, que causaba en él el mismo efeto que en Auristela" (457). Hipólita thus rejects the black arts, the artfulness of seduction, the enticements of sensuous artifacts in the same moment that she refuses to become a diabolical "artist" who apes the God of life, an "inventora" who fashions an unholy, annihilating trinity of death, including her own: "pues muriendo Auristela, moría Periandro, y muriendo Periandro, ella también quedaría sin vida" (457).

With dramatic irony, Cervantes makes his Hipólita an *inventora* in the root sense, from *invenire*, to discover, from which the Spanish term *invención* takes its triple meaning as artistic invention, discovery, or an item that represents the first of its kind (Covarrubias 1105). In an inspired moment of artistic discovery, Cervantes's inventive courtesan perceives Pirro's attack on Periandro before anyone else: "La *primera* que vio el golpe fue Hipólita" (emphasis added; 472). As though possessed by a muse, or a heavenly messenger, our inspired prostitute is the first to utter her outcry over Pirro's crime in a voice that seems almost to act on its own, disembodied, transcendent, prophetic, in imitation of a pagan oracle or of a divine creator's *logos*: "y la primera que gritó fue su voz."

No less inspired, and moving her mind from darkness to light, she recognizes the demonic Pirro for who he is, for who he has chosen to be: "traidor, enemigo mortal mío"

(472). As shown by her desire to spend her last *ducado* on Periandro and his presumptive sister in Naples, Hipólita foreswears her residency in Rome under its aspect as what Augustine would call an “earthly city,” a Babylon, built on self-love. She laments what she thinks is the imminent death of Periandro, but not for her own sake, and not for her own loss. She does so because, uttering more truth than she knows, and completing her climax of dramatic irony, she recognizes in her beloved the man dying for her crimes, a person worthy of eternal life: “has quitado la vida a quien no merecía perderla para siempre.”

Hipólita’s *froda* or former trickery can assume new form as her visionary prudence and wisdom because the jealousy that drives her earlier deeds of cunning and cruelty find their ultimate root in a true love for Periandro, however perverse this love appears in its origin. Not so with Pirro’s jealousy, at home in the “earthly city” of Rome, because rooted in a love for no one but himself: “en los rufianes no engendra celos el desdén, sino el interés” (emphasis added; 471). From this, readers infer that Pirro is less Hipólita’s lover than her jailer and her pimp; he holds her hostage with his furious if cowardly threats of uncontrolled rage; her house – for all its sensuous luxury of form – represents her dungeon in ornate disguise. Pirro’s attack on Periandro awakens Hipólita from her double darkness of sin and ignorance to enlightenment. His execution after exactly four days – “de allí a cuatro días” – by the governor who deems him a hardened criminal, “incurregible y asesino,” releases her from bondage to freedom and, even more, from death to new life: “[su] muerte dio la vida a Hipólita, que vivió desde allí adelante” (472).

With this finished characterization of Hipólita – with her transformation and her conversion to new freedom, light, and life – Cervantes reconciles the many contraries and opposing forces that mark his whole fiction. She shares her name with the mythical queen of the Amazons (Hippolyta or Hippolyte in English), whose magic belt is stolen by Heracles in his ninth heroic labor (*trabajo*) (Armstrong-Roche, 88-92). Or, in another myth, she figures as the wife of Theseus, who kills the Minotaur to escape the labyrinth, and mother of Theseus’s heir Hippolytus. In a symbolic marriage of complementary opposites, the name and persona of Cervantes’s sophisticated, saintly prostitute – quintessential resident of Rome as both earthly and godly city – thus joins such contraries as masculine with feminine, *forza* with *froda*, Barbary with Civilization, and pagan with Christian mythopoeia. With riveting irony, Cervantes compresses into Hipólita the image of oracle, Amazon queen, and prophetess to create his equivalent of the harlot of Babylon in Revelation 17, who metamorphoses into his equivalent of the bride of the new Jerusalem, his unique image of the Christian feminine – a case in point of the new Eve, Mary, the city Rome, and the Church.

If our narrator relates that Hipólita lives from that moment forward in a literal, physical sense, he conveys even more clearly that she lived in the three figurative senses of scriptural hermeneutics that Dante applies for the first time to secular literature in his *Il convivio*: the allegorical (typological), moral (tropological), and anagogic (eschatological) senses (Armstrong-Roche, 344). Like Dante’s tale of eschatological pilgrimage in the *Divina Commedia*, Cervantes’s *Persiles* presses religion into literary service. As encapsulated in the image of Hipólita, theology forfeits her role in Cervantes’s fiction as queen of the sciences to perform, instead, as the handmaid of poetry. In much the same way that priests, prophets, and kings in the Old Testament represent “types” that prefigure the “anti-type” of Christ and his threefold office in the New Testament, the characterization of Hipólita illustrates Cervantes unique method of literary typology. In her transformation,

Hipólita represents a fictional type who prefigures the overflow of reconciliation and marital union that arises from the nuptials between Cervantes's fictional anti-types Persiles and Sigismunda. Endowed with her prophetic vision and her poetic voice, our inventive patroness of every art fashions a new moral (tropological) self to transact in her social dealings. From the varied artistic material of her past travails, from her civilization, or from the earthly and heavenly city of her culture, she *invents* a new character. She discovers and creates a new life poetics, one unique to herself. With undivided mind and will, she produces a new historical persona of ethical integrity, aesthetic *integritas*, whole and holy, with unity of form, a role of atonement and generosity that she performs in life with anagogic (escathological) meaning. After the death of her antagonist-accomplice Pirro, we can assume from the narrator's simple yet comprehensive assertion that her performance thereafter proves as deserving of endless life as that of Periandro. Now she can renounce rivalry with Sigismunda and her pursuit of Persiles as Magsimino renounces his rivalry with Persiles and his pursuit of Sigismunda. And just as Magsimino leaves his beloved with the memory of his sacrificing his claim over her and his kingdom, Hipólita leaves her beloved with the memory of her offer to sacrifice all she owns on the altar of his friendship. With the unmarried Magsimino, the unmarried Hipólita joins the bride and groom Persiles and Sigismunda as their type and their co-protagonist of the tale's final scene.

Yet it is important to underscore that, unlike the supernatural, atemporal pilgrimage of Dante in the *Commedia*, the life pilgrimages of Hipólita and Cervantes's other characters in the *Persiles* remain firmly within the frame of both sublunary nature and the temporal order: "desde allí adelante." Hipólita's fictional existence ends by pointing to a future of unspecified possibility; it ends, in other words, as an open question. Would such a future include marriage to someone she loves as she loves Periandro? Would she therefore play a Hippolyta to someone's Theseus (in the original, a tragic tale)? Or, in such a future, would she play a kind of Mary Magdalen to Persiles's Jesus, a unique imitation of the woman whom Jesus releases from the bondage of seven devils, who mourns him at the foot of the cross, the *first* disciple to *discover* the risen Christ, and the first to announce this news, with prophetic voice, to the apostles and, through them, the rest of the world? Would such a future include her words and deeds as a Christian oracle, a woman of learning and taste, an example of wisdom inspired by a charity that transforms her shrewdness into artful benevolence, moral beauty?

By the narrator and author's design, the denouement of Hipólita's life tale favors the possible over the actual, the hypothetical over the empirical, imagery of artful invention over that of historical reference. Neither narrator nor author offers Hipólita either tragic or comic resolution. True, her life now assumes a new cohesion, the singularity of a living form. In this pivotal moment, the splendor of our harlot-heroine's inner and outer charm reshapes a cultured life that threatened to devolve into one of vain despair and meretricious ornament. She creates an expansive persona, a magnanimous identity. She emerges remade, inventively refashioned from her former bondage, capable of traveling with the world, capable of composing from the variety of her past and future trials a life narrative of heroic labor. But both our narrator and our author offer us in Hipólita a story that unfolds between the polar certainties of poetic justice: tragic, infernal hopelessness – like the kind that possesses Pirro's soul – and final bliss, beatitude, or comic fulfillment. Cervantes's tale centers on how the co-protagonist Hipólita changes from prisoner to pilgrim, from wanderer to wayfarer. By narrative design, our author offers in his Roman prostitute turned

prophetess a continuing tale and a continuing poetics of hope – the “preeminent virtue of the *staus viatoris*; [...] the proper virtue of the ‘not yet’” (Pieper, 21).

After the liberation of Cervantes’s heroes from the bondage of Magsimino’s antagonism, their subterfuge and their many trials assume new shape; like the *froda*, trials, and liberation of Hipólita, their finished roles assume a hopeful shape; a trinitarian and, as I explain presently, a generative, repeating fourfold shape. Until the end of the narrative, however, Cervantes’s heroes need their disguises; throughout their jointly secular and religious pilgrimage, they need to work under cover. For only their alliance of virtuous fraud can protect their fragile personae, their mutual quest, their sacred vows against an antagonistic world – both north and south – a physical and human world that threatens them with varied forms (literal and figurative) of violence, deceit, darkness, death, and bondage. As reflections of their larger world, almost everywhere in thrall to *forza* and *froda*, Persiles and Sigismunda flee their kingdoms at war, emblems of Babylon or Augustine’s earthly city, built with either barbaric crudeness or civilized sophistication within the cultural legacy of Cain.

Cervantes’s image of fourfold protagonism at the climax of his tale both mirrors and echoes the four identities of Periandro/Persiles and Auristela/Sigismunda. These four identities of our divided characters reach their moral and spiritual perfection to become two, so that two characters of one mind and will (ethical and aesthetic wholeness) may reach the fullness of their identities to become one. In the culminating labor of his otherwise hidden life, Magsimino dies prostrate in front of witnesses outside St. Paul’s. He transfigures in this way the evil of *forza* into a godly example of heroic strength, a model of masculine principle; he offers himself in sacrifice as both a literary and a secular type of Christ, the anti-type, who dies for his Church. Denouncing Pirro and bearing original, prophetic witness to Persiles’s innocence and his eternal worth, Hipólita transfigures the evil of *froda* into artful prudence, inventive wisdom, a model of the feminine principle, a literary and secular refashioning, not only of Mary, the Church, or of Mary Magdalene, but also of the male prophet Simeon. This is the Jewish elder (not a witch like Julia) who foretells to Mary in Luke 2,34-35 a “marvelous” blessing for humanity that sounds like a curse, or a spell: namely, that her infant son will reveal the hearts of many at the moment of his death when “a sword shall pierce your own soul [Mary’s] also.” Persiles pierced with a sword and obliquely crucified, therefore offers a type at once of Christ and of Mary, the Church, a finished example of both masculine and feminine principles. He complements as he weds Sigismunda – likewise a finished, unique example of masculine and feminine – who presents in both her appearance and her suffering a multiple image of the dying Christ, of the silent yet suffering Mary, the new Eve, and of the Church as Christ’s bride.

The literal (logical) meaning of this singular and single image – a fixed yet bleeding, dying, agonizing, clamoring icon – unites all its figurative meanings into one, though in a way that resists strict allegory. It resists the strict correlation of one to one, between one textual image and one historical, extratextual referent – for example, “Everyman” and every man; “Christian” and every Christian. So, as Periandro, our hero remains similar to every human person as figurative pilgrim or wayfarer while also remaining uniquely himself. In him and in all his characters, Cervantes invents a single case in point, both one and one of a kind, analogous to their readers and their author yet never a universal abstraction or a match. To return to the icon of Cervantes’s fourfold protagonism, his literary figuration imitates – with inventiveness – the hermeneutics of

biblical typology. This method respects the individuality of both type and anti-type. It upholds the uniqueness of the imperfect, human, finite prefiguration and the ineffable uniqueness of the perfect, divine, infinite expression or utterance. It then establishes between type and anti-type a relation of similitude (analogy, simile) rather than a relation of identity (metaphor, allegory). Our iconic image, like other mixes of character, action and setting in the *Persiles*, unfolds in more literary terms as what, after Goethe, we would call symbol, or a trope that expands textual meaning in multiple directions. The fourfold, imperfect, cruciform image of Magsimino, Hipólita, Persiles, and Sigismunda reveals its tropological meaning as both the moral and artistic exemplarity of these characters, or as the climactic, living form (both good and beautiful, joyful and sorrowful) that they create together from their lives and labors. In its anagogic or eschatological meaning, our iconic symbol of four bodies points with hope and promise toward a salvific, restorative union between earth and heaven, time and eternity, the secular and the sacred, the human and the divine.

But Cervantes's icon of hope in this life differs from fulfillment in the next. His promise of comic resolution offers no guarantee and delivers mixed results. In our tale's final chapter, Cervantes's narrator centers on an antithetical theme. First, he calls attention to fortune's whims, "la variable fortuna," and the fleetingness of pleasures in this life, "la [tan poca] seguridad con que se gozan los humanos gozos" (473). They are always in flux: "nadie se puede prometer en ellos un mínimo punto de firmeza" (473). Next, appealing to the Christian supernatural, he offers a contrary understanding of fortune and its instability: "no es otra cosa sino un firme disponer del cielo" (474); in a word, whimsical fortune is also divine providence – as stable as it is inexplicable in allowing travails and labors and tests. We are still far in this chapter from the pilgrim Dante at the end of his 33rd Canto, where the Love driving the sun and other stars also turns the wheel of his desires and his will in perfect balance. We are closer to the wayfarer Augustine, of wayward desires, restless until he rests in the divine, at the start and throughout most of his *Confessions*. In Cervantes's textual world of contrary forces, his symbolic humans and human symbols endure their hope with horror, their joys with sorrow, as in the narrator's assessment of Magsimino's final words: "tan tiernas, tan alegres y tan tristes" (474).

Our fourfold human icon including Persiles and Sigismunda's marriage offers an exemplary model that yields, as its symbolic offspring, the pairing of four couples. Arnaldo, the first of Persiles's numerous rivals for Sigismunda, agrees to wed Sigismunda's sister Eusebia. Feliz Flora makes up her mind to marry Antonio, born and raised a Catholic by his Spanish father and barbarian mother in barbarian lands. Croriano and Ruperta finish a pilgrimage, following the moral, artful model of what we may call their tropological parents, and return as one to France. The Spaniards Bartolomé and Luisa return to Naples, where Hipólita earlier offers to spend her whole fortune on our two agonizing, joyful newlyweds. Persiles later facilitates the marriage between Constanza, Antonio's sister, to Persiles's own brother-in-law, identified only as a Count. If Arnaldo, after the example of Magsimino, abandons his resentment and reconciles with Persiles and his bride, promise turns to tragedy for the Spanish couple Bartolomé and Luisa – "acabaron mal" – all because they refuse to emulate Hipólita's example of intellectual and practical wisdom: "porque no vivieron bien" (475).

Cervantes completes his tale by placing readers, through his narrator, within the enfolding contemplative silence of Sigismunda's mind. The narrative moves us closer to

the invisible contemplation of Love by Dante in the *Paradiso* and to the rest that every soul seeks in God, according to Augustine. Closer, but we remain in the domain of hope, confident in later fulfillment.

To paraphrase Kirkegaard, our heroine achieves an inner peace that arises from ordering her desires to will one thing: “sosegó su espíritu y cumplió su voto” (475). Her vow, a secret promise to God, comes from her inner voice. It recalls the audible, prophetic voice of Hipólita. It recalls, too, Sigismunda’s own voice, the only feature whereby Persiles recognizes her when she is disfigured by the witch Julia’s spell. Pronounced in the secret freedom of her heart, her vow – at one with her being – recalls and overtakes the nearly animal shouts of the perversely masculine, male barbarian Corsicurbo at the very start of Book 1: “Voces daba” (51). Thunderous and feral, his ravings are understood as a unified, coherent utterance only by a woman whom he holds in bondage: “de nadie eran entendidas *articuladamente* las razones que pronunciaba, sino de la miserable Cloelia” (emphasis added; 51). Our heroine, by contrast, spends the rest of her days in companionship with her chosen partner: “vivió en compañía de su esposo Persiles” (475). And here we realize that our text contains a narrative about only half our heroes’ journey. With ellipsis rather than summary – by way of omission – the narrator himself keeps silent about their return home, a trip that we know requires another two years, for a total journey of four years. They return south to north and east to west. And, rather than happily forever after, Persiles and Sigismunda live happily to enjoy their family life for exactly four generations: “hasta que los biznietos le alargaron los días” (475).

The recurring fourness at the end of our tale composed of four books establishes relations between Cervantes’s characters and their heterocosm. These relations mimic relations, correlations, and oppositions both within and between microcosm and macrocosm, man and the universe – in the physical universe, the four elements that correlate to the four humors of the body; the four qualities within the elements and the humors of hot, cold, wet, and dry; four divisions of the earth, including the four winds, the four cardinal points, the four seasons, the four phases of the moon, and so on (Chevalier and Gheerbrant, 402). On the one hand, through his many quaternities in the text, Cervantes signals his effort to imitate the whole world of human interaction in time. On the other hand, the strivings of characters as pilgrims, or wayfarers within Cervantes’s textual frame situates his imagery within the philosophical, religious, and literary tradition of the universe itself as a meaningful journey (Clarke, 303). In my view, his characters seek less to scale the great chain of being than they seek to complete the “great circle of being,” the journey of the many from the One – a God of utter simplicity – and the journey back (Avalle Arce, 206-207). Unlike the rest of the created order – spiritual angels, purely physical beings – human persons undertake this journey back to oneness, fulfillment, wholeness of form, as composites of body and mind, as ensouled bodies and embodied souls. This tradition explains the “restless heart” of Augustine’s *Confessions*, where man is but a “little piece” of creation that God makes for himself (3). This tradition of the journey of the many from and back to God along a circular path of being – a way of love, of spiritual eroticism, rather than a mere philosophy or system of beliefs – also explains or makes possible the Love in Dante’s *Commedia* that turns the sun and the stars and the will. It is a tradition that traces back to Plato and his disciple Plotinus, as Augustine himself explains throughout Book 8 in his *City of God* (Avalle Arce, 206-207; Clarke, 304-307).

By imitating macrocosm and microcosm through his heterocosm and his characters, Cervantes imitates the creating deity. On this view, nature represents God's poetry and poetry represents Cervantes's "nature" (Heninger, 364-365). More specifically, by creating symbolic humans like Persiles, Sigismunda, Magsimino, Hipólita, or the four couples of the denouement – all of whom seek the complementary opposites that complete, transform, and perfect them – Cervantes invites readers to reflect on all human beings as symbols in the root sense. From the verb *symballein*, to throw together, the term symbol, *symbolon* refers to a missing half, a broken piece of a key, coin, or token. Plato has Aristophanes explain the myth of the androgyne in which every male or female is but one symbol, or half, in search of another: "and each of us is forever seeking the half that will tally with himself" (191d, 544; Wilson, 79-80).

Like the two distinct halves of Cervantes's symbolic work – Books 1 and 2 and Books 3 and 4 – every one of his human symbols seeks unity ultimately with all and with the one. We discover in the human trinity of Magsimino, Persiles and Sigismunda, especially, how the quest for wholeness of character represents in miniature a quest for a wholeness of culture, a quest for community among rival, warring contraries; a journey toward communion among varied, diverse "siblings," all images and types of the divine. That quest toward individual and collective integrity, portrayed iconically and dynamically in the final scenes of the *Persiles*, reprises the quest, journey, or pilgrimage of the macrocosm for its true unity in variety as a dynamic form: the marriage of eternity with time, the divine with the human, heaven with earth. Sigismunda finds momentary peace when she kisses the feet of the pope as pontiff, as possible bridge and a bridge builder between all persons and all peoples with their Creator, between sinner and Savior, between this world and the next.

But, again, Cervantes's powerful array of character, incident, and setting in the *Persiles* commingles imagery at every turn of love and strife, light and darkness, freedom and bondage, Barbary and Civilization, the earthly city of Babylon and of Cain with the heavenly city of Jerusalem and of Abel. Within Cervantes's poetic world and Cervantes's emblem of the natural, temporal order, all human forms of the true, the beautiful, or the good remain provisional, under construction. This is so, in Cervantes's heterocosm, because truth, beauty, and goodness in the givenness of nature remain ultimately mysterious, beyond our ken, beyond our categories of "linear thinking" (Williamsen, 171), beyond the capture of finite human artfulness; the real, as gift, in its apparent disorder, lies beyond the formal reach of any poetics confined to a single medium or genre or mode (Williamsen, 167-171). Cervantine character and culture remain in continuing need of renewal, refashioning, reform; in continuing need of "liminal *communitas*," on the margins of official structures of political or social organization (Childers, 110-111; Mariscal).

Indeed, at the literal level of action and milieu, Cervantes's characters spend an astonishing amount of time outdoors, in both the Arctic and the Mediterranean. Guided by authorial providence, they undergo trials that push them to escape or to avoid artificial, architectural structures set in stone. The dramatic fourfold protagonism of death-with-nuptials-and-prophecy at the end of Cervantes's fiction occurs in the streets of Rome, outside a church building, on the margins yet fulfilling the ultimate purpose of liturgical ceremony and form. Where there is Cervantine life there is hope and, so, a life poetics of "not yet," – either awaiting or despairing of fulfillment, either striving for comic unity or coming tragically apart.

Entertaining Death

Thanks to the ending of Cervantes's tale, including the narrator's final silence or ellipsis, his title commits no fraud, no deceit. Instead, like his distribution of books and chapters, his title offers a dense merger of literal and figurative meaning. We apprehend the trials (*trabajos*) of adversity and internal strife that Persiles undergoes to fashion his historical persona as Persiles; the trials that Sigismunda undergoes to fashion herself as Sigismunda; the trials that they both undergo to fashion their joint identity; the labors of companionship, "compañía," that they pursue before and right after their wedding to increase the fullness and overcome the limits of their individuality. We understand the life narrative of Cervantes's northerners as a circular pilgrimage, animated by a poetics of hope and sacrificial love; their personal, dual, and familial case in point of a spiritual ascent, a cosmic journey from and then back to their last home.

In his dedication to the Count of Lemos in *Don Quixote*, Part II, our author defines his work as a "libro de entretenimiento" (548). By this he means simply a work of literature, or a work of leisure (*otium* in Latin), which occupies a middle realm between works of religious devotion and those of serious utilitarian purpose, the negation of leisure (*nec-otium*). This assessment coincides with the description he offers regarding the exemplarity of his *novelas ejemplares* in his Prologue to those tales: "no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean" (52). As already discussed, Cervantes presses Christian myth into literary service. His work of leisure, entertainment, or recreation thus pursues no didactic purpose, no utilitarian aim – religious, ethical, political, or commercial. He handles material of Catholic faith and morals in the *Persiles* as a marvelous toy, a kind of recreational vehicle, with a winsome blend of awe and jollity, reverence and amusement.

In their four levels of meaning, the final scenes of our fictional work reveal, as well, Cervantes's playful, experimental attitude toward matters of literary form. By our author's own admission, again, in the Prologue to his *Novelas ejemplares*, the *Persiles* imitates the characterization, emplotment, and narration of Heliodorus's *Ethiopian Story*, sometimes called *Theagenes and Chariclea*: "te ofrezco los *Trabajos de Persiles y Segismunda*, libro que se atreve a competir con Heliodoro" (53). A Byzantine romance in today's critical terms, Cervantes clearly agreed with such humanists in his day as López Pinciano and recognized Heliodorus's work as both a "romanzo" and a prose epic that assimilates features of what C.S. Lewis dubs both the "primary" (Homeric) and "secondary" (Vergilian) epic (Lewis, 27-39; Forcione, 1970, 68-87; Close, 103; Armstrong-Roche, 4). Cervantes's work also recalls, without matching, the description of prose epic advanced by Cervantes's Canon of Toledo in *Don Quixote*, Part I, 47 (491-492). From Heliodorus's exemplary fiction, the *Persiles* draws a model of literal (logical) and morally edifying (tropological) meaning.

As I have implied in my analysis, Cervantes's combines his imitation of Heliodorus with his inventive imitation of the pilgrimage of spiritual progress in the *Commedia*, a strict allegory to the degree that it centers on a "Dante" representing the empirical Dante. Cervantes recasts Dantesque allegory as symbol, in the modern sense, a kind of secular, literary typology. At the levels of tropological and eschatological meaning, Cervantes's tale also multiplies Dante's pilgrims. But our Cervantine characters never travel, as Dante, within an atemporal, supernatural setting from sin to grace and salvation, but within a

cosmic, temporal setting, from sin to either penitent hope and wholeness or unrepentant despair and perdition.

Besides the literary strains deriving from Heliodorus and Dante, my analysis has argued that Cervantes's tale shows a third rhetorical strain centering on the creation of character and culture, as expressed, respectively, in the *Confessions* and the *City of God*, by St. Augustine. Cervantes reshapes the saint's theology and philosophy to amuse, as a literary recreation, but often with considerable drama. Most of Cervantes's restless, neo-Augustinian characters seek, some refuse to seek, and only a few find their final rest in the divine. As to the poetics of culture, Cervantes borrows and refashions Augustine's view of the Church as a universal moral society, the two-cities thematic, applicable to both Church and State, and the imagery of continuing reform and social reconstruction from the margins.

A fourth rhetorical strain that I have discerned in the final scenes of Cervantes's last work in life – probably completed from his deathbed – follows from the mythic level of the Catholic anti-type: Christ as incarnate Word and Mystical Body. This strain becomes manifest in Cervantes's peculiar use of imagery from the Bible as well as Christian belief and practice. As revealed chiefly in the transfiguring climax involving four joint protagonists – a moment when the divine and the eternal pierce the scrim of time – our anagogic, prophetic strain of rhetoric becomes one with our iconic scene's moral and literal meanings.

In the extravagance of its inventiveness and its vision, the *Persiles* seems a fitting deathbed entertainment for an amusing poetic genius. In the Prologue to the *Persiles*, Cervantes jokes about his impending death and jokes about bidding farewell to jokes. He delivers to his readers a final invitation to come and play: “Adiós regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida” (49).

In the mind of this reader, Cervantes's generous invitation deserves an answer – one that joins the restlessness of a young Augustine to the rhetoric of a contemporary skeptic. Oh God, if you are there, grant me eternal happiness in the company of Miguel de Cervantes.

But not yet.

Works Cited

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Aquinas, St. Thomas. Thomas Gilby ed. *Theological Texts*. London: Oxford University Press, 1955.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in 'Persiles.'* Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2009.
- Augustine of Hippo, St. Gerald G. Walsh, Demetrius Zema, Grace Monahan y Daniel Honan tr. Vernon Bourke ed. *City of God*. New York: Image, 2014 [426/1950].
- . Henry Chadwick tr. *Confessions*. Oxford: Oxford World Classics, 2008 [400/1991].
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional." In Juan Bautista Avalle-Arce y E.C. Riley eds. *Suma cervantina*. London: Tamesis Books, 1973. 199-212.
- Cahill, William F. "Historical Notes on the Canon Law on Solemnized Marriage." *The Catholic Lawyer*. 2.2 (1956): 108-119.
- Casaldüero, Joaquín. *Sentido y forma de 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda'*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. Francisco Rico ed. *Don Quijote*. Madrid: Punto de Lectura, 2013.
- . Harry Sieber ed. *Novelas ejemplares*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985. Vol. 1.
- . Juan Bautista Avalle-Arce ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia setentrional*. Madrid: Clásicos Castalia, 1986.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant. John Buchanan Brown tr. *The Penguin Dictionary of Symbols*. London: Penguin Books, 1996.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2006.
- Clarke, W. Norris, S.J. *The One and the Many*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2001.
- Close, Anthony. *Cervantes and the Comic Mind of His Age*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Colahan, Clark. "Toward an Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela." *Cervantes* 14.1 (1994): 19-40.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. Ignacio Arellano y Rafael Zafra eds. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Universidad de Navarra/Editorial Iberoamericana, 2006 [1611].
- Dante Alighieri. Anthony Esolen tr. *Paradise*. New York: Modern Library, 2007 [2004].
- Denzinger, Heinrich. Peter Hünermann ed. *Compendium of Creeds, Definitions, and Declarations on Matters of Faith and Morals*. San Francisco: Ignatius Press, 2012 [2010].
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Entwistle, William J. "Ocean of Story." In Lowry Nelson, Jr. ed. *Cervantes: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1969. 162-168.

- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the 'Persiles.'* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance: A Study of 'Persiles y Sigismunda.'* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982 [1976].
- Heninger, S.K., Jr. *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics.* San Marino, CA: The Huntington Library, 1974.
- Kelly, J.N.D. and M.J. Walsh. *Oxford Dictionary of the Popes.* Oxford: Oxford University Press, 2010 [1986].
- Lewis, C.S. *A Preface to 'Paradise Lost.'* London: Oxford University Press, 1961.
- Levin, Harry. "The Example of Cervantes." In Lowry Nelson, Jr. ed. *Cervantes: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1969. 34-48.
- Lovejoy, Arthur O. *The Great Chain of Being.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964 [1936].
- Mahoney, Rev. E.J. "Christian Marriage." In Monsignor Canon George D. Smith ed. *The Teaching of the Catholic Church.* London: Burnes and Oates, 1963 [1948]. 1062-1100.
- Mariscal, George. "Persiles and the Remaking of Spanish Culture." *Cervantes* 10.1 (1990): 93-102.
- Pieper, Josef. *Hope.* Mary Frances McCarthy, S.N.D. tr. San Francisco: Ignatius, 1986.
- Plato. *Symposium.* In Edith Hamilton and Huntington Cairns eds. Michael Joyce tr. *The Collected Dialogues of Plato.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961 [1948]. 526-574.
- Riley, E.C. *Cervantes's Theory of the Novel.* Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1992. [1962].
- Schroeder, Reverend H.J. *The Canons and Decrees of the Council of Trent.* Charlotte: TAN Books, 1978 [1941].
- Villanova, Antonio. "El peregrino andante en el Persiles de Cervantes." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras* 22 (1949): 97-159.
- Williamson, Amy. *Co(s)mic Chaos: Exploring 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda.'* Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1994.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

Máquinas de peregrinaciones: Cosmography, Empire, and the Persiles

Cory A. Reed
(The University of Texas at Austin)

In Book 1, Chapter 7 of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes acknowledges the difficulty of calculating time at sea, particularly in the darkness of night. Leaving behind the Barbaric Isle in boats procured by Ricla, and after a narrow escape from an unwanted encounter with Arnaldo's ship, the protagonists begin to navigate by sight, turning their course toward an island whose snow-capped mountains can be seen in the distance, some six leagues away.¹ Night falls, obscuring vision, and the protagonists continue to row in the direction of the island, the wind now at their backs, arriving at approximately midnight by Antonio's calculation. Cervantes describes their arrival, and Antonio's estimation of time, as follows:

La media noche sería, según el tanteo que el bárbaro Antonio hizo del norte y de las guardas, cuando llegaron a ella, y por herir blandamente las aguas en la orilla, y ser la resaca de poca consideración, dieron con las barcas en tierra, y a fuerza de brazos las vararon (87).²

How does Antonio estimate the hour of midnight with only the aid of the North Star and "las guardas?" In his edition of the book, Juan Bautista Avallé-Arce interprets "las guardas" as the succession of lookout watches kept by a ship's crew during the night (87), but this is, in fact, a misinterpretation. In this passage, Cervantes is actually referring to the North Star and the "Guardians of the North," the stars Kochab and Pherkad, known as "las guardas del norte" by Spanish cosmographers of the sixteenth and seventeenth centuries. These two stars form the front legs of the bear Ursa Minor, the constellation of which the North Star, Polaris, also forms part (as the tip of the bear's tail). In our own time, this constellation is known colloquially as the Little Dipper, with the two Guardians forming the forward edge of the ladle's cup and Polaris at the end of the handle. Likewise, in early modern Spain, this constellation was popularly called "la bocina," the two "guardas" forming the mouth of constellation's imagined horn (Cortés, 82v; Medina, 71v). The two Guardians, along with Polaris, are the three brightest stars in this constellation, easily seen by the naked eye at night. As the two bright stars in the night sky that are closest to Polaris, the Guardians' circular movement, relative to Polaris's stable position indicating true north, was a reliable indicator of passing time for anyone with a modest level of navigational experience or knowledge of the stars. The Guardians (and especially Kochab, the brighter of the two, known as "la guarda delantera" or "la estrella horológica") were preferred for this navigational purpose because of their proximity to Polaris; their circular paths around the North Star were smaller, more compact, and easier to read than those of stars in other constellations (Cortés, 17r; García, 35r-36v; Medina, 71r). Thus, the "tanteo que el bárbaro Antonio hizo del norte y de las guardas," refers to the estimation of time Antonio was able

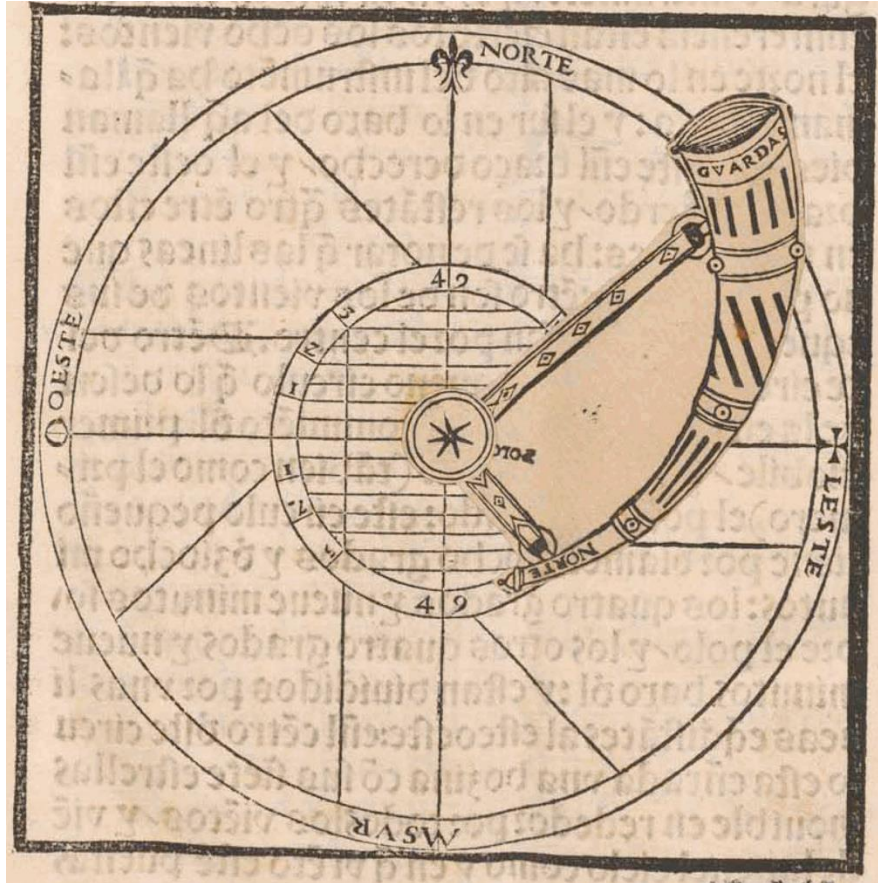
¹ Six leagues are about twenty nautical miles, so the island must have appeared fairly distant to the travelers, not far from the horizon.

² Page references are from the edition of the *Persiles* edited by Juan Bautista Avallé-Arce (Cervantes 1969).

to calculate by observing the movement of the two Guardians as they closely circled Polaris in the dark night sky.

In their excellent translation of the *Persiles*, based on Avalle-Arce's Spanish edition, Celia Richmond Weller and Clark A. Colahan repeat the misreading of "guardas" in their footnote to this passage (Cervantes 1989, 45), but they also express doubt about the reliability of estimating time by observing the North Star. They write, "It is curious that Antonio should estimate the time by Polaris, the only star whose change of position during the night would be very difficult to detect without instruments" (370). Calculating time solely by watching the nearly stationary North Star would, indeed, be an exercise in futility. It is the circular movement around Polaris by the two nearby Guardians, and the geometrical relationship between the Guardians and the North Star, that allow Antonio to approximate the lapse of time throughout the night. Relying on night watchmen to tell time (whoever these people might be, among the seven passengers in Antonio's small craft, Avalle-Arce does not say) is likewise unlikely to succeed. The rotational schedule of a crew of watchmen cannot determine the hour, as the changing of the night watch at four-hour intervals is itself dependent on the crew previously knowing the hour or, at least, how much time has elapsed between each watch. This is not the process that occurs on board Antonio's boat; rather, he deploys his knowledge of astronomy, to the best of his ability, to approximate the hour. Weller and Colahan, however, are correct in suggesting that additional instrumentation might be needed in order to calculate time accurately at sea during the night, for in this passage Cervantes demonstrates a clear understanding of early modern cosmography and the navigational instruments derived from this field of study, instruments that helped establish Spanish domination of the seas, and which could have helped Antonio tell time more precisely than his "tanteo" estimated by the naked eye. As I hope to demonstrate, Cervantes's knowledge of cosmography and the art of navigation configures multiple trajectories, descriptions, and metaphors related to the northern journeys in Books 1 and 2 of the *Persiles* and also points to the imperial rivalry between Spain and England, as the two nations competed for domination of the seas at the turn of the seventeenth century.

What Antonio lacks is a *horologium nocturnum*, an instrument for telling time at sea during the night by measuring the relative distance between Polaris and the *guardas*, the same stars whose movement Antonio attempts to estimate by sight. Known most commonly as a *nocturlabio* in Spanish and as a "nocturnal" in English, this night clock, which resembled an astrolabe in outward appearance if not in function, was described in precise detail (as an "instrumento horario nocturno") by the Spanish cosmographer Martín Cortés de Albarca in 1551, who first popularized its use (50v). The instrument, a disk with a dial labeled with the months of the year and another indicating hour intervals, allowed the user to align the North Star with a hole at its center, move a revolving pointer toward a nearby star (usually Kochab, the *guarda delantera*), and read the correct hour as determined by the pointer's position on the dials, functioning like the hour hand on a clock. In the following diagram, Cortés fashions the pointer as a horn, acknowledging Ursa Minor's colloquial name "la bocina" and showing the relative positions of Polaris ("norte") and the *guardas* within the constellation (83v).



Paper instrument (volvelle) demonstrating the function of the horologium nocturnum, and the rotation of Ursa Minor (“la bocina”) and the guardas around Polaris (Cortés 83v). Biblioteca Digital Hispánica.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000005103&page=1>

The development of this simple but accurate instrument gave the Spanish fleet great advantage in nighttime navigation and represents one of the many practical applications of the field of cosmography developed by the Spanish and coveted by their English rivals in the sixteenth and seventeenth centuries. That Spanish cosmographers were at the forefront of technological advancement in early modern Europe should not surprise us. Prior to the Habsburg dynasty’s reactionary embrace of scholasticism in the face of what it eventually came to associate with heresy, Spain actively developed technologies it found useful in pursuing its imperial and political interests, such as artillery and navigational instruments. Intimately related to this technological activity was the field of cosmography, which sought practical applications for the study of astronomy and geography (Navarro Brotons, 14-15).³ Several cosmographical works date from this era, including Cortés’s *Breve compendio de la sphaera* (1551) and Pedro de Medina’s *Arte de navegar* (1545, 1563), both of which were considered so cutting-edge that England, Spain’s emerging imperial rival, used them for decades before developing its own navigational treatises.⁴

³ I expand on these ideas in two previous studies. See Reed 2006, 172 and Reed 2012, 57-58.

⁴ The first of these English texts, Richard Eden’s translation of Cortés titled *The Art of Navigation*, first appeared in 1561.

Early modern Spanish cosmographies were essentially compendia of theoretical knowledge about geography and astronomy and the practical applications thereof.⁵ Based on earlier works by northern Europeans Peter Apian and Gemma Frisius (and liberally appropriating passages from these foundational texts), the cosmographies of Cortés and Medina began with encyclopedic descriptions of the Earth, its topography, its climate, and the movement of heavenly bodies in accordance with the Ptolemaic/Aristotelian geocentric conception of the universe.⁶ This model of concentric celestial spheres rotating around an immutable Earth, which had configured the medieval understanding of astronomy, continued to be taught alongside the newer Copernican cosmology at Salamanca in the last decades of the sixteenth century.⁷ Moving from the theoretical to the practical, the Spanish cosmographies ended their encyclopedic treatises with detailed navigational manuals and meticulous instructions for constructing navigational instruments, some of which, like the *horologium nocturnum*, represented significant innovation. Further, embedded within these texts were tables and charts, as well as working paper models of instruments (volvelles), in essence converting the book as material object into an instrument.

Framed by dedications to Charles V, Philip II, and Philip III, the early modern cosmography books are political documents as well, evidencing Spanish superiority on the seas and advancements in technology that were envied by the English, who would adopt them as the foundation upon which to build the instruments of their own imperial ambitions. In his prologue addressed to the Emperor, Cortés evokes Spanish superiority in both poetic and technological creativity, describing the reign of Charles V as a renovation of the Golden Age in modern times:

En vuestros felicissimos tiempos parece que España se ha renovado, y en todas las artes mecanichas se ha pulido y mejorado: ha florecido en letras, y se ha encumbrado en armas, y aquella que de ellas carecia de las sobras puede prestar a sus vezinos. Y porque a la Magestad imperial para bien regir no basta leyes ordenar, si le faltan armas para ofender y castigar: quien como V.M. tiene lo uno, y no le falta lo otro aviendo triunphado de reyes y reynos, estendiendo el nombre de España por tierras ignotas y barbaras (2r).

He then emphasizes the importance of the practical application of cosmological and navigational principles for the augmentation of Spanish power abroad, offering his work as a much-needed service to the Emperor:

⁵ In his detailed study of cartography in the *Persiles*, Rubén Darío Builes relates cosmography not only to geography, but also to folklore and Christian theology, calling these compendia “texts where everything has a place” (24).

⁶ German-born Peter Apian (Petrus Apianus) first published his *Cosmographia* in Antwerp in 1529, annotated by Frisius (himself from the Netherlands), and dedicated to Charles V. The work was republished continuously throughout the sixteenth century, and translated into European vernaculars, including Spanish in 1548. A later Spanish edition of 1575 appends the work with López de Gómara’s *Sitio y descripción de las Indias*, expanding the geographical parameters of the encyclopedic study to include the Americas, and underscoring the importance of these texts to the Spanish imperial project.

⁷ Salamanca, in fact, was the first European university to incorporate Copernicus into the curriculum, another indicator of Spain’s nascent scientific advancement in the decades prior to its *decadencia*. (López Piñero, 18).

Lo que el ecclesiastico no ignorando dixo: los que navegan el mar cuentan sus peligros. Considerando pues diversas vezes conmigo illustre señor quantas y quan grandes de cada hora suceden, y muchos dellos por la ignorancia y falta de experimentados pilotos (de los quales es de dolor, no tanto porque no saben, como porque pudiendo, no quieren ni procuran saber) acorde ordenar este compendio de navegacion, comun provecho para todos, poniendo sus principios, assignando los medios, para conseguir el fin desseado: que es venir a puerto quieto, y seguro (7v).

Cortés concisely expresses the instrumental spirit of this new technological age and an optimistic view of Spanish imperial hegemony through scientific advancement and domination of the seas. Julia Domínguez has described cosmography as an “instrumento del imperio de los Habsburgo en la expansión en territorios de ultramar” (144). She further observes:

La importancia que, junto con la geografía, la cartografía y la astronomía náutica, cobró la cosmografía en la época se debió principalmente a la proliferación de los descubrimientos geográficos en el ámbito atlántico, que plantearon varias exigencias técnicas y científicas, así como la necesidad de crear varias instituciones que sirvieran el propósito de expandir los límites geográficos establecidos (144).

Beyond the navigational training and advanced instrumentation developed by institutions such as the Casa de la Contratación in Sevilla, the cosmography books themselves, as compendia of both theoretical knowledge and practical application, played an important role in the political competition between Spain and its European rivals, including England, at the turn of the seventeenth century.

In addition to promoting the development of the *horologium nocturnum*, which helped the Spanish fleet synchronize time, Cortés made several important contributions that allowed navigators to determine accurate geographical location in the absence of visual landmarks. He developed the mariner’s astrolabe (a lighter-weight improvement on the medieval instrument, made with rings and a hollow center through which wind could pass, instead of a solid disk), he hypothesized the existence of a magnetic north pole that was located off center from the Earth’s rotational axis, and he helped develop the cylindrical cartographic projection made famous by Mercator. Throughout his *Breve compendio*, Cortés attempts to organize both time and space, both of which are potentially disorienting without specific points of reference, as the convoluted voyages of the protagonists in the *Persiles* evidence.

The difficulty of determining time with precision not only is a problem for Antonio, but also underscores the essential disorientation of the several protagonists in their journeys in and around the North Sea in Books 1 and 2. Temporal disorientation in the *Persiles* is intrinsically related to a similar spatial disorientation in which geography, as well as chronology, is a relative quality expressed by subjective relationships instead of fixed points of reference. Steven Hutchinson accurately applies the Bakhtinian concept of chronotope, or the fusion of time and space as a center for concretizing literary representation, to the *Persiles* and other Cervantine texts (Hutchinson, 155). Attributing the difference between the first two books of the *Persiles* and the last two as “a change of chronotope from the sea to the land,” Hutchinson contends that the inconstancy of the sea,

its lawlessness, and its potential for violence render it an unpossessable space where struggles (religious, imperial, and personal) are waged (159). Hutchinson continues,

[...] extraordinary travel also generates its own chronotope(s). This is not to say that general perceptions of time and space as such are necessarily any different in this type of journey; rather, movement scarcely has any limitation, the sensation of travel is highly surreal and charged with adventure, and the kinds of experience to be had are of an equally extraordinary nature (159-60).

Both time and space in the *Persiles* elude specificity; as abstractions, rather than concrete points of reference, they exist in relation to each other as a factor of the subjective experience of adventure as (re)told by the novel's many characters. This is the Bakhtinian adventure-time, in which, as María Alberta Sacchetti has said, "time and space [...] are abstract entities, with a very limited degree of specificity and concreteness" (27). Neither time nor space, in the *Persiles*, can be pinpointed with accuracy.

From the very beginning of the novel, spatial-temporal disorientation is a hallmark of the protagonists' experience in an unfamiliar world. The first chapter opens with the loud noises of the barbarian Corsicurbo's "terrible y espantoso estruendo" (51) and the violent movements of Periando being pulled forcibly from the dark depths of the underworld into the blinding light of the surface, only to be cast from land into the disorienting sea moments later. As many scholars have acknowledged, the opening of the *Persiles* thrusts the reader, *in medias res*, into a vortex of disorientation, destabilization, loss, and confusion that continues without abatement through the protagonists' maritime journeys in the North. This confusion is underscored on various structural and linguistic levels within the narrative, as well, beginning with the first sentences of the work. Periandro's words of prayer, uttered in thanks for his temporary deliverance, cannot be understood by the barbarians: "Ninguna de estas razones fue entendida de los bárbaros, por ser dichas en diferente lenguaje que el suyo" (52). Even the name of Corsicurbo, the first proper noun to appear in the story, homophonically recalls a curved course (*curso curvo*) or a route that deviates from a direct path or switches back on itself, characteristic of the digressions and circular movement that recur throughout the northern voyages of the protagonists.⁸ The multiplicity of intercalated tales, as each character tells his or her own story, also contributes structurally to the wandering, digressive nature of the adventures in the North, which Alban K. Forcione has described as "extreme involution and nodes of extreme complication" (23). Mercedes Alcalá Galán likewise observes, "El *Persiles* es una fábula monumental sobre la digresión, a la vez que también es una práctica radical de la digresión" (219). These voyage narratives digress from, interrupt, and cycle back upon each other, multiplying cumulative images of loss, destabilization, and disorientation.

In fact, all directional or geographic positions in the first chapters of the *Persiles* are relative. Readers and protagonists alike initially have no sense of east, west, or south, *per se*, let alone the north that so prominently figures in Cervantes's subtitle of *Historia Setentrional*; like the difficulties specifying time, precise geographic coordinates are also elusive in the *Persiles'* unpossessable chronotope. Instead of directional references that might orient the characters (or the reader), geography at the onset of the northern

⁸ Julio Baena reads Corsicurbo's name in an ethically charged way, as "rebelde (corso) malo (*curvus*)" or Adam figure, juxtaposed to Cloelia's Eve (Baena 1996, 147).

adventures is expressed through a viewpoint from which characters attempt to localize their bodies in a shifting environment – namely, relationships of in/out, center/periphery, and betweenness – in other words, movement around and relative to the subjectively perceived fixed point of the human body.⁹ Like Antonio’s attempt to determine time by studying the relative position of the two Guardians to the only available fixed point in the sky (Polaris), the protagonists’ understanding of space in the novel is relative only to their current or previous positions. Periandro’s brief raft voyage (the first nautical journey to be narrated) begins as a movement out (to sea, away from his initial location on shore) and continues as a lateral movement between peripheral points (the two islands): “En esto estaban, cuando los maderos llegaron a la mitad del estrecho que las dos islas formaban” (53). Periandro’s relationship to the two islands is not described in terms of east-west or north-south axes, but of being in the center, with two islands on either side of him, on the periphery. When a squall destroys the raft and his adversaries, Periandro is cast further out (to the open sea), respective of his earlier position: “De esta manera que se ha dicho salió a lo raso del mar, que se mostró algún tanto sosegado y tranquilo al volver una punta de la isla” (54). There is a lack of directional orientation, in which movement back and forth, and in and out, replaces spatial location as the most essential information. The “where” of the first adventures cannot be found on a compass or a map, but rather is a factor of the subjective location of the protagonists at any given moment, in relation to their previous or subsequent positions.

As the novel unfolds, however, the narrator begins to offer specific references that delineate the broader geographical boundaries of the adventure zone in which the protagonists’ back-and-forth movements and their circuitous deviations from courses might take place. The first mention of a specific place name in the *Persiles* is that of Denmark, when Taurisa informs Periandro of Arnaldo’s ship, and, by extension, Auristela’s plight: “Escucha, que en cifra te diré mis males. El capitán y señor deste navío se llama Arnaldo, es hijo heredero del rey de Dinamarca, a cuyo poder vino por diferentes y extraños acontecimientos una principal doncella [...]” (56). Taurisa’s story compels Periandro to return to the island he had just abandoned, reversing his previous trajectory in a *curso curvo* that initiates the several circuitous navigations in this work. Thrusting himself again into the realm of his initial disorientation, which is also symbolized by his dressing as a woman, Periandro begins a new voyage that will become a polyvalent crossing, a *vaivén*, or back-and-forth, between the prison island and the Barbaric Isle, between land and sea, between safety and danger, between male and female, and between the orienting presence of the ship (and its navigational equipment) and disorientation while lost at sea. The symbolic disorientation of these early chapters, which soon incorporates all of the major characters and their own tales of loss and survival, conveys a sense of confusion and mystery, underscored by images of darkness, barren landscapes, wild animals, werewolves, and witches.

The naming of Denmark provides a southeastern coordinate to frame the vague location adjacent to the North Sea in which the northern adventures unfold in Books 1 and 2. The next specific geographical reference in the *Persiles* is to Spain, in Chapter 5 (72), a marker of origin for Antonio, who narrates the story of his initial journey to Germany, Flanders, and Italy (lands on the periphery of or within the Habsburg empire), and then his

⁹ Cognitive psychology and linguistics refer to schemata that view the world in terms of in/out relationships as “container metaphors” (Lakoff, 29).

voyage northward from Lisbon to England. England, then, becomes the second specific geographic coordinate Cervantes offers in the vicinity of his imagined *Septentrión* (75). The geographic specificity of Antonio's narrative ends when he is cast adrift on a dinghy and enters the northern adventure zone, where he dreams of being devoured by animals and washes ashore on a mysterious island populated by talking wolves. Later, in Chapter 8, Rutilio's story (which also involves wolves and darkness as markers of disorientation) introduces Norway as the third specific geographical reference – an eastern one – as an entry point to the unknown adventure region. Given that the identities and northern origins of Periandro and Auristela are not revealed until the end of the novel, particular northern landmarks that might provide reference are notably absent, which is echoed by the characters' symbolic search for an elusive "norte."¹⁰ Together, the group of voyagers, when they finally unite on Arnaldo's ship, decide to navigate from this region of loss and confusion to England: "En efeto, entre todos los que en el puerto estaban, quedó de acuerdo que en aquella noche fuesen de partida la vuelta a Inglaterra, a quien todos iban encaminados" (123-24). It is notable that they never reach this intended destination. Framed by known geographical coordinates south and east (if not so precisely in the north), Cervantes's imagining of the *Septentrión* creates an adventure zone or "unpossessable chronotope" in which time and space are fluid and impossible to specify, directional navigation is difficult, and the characters' progress is defined by comings and goings and circular movements among various uninhabited and inhabited islands.

Not all voyages in the *Persiles* are difficult. In fact, journeys that follow a north-south axis of travel pass quickly and with relative ease, while travel along any other course is fraught with difficulty. In characterizing any travel that deviates from rectilinear north-south directionality as a frustrating endeavor with elusive destinations (what might be considered another kind of *curso curvo*), Cervantes draws attention to the impossibility of calculating longitude in the early modern period, a challenge that drove imperial ambitions in both Spain and England. Most descriptions of north-south travel in the book are swift and uneventful. Antonio describes his voyage from Lisbon to England, essentially, in one sentence: "[...] vine a Lisboa, y me embarqué en una nave, que estaba con las velas en alto para partirse en Inglaterra" (75). Only when Antonio is cast into the sea in the dinghy, after offending his English hosts, does Cervantes provide additional narrative detail, as the boat drifts and Antonio casts his eyes skyward, not only to Heaven, but also toward "el norte," symbolizing a search for both spiritual and geographic guidance (76). Time accelerates again when "un viento ábrego," a south wind from Africa, carries him northward into the adventure zone (76). Likewise, the voyage of the protagonists from the *Septentrión* to Lisbon at the beginning of Book 3 is narrated quickly, in one brief paragraph, with imagery that emphasizes a rapid, easy passage:

¹⁰ I choose not to enter the debate about the precise location of each of Cervantes's island settings, which is difficult to describe in terms of known geography (see Lozano Renieblas, 81-117 and Armstrong-Roche, 63-66). The combination of references to mythological places like Ultimate Thule and the inclusion of phantom islands like Frislandia and Golandia, which appeared on some, but not all, maps of the time, in various locations, creates an adventure zone somewhere between Iceland and the British Isles, adjacent to the North Sea (which Arnaldo and Rutilio, at least, also cross). The imprecision of this region contributes to the confusion of characters and readers alike, particularly in contrast with the few known coordinates (England, Denmark, and Norway) mentioned as nearby but inaccessible.

[...] mostrábase el mar colchado, porque el viento, tratándole con respeto, no se atrevía a tocarle a más de la superficie, y la nave suavemente le besaba los labios, y se dejaba resbalar por él con tanta ligereza, que apenas parecía que le tocaba. Desta suerte, y con la misma tranquilidad y sosiego, navegaron diez y siete días sin ser necesario subir ni bajar, ni llegar a templar las velas, cuya felicidad en los que navegan, si no tuviese por descuentos el temor de borrascas venideras, no habría gusto con que igualalle (276).

The ease of these north-south journeys contrasts with the futility of the meandering voyages of the characters as they traverse the North Sea and the imaginative archipelagos somewhere between Iceland and the British Isles, inevitably deviating from the north-south vector in their confused trajectories.

Navigation within the parameters of Cervantes's *Septentrión* is at times an almost Sisyphean challenge, a futile attempt to reach unreachable destinations that results in frustration and confusion. The protagonists' erratic, disoriented, and circuitous journeys between and among uncharted islands, their difficulty locating fixed points of reference, and their process of navigating by sight, or by estimation relative to previous positions, recalls the navigational technique known as "dead reckoning" or *navegación por estima*. Dead reckoning was often the only way of approximating location on courses deviating from a north-south trajectory, and it evidences the difficulty in calculating longitude with precision, a problem that navigational devices described in early modern cosmographies attempted to improve, if not resolve. While north-south navigation was made relatively easy by reliable charts and instruments that could measure the declination of the sun or the North Star, navigation along an east-west axis (in the absence of visual landmarks) was only possible by estimating either the time or distance traveled from a previous, established position. This practice, which relied on approximations of directional movement, was subject to cumulative errors, and navigators using this method could easily get lost or meet with accident. Navigating at night further complicated these difficulties. In the *Persiles*, darkness and the inability to see are consistently associated with states of confusion. Rutilio describes his first impressions of Norway, which he characterizes primarily by its daytime darkness, in this way: "Volvía muy a menudo los ojos al cielo, contemplaba el movimiento de las estrellas y parecíame, según el curso que habían hecho, que ya había de ser de día" (91). Attempting to employ the same technique Antonio had used to estimate time, observing the circular rotation of the *guardas* in relationship to Polaris, Rutilio finds himself "en esta confusión" (91), likely because the stars are not where they should be at nighttime. Throughout the northern adventures of the *Persiles*, characters rely on sight for navigation; when darkness or absence of landmarks (such as distant mountainous islands) prevent navigation by sight, they must estimate time and/or direction to approximate their location, often losing themselves in the process.

Spanish cosmographers were acutely aware of the challenge of calculating longitude precisely. Cortés, for example, discusses longitude in chapters 13 and 17 of his *Breve compendio*. Despite the availability of instruments that could be used to tell time or measure relative distance, complex calculations had to be made after taking these measurements. Andrés García de Céspedes, *cosmógrafo mayor* to Philip III (whose

publisher in Madrid, Juan de la Cuesta, also printed the first edition of the *Persiles*)¹¹, describes a complicated process of using time estimations relative to a previous geographic position in order to plot longitude (references in the cited passage to “punto a” and “paralelo u t” are lettered coordinates that correspond to an accompanying diagram):

Pues el un camino seria, que sabiendo la hora es quando se sale del punto a, y quando llegasse al paralelo u t, tomasse tambien la hora, y viesse el tiempo que ay entre la una y la otra; y que con algun instrumento supiesse el tiempo que passó, desde que partio del punto a hasta llegó al paralelo u t, la diferencia destes dos tiempos, sera la longitud que ay entre el Meridiano donde partio la nao, y el Meridiano donde se halla en el paralelo u t (98r).

The process García de Céspedes describes is a kind of dead reckoning, or *navigación por estima*, supplemented by the use of instruments, charts, and calculations not available to the voyagers in the *Persiles*, except aboard Arnaldo’s ship. While this description determines longitude by estimates of time, he also offers instructions on how to calculate longitude by estimating distance traveled: “Aviendo sabido las leguas que el Piloto tiene navegado por su fantasia, parta estas leguas por las que vale cada grado de paralelo por donde navega, que en el numero quociente vendran los grados de longitud que ha navegado” (100r). The phrase “por su fantasia” acknowledges not only the mental process of keeping complex information in mind for calculating distance, but also the fact that the distance navigated was, at best, an approximation or best guess. Determining longitude, therefore, was a difficult proposition, even with instruments available to measure time and distance. For the voyagers in the beginning of the *Persiles*, it would have been nearly impossible.

The problem of longitude and the need to discover a more precise method of calculating east-west positions with accuracy led to a kind of competition that might be considered the early modern equivalent of an arms race, at least retrospectively and in symbolic terms. In 1567, Philip II offered a prize for solving the longitude problem and Philip III reissued the challenge, with a larger purse, in 1598. Cervantes could not have known that it would take more than a century to discover how to determine longitude with precision, and that England, not Spain, would solve the problem at the height of its own empire, long after Spain’s imperial decline. Cervantes was, however, keenly aware of the competition between the two powers at the turn of the seventeenth century. The defeat of the so-called *armada invencible* in 1588 represented a sobering moment of Spanish *desengaño* that signaled the end of Spanish dominance at sea. Spain’s failure to solve the longitude problem during these same years may thus be read as a frustrated, unattainable goal, emblematic of the broader failures of a Spanish empire entering its moment of decadence, and rendered doubly bitter by the fact that England appropriated Spanish navigation manuals by Cortés, Medina, and others to begin the process of building up its own naval fleet.

A reader’s understanding of the *Persiles*, of course, is not dependent on Cervantes’s references to early modern cosmography. The seemingly endless wanderings and circular courses that double back on themselves serve metaphorical purposes as well. Forcione, for

¹¹ Juan de la Cuesta also published Part One of the *Quijote* in 1605, one year prior to the publication of the *Regimento de navegación* of García de Céspedes in 1606.

example, sees the cyclical rhythm of the plot representing “a cycle of disaster and restoration against the background of the Christian myth of fall and redemption” (108). More recently, Michael Armstrong-Roche attributes political significance to these rhythms, which he sees as an inversion of the *translatio imperii* and emblematic of the western course of empire turning back on itself (63, 66). But it is also interesting to consider the prominence of circular motions in the *Persiles* in light of the cosmological debates in Europe at the turn of the seventeenth century. Julio Baena perceives a symbolic form of double circularity that consists of cycles and epicycles within them, writing:

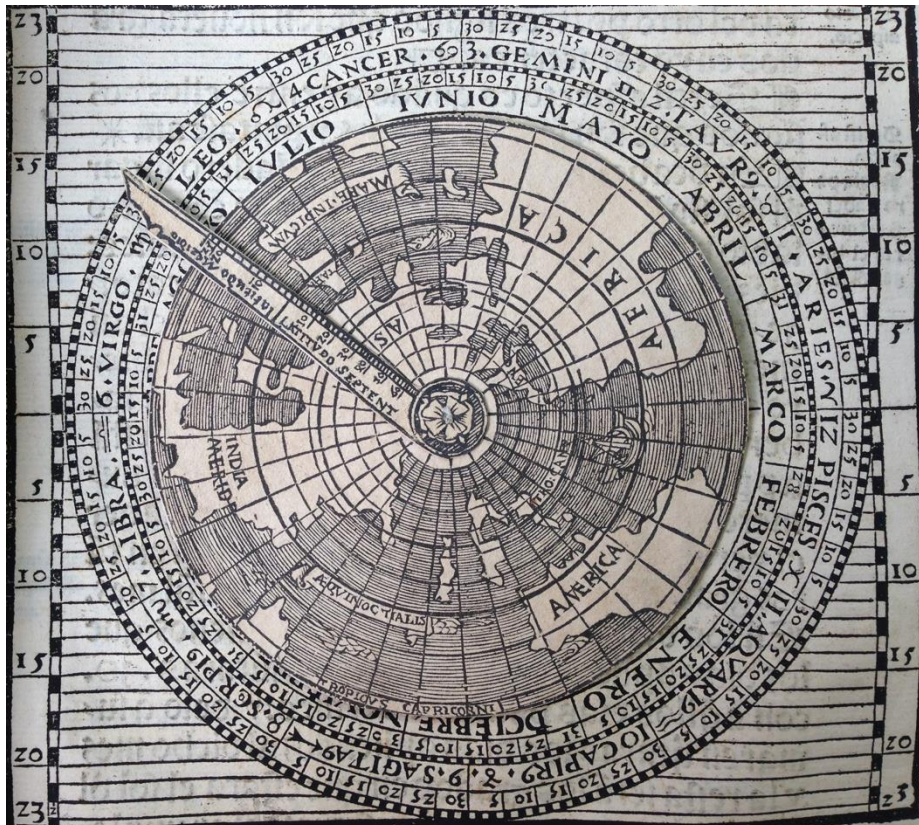
Quiero yo aquí señalar su carácter de ciclo con epicíclo, pues tales son esos episodios que acaban en un punto cero, en una “vuelta a recomenzar”: ciclos cerrados que, sin embargo, hace avanzar a la novela. Y no sólo es conveniente el universo epicíclico para la historia, sino también para la diégesis. Al volver atrás, comenzar “in medias res,” narrar dentro de la narración, se textualiza un modelo de ciclos dentro de ciclos, lleno de movimientos retrógados, exactamente igual al que exhibe un planeta, y explica el esquema de ciclo y epicíclo (Baena 1996, 35).

Baena’s relation of the plot of the *Persiles* to planetary movements recalls not only the Copernican account of the universe that was, at the time of Cervantes’s writing, becoming controversial, but also the Ptolemaic universe described in detail in the Spanish cosmography treatises of Cortés, Medina, and others. Circular movements, or *curvos*, around fixed points (like the movement of the *guardas del norte* around Polaris) are how the characters themselves summarize their journeys in what seem to be astronomical metaphors. Upon being reunited with Transila in Book 1, Chapter 12, Ladislao explains, in terms that might characterize all of the characters’ convoluted journeys, “venimos buscando el norte que nos ha de guiar adonde halleemos el puerto de nuestro descanso” (109). Throughout the *Persiles*, characters are searching for a true “north” or “center” which, as previous scholarship has proposed, carries metaphorical significance related to searches for spiritual guidance, truth, love, *desengaño*, or the final destination of Rome (Forcione, 44; Baena 1988, 136; Wilson). What is interesting from the point of view of cosmography is the narrative conflation of the concepts of “north” and “center.” In Book 3, Chapter 11, Periandro corrects Bartolomé’s confused cosmology, asserting the validity of the Ptolemaic universe and establishing an equivalence between north and center: “quiero que entiendas por verdad infalible que la tierra es centro del cielo; llamo centro un punto indivisible a quien todas las líneas de su circunferencia van a parar” (352). The perceived orbit of stars around Polaris, which to Ptolemaic astronomers evidenced the rotation of spheres, points an imaginary line to the axis of the Earth’s rotation as this center of the universe.

While the polyvalent meaning of the *Persiles* certainly allows metaphorical interpretations relating north to center, there is one geographical place where north and center are exactly identical: the North Pole. The graphic image of the north as a fixed point bisected by longitudinal lines and surrounded by concentric circles of latitude corresponds to the gnomonic projection of the spherical Earth utilized by cosmographers, including Cortés.¹² This way of representing the Earth indicates the North Pole in the center of a

¹² The gnomonic projection is common to cosmographers of the period and its use dates back to the time of Ptolemy.

circular map, with concentric circles denoting latitudinal parallels moving outward to the edge. This type of cartographic projection creates distortions of scale, in both the shapes of continents and the distance between parallels, from the center toward the outer circumference of the chart; lands and parallels south of the Equator appear to be much larger than those in the northern hemisphere, known by cosmographers as the *Septentrion*. In his *Breve compendio de la sphaera*, Cortés includes this projection, along with a volvelle, or paper instrument, for determining the correct distance between each parallel. A rotating pointer that indicates scale is divided in two halves, the portion closer to the center (and the north) demarcating “latitud septentrional” from the “latitud meridional” that designates the southern hemisphere (37v).



Volvelle for calculating the movement of the zodiac, showing latitudinal parallels as concentric circles around the center point of the North Pole (Cortés 37v). Photo courtesy of Newberry Library

This kind of graphic expression of the Earth as a circle, with the North Pole at its center, was useful as a chart for calculating celestial movements, such as the seasonal rotation of zodiacal constellations, but would have been less effective as a navigational map. One of Cortés’s innovations was to develop the cylindrical projection (most commonly associated with Mercator) as a practical alternative for navigation; extremes of north and south would be distorted, but the more commonly navigated regions around Europe, Africa, and the Mediterranean would be more accurate. Cortés also includes these kinds of maps in his treatise, but the image of the circular, gnomonic projection, which fuses both north and center

and orients the known world to the North Pole, aligns interestingly with the characters' metaphorical conception of the world in the *Persiles*.

Another symbolic *curso curvo* in the *Persiles* is the overall trajectory of the maritime adventures in Books 1 and 2, from Arnaldo's departure from Denmark to the travelers' arrival in Lisbon. The navigational difficulties, combined with currents, storms, and trade winds, carry the voyagers in a general counterclockwise motion that circumscribes an unattainable center, which is England, before following a more direct north-south course to Lisbon. This broader itinerary, plotted on a map, would very closely parallel the course traveled by the Armada in 1588, after its defeat off the English coast, its retreat into the North Sea, and its return to Spain via a route west of the British Isles (Mattingly, 339-40). This pattern leads to an interesting interpretation, which, while admittedly speculative, is nonetheless worthy of consideration. England (along with the more ambiguous Hibernia) is an important destination in the book that the characters cannot reach; it is a known entity, a specific geographical reference point that nonetheless remains unpossessable in the chronotope of Cervantes's *Septentrión*. In the context of the protagonists' search for "north" and "center," England is situated on the broader map of the *Persiles* as a kind of pole, or perhaps anti-pole, around which digressive journeys of confusion and disorientation nevertheless orient themselves.¹³ Like the Guardians' rotation around Polaris (which also is counterclockwise), and the cosmographical representation of latitude as concentric circles around the North Pole, the overall movement of the chaotic sea voyages is circular, around an imaginary or unattainable fixed point. England is not visited, is not described, and cannot be reached even when the protagonists set their course in that direction. England, in the *Persiles*, is elusive but always in the vicinity, and this ineffable presence carries both political and religious ramifications. Spain's attempts to invade England have failed, and the Protestant nation remains in its own sphere of influence as a counterpoint to Spanish Catholic hegemony at the moment of Spain's decadence. Spain's empire is in decline, while England's is beginning to rise. England is a looming presence, inaccessible, unknowable, surrounded by danger and mystery, around which the plot of the first two books of the *Persiles* geographically revolves. As such, it can be interpreted as a locus of confusion, displacement, and disorientation that serves as an anti-pole to both the center of Christendom (represented by the new "norte" or "centro" of Rome the travelers seek in Books 3 and 4) and the axis of military-political power (imperial Spain).

The English appropriation of Spanish cosmography books and navigation manuals in the last decades of the sixteenth century acknowledges Spanish dominance on the seas, but it also is a conquest of sorts, a *toma de posesión* of Spanish navigational advancements to be used against Spain and to build a foundation for England's imperial expansion. Imperial competition is thus reflected materially in the very real northern journeys of the Spanish cosmography books themselves. Since the nation that ruled the seas was the most powerful, the cosmographies of Cortés and Medina are as much participants in the rise and fall of Spanish hegemony as they are descriptions of the known universe and instructions for navigational practice. Imperial competition was also a war of words, as the proliferation of the *leyenda negra* illustrates as well. The cosmography treatises are an early textual representation of this kind of discursive conflict, set against a backdrop of the English

¹³ Amy Williamsen discusses the idea of order within the disorderly journeys of the *Persiles* from the critical perspective of chaos theory (71-86).

establishment of colonies in the Americas, the sack of Cádiz and pirate attacks on Spanish cities, and, of course the defeat of the Armada, events on every Spaniard's mind, including that of Cervantes as he composed the *Persiles*. Near the end of the book, Cervantes describes the protagonists' convoluted adventures (from the perspective of Arnaldo) as "la máquina de sus peregrinaciones" (456). While the word "máquina" in this context clearly alludes to the combined set or *conjunto* of plot twists that comprise the protagonists' adventures, the term might be applied, with another meaning that connotes machinery and technological advancement, to Spanish cosmography. In this more instrumental sense, the Spanish cosmography books can be read as "máquinas de peregrinaciones," as the system of theoretical premises and practical navigational devices that led to Spain's domination of the seas, which Cervantes utilizes so imaginatively to envision his seascape in the *Persiles*.

Works Cited

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Apian, Peter. *La Cosmographia de Pedro Apiano, corregida y añadida por Gemma Frisio. El sitio y descripción de las Indias y Mundo Nuevo, sacada de la historia de Francisco Lopez de Gomara, y de la cosmographia de Ieronymo Girava Tarragonéz*. Antwerp: Juan Bellero, 1575.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Baena, Julio. "Los trabajos de Persiles y Sigismunda: La utopía del novelista." *Cervantes* 8.2 (1988): 127-40.
- . *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Juan Bautista Avallé-Arce ed. Madrid: Castalia, 1969.
- . *The Trials of Persiles and Sigismunda, A Northern Story*. Celia Richmond Weller and Clark A. Colahan tr. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Cortés de Albar, Martín. *Breve compendio de la sphaera*. Sevilla, 1551. [Newberry Library, Chicago. Ayer 7.C8 1551]
- Dario Builes, Rubén. *Europae Descriptio: Cervantes' Persiles and the Resilient Map of Persistence*. Diss. Stanford University, 2008. Ann Arbor: UMI, 2008.
- Domínguez, Julia. "'Coluros, líneas, paralelos y zodíacos': Cervantes y el viaje por la cosmografía en *el Quijote*." *Cervantes* 29.2 (2009): 139-157.
- Forcione, Alban K. *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- García de Céspedes, Andrés. *Regimiento de navegación*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1606.
- Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- López Piñero, José María. *La introducción de la ciencia moderna a España*. Barcelona: Ariel, 1969.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Mattingly, Garrett. *The Armada*. Boston: Houghton Mifflin, 1959.
- Medina, Pedro de. *Arte de navegar*. Valladolid, 1545.
- Navarro Brotons, Víctor. "La geografía y la cosmografía en la época de *El Quijote*." In José Manuel Sánchez Ron ed. *La ciencia y El Quijote*. Barcelona: Crítica, 2005. 13-19.
- Reed, Cory A. "Scientific and Technological Imagery in *Don Quijote*." *Don Quijote Across Four Centuries: Papers from the Seventeenth Southern California Cervantes Symposium, UCLA, 7-9 April 2005*. Newark: Juan de la Cuesta, 2006. 167-184.
- . "War Machines: Instrumentality and Empire in Early Modern Spanish Drama." *Labertinto Journal* 6 (2012): 44-65.
- Sacchetti, Maria Alberta. *Cervantes' Los trabajos de Persiles y Sigismunda: A Study of Genre*. London: Tamesis, 2001.

- Williamsen, Amy R. *Co(s)mic Chaos: Exploring Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Newark: Juan de la Cuesta, 1994.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Painted Dreams and Cervantes' Critique of Representation in the *Persiles*

Cassidy Reis
(University of Wisconsin-Madison)

Miguel de Cervantes' posthumous novel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, traces a couple's pilgrimage to marital union and the many trials that test and strengthen the couple's commitment to one another. Their journey and marriage are continually delayed by unexpected separations, threats by competing suitors, and bouts of jealousy. Most often, the couple's story is interrupted or supplemented by the interpolated tales that relate the successes and failures of numerous other romantic relationships experienced by the companions that the couple meets along the way. As such, the *Persiles* is read by many as a complex allegory of religious or spiritual redemption and the ideal, Christian love that resists vice and conquers all odds.¹ In a love story filled with love stories, it is no surprise that the female protagonist, Auristela, remarks directly on the topic of love in Book III, chapter 19. In a brief discussion about whether it is possible for love to exist without jealousy, Auristela explains that she does not know what love is, but rather knows what it is to *querer bien*, or to like very much.² When asked to explain the distinction further, she says that, contrary to love, to like is without a powerful motive that moves one's will. *Querer bien*, she explains, may be likened to what one feels towards a servant or, for instance, a sculpture or painting that is very pleasing to its viewer or owner. Such things as the servant or works of art do not, nor cannot, incite jealousy. However, what people call love, she says, is an intense passion of the soul that, if not provoking jealousy, can produce fears that threaten one's life. Auristela concludes that love, or one in love, can never be free of such fears.

While Auristela's discussion foregrounds the topic of love and the perils of jealousy or irrational despair that accompany love, she also offers a subtler view on the proper function of and engagement with art. Auristela suggests that while paintings or sculptures may be pleasing, useful, or even inspire appreciation or admiration, they ought not to incite dangerous or vehement passions that threaten one's life. With an attitude of rational appreciation towards art, Auristela allows for the delightful and edifying purpose of representation. She rejects, however, that representation would have the capacity to ignite irrational passions or inspire absolute faith in, devotion to or ownership over the image no matter how plausible, or unbelievable, it may be. As such, her judgement of representation seems to stem from a Platonic thread of discourse about mimesis. Auristela's discussion about love is one of many instances in the *Persiles* in which Cervantes engages with visual and literary art, and Platonic principles, to critique the early modern Spanish society's critical and popular treatment of, participation with, and belief in representation. Cervantes uses Auristela's discourse about the dangers of love and the virtues of liking to discourage

¹ For instance, according to Diana de Armas Wilson "the *Persiles* is a formal allegory, albeit a discontinuous one, in that Cervantes repeatedly deallegorizes his narrative" (50-51). See also Alban K. Forcione, *Cervantes' Christian Romance*, 54, 60.

² With regard to how to name Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela, I will refer to them in this article as Periandro and Auristela.

an irrational belief in or adoration of representation. Instead, he seems to advocate for approaching representation with a detached, if not skeptical, appreciation.

The function, effect, and production of representation are themes that Cervantes interrogates in a variety of ways throughout the entire novel, and constitute some of the fundamental elements of his entire literary project. In fact, in its imitation and adaptation of classical themes and conventions inherited from Greek and Byzantine novels, the *Persiles* is also heavily comprised of metaliterary discourse and continually addresses the uses of and concerns about representation. As such, the *Persiles* is much more than a narrative about love. Cervantes uses the Byzantine romance as a framework within which to explore literary and visual art theories. Alban K. Forcione, for instance, argues that the *Persiles* is the Cervantine work “most directly related to the author’s awareness of literary theory” and in fact sees it as Cervantes’ “tribute to the classical aesthetic which his age had erected on the double foundation of Horace’s *Ars Poetica* and Aristotle’s *Poetics*” (1970, 3). In this article, I argue that Auristela’s commentary on how one should regard art, and the subsequent episodes involving her portraiture, help to situate Cervantes’ critique of representation within a thread of discourse influenced by Platonic concerns with mimesis. This platonic viewpoint, expressed by Auristela in Book III, will govern, or perhaps lend a critical lens for other instances in the novel that deal with the creation or reception of representation.

The concerns with representation that Cervantes shares with Plato are further dramatized in the dream narrative of Book II and the creation of the pilgrims’ canvas in Book III, which offers a visual reference to the dream narrative. In the dream narrative of the *Persiles*, I argue that Cervantes is interested in unveiling the very act of producing mimetic art, particularly with the rhetorical device of *ekphrasis*, to expose and underscore its fictionality to the untrained viewer, listener or reader. Though it postures data that has been empirically derived, Cervantes exposes how the rhetorical device of *ekphrasis*, a device that aims to vividly imitate another medium, operates in the production of a poetic, and fictional illusion. The verisimilitude achieved by the rhetoric of *ekphrasis*, however, may cause the poetic imitation to be confused with or converted into fact by the uninformed listener or viewer. When the poetic illusion of *ekphrasis* is not perceived as fiction, it may become a corrupt epistemological tool that inadvertently manufactures or reproduces false knowledge. In the *Persiles*, the failure to take into account the fictionality of representation and instead, to accept representation as fact, or re-presentation, has the potential to produce false miracles, irrational beliefs or unnecessary adoration. With the dream narrative, and the reference to this oneiric vision in the pilgrims’ canvas, Cervantes underscores the fictionality of the representation produced by rhetoric. As such, he aims to caution against, but also ridicule, the consequences or effects of regarding the poetic illusion of *ekphrasis* as reality or empirical data.

I argue that Cervantes exposes *ekphrasis* as an unreliable or dangerous rhetorical tool that tricks, seduces, or confuses the viewer or listener with the illusion of truth. Furthermore, the attractive lie of rhetoric, believed as truth, may then be reproduced or imitated in other forms. As such, Cervantes’ critique of the function and effects of representation, as it is developed in the arc of the dream narrative in the *Persiles*, reflects Platonic concerns with mimesis. However, Cervantes also offers a solution to Plato’s concerns regarding the misleading and corrupting nature of mimesis. Cervantes departs from Plato’s disdain for representation in that he does not at all demand an absolute or

categorical rejection of imaginative fiction and representation. Rather, by unveiling the modes of production behind a superbly vivid fiction, he aims to cultivate a more enlightened literacy of representation so that it is not believed as truth or understood as historical fact. Like Plato, Cervantes is most concerned with his audience's lack of cognizance regarding the fictionality of representation and the potentially harmful or misleading effects of an illusion that is superficially interpreted or believed as reality. Just as Auristela maintains that one can appreciate, but need not be enamored with or lose their life over a painting or sculpture, in the *Persiles*, Cervantes advocates and enables a tempered literacy of representation that sees clearly, and appreciates still, its fictionality.³

Before examining more closely the dream scene of Book II, chapter 15 of the *Persiles* it will be useful to return briefly to what Auristela proposes about the proper reception and effects of representation in Book III. This will establish the theoretical or philosophical origins and concerns embedded in her discourse. Though Auristela's mention of painting and sculpture in the discussion about love and jealousy is so brief, it begs theoretical inquiry about the ontological nature and effects of art as a mode of representing reality. Such theoretical inquiry into the role of representation is further justified when, only four chapters after Auristela's discussion, art becomes the subject of a bloody, physical duel between the Duke of Nemurs and Prince Arnaldo. In this scene, the two men do not fight over political differences but over who will own Auristela's portrait. They behave as though this were enough to secure her love. The behavior of these men is opposite the attitude of rational prudence and cool, emotional "distance" that Auristela herself recommends.⁴ Upon discovering that Prince Arnaldo is more faint than dead, the first words they hear him speak are to the Duke of Nemurs. He says, "No le llevarás, traidor, porque el retrato es mío, por ser el de mi alma; tú le has robado y sin haberte yo ofendido en cosa, me quieres quitar la vida" (*Persiles*, 649). This shocking but comical battle over her portrait proves Auristela's view on the necessary prudence with which one must approach representation to be even more sound and further confirms the influence of Platonic discourse on Cervantes' critique of representation.

Though this battle over the portrait is a humorously ironic betrayal of Auristela's earlier advice about painting, its depiction of the dueling men evidences the folly of treating representation as reality. It would seem that Auristela's attitude towards art is precisely what Plato would have hoped to witness from the model citizen, but the reaction of the two jealous men fighting over the portrait is exactly why he was so staunchly opposed to allowing a place for mimetic art and poetry in the ideal republic. As I would suggest, this scene makes evident that Platonic principles regarding representation, as proposed in Book X of the *Republic*, inform Auristela's attitude towards mimesis. Moreover, it provides a useful theoretical frame for understanding Cervantes' critique of representation that may

³ As Anthony J. Cascardi notes in "Image and Iconoclasm in *Don Quijote*", Cervantes "is rather concerned with maintaining an awareness of the imagistic, which is to say *fictional*, character of *all* discourse" (613).

⁴ In *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Mercedes Alcalá-Galán offers an extremely useful and extensive examination of the role of Auristela's portraiture in the *Persiles*. She says, "Los retratos de Auristela actúan como entes autónomos en los que se deposita una fijación fetichista –que llegará a ser obsesiva en el caso del duque de Nemurs y el príncipe Arnaldo–, y consiguen que Auristela se vea reducida a la imagen de su belleza" (99). This obsession with her portrait also contrasts the men's superficial love for the female protagonist with the true, enduring love demonstrated by the exemplary male protagonist, Periandro/Persiles and proves them to be unworthy suitors.

be extended to the other instances in the *Persiles* that dramatize the production and reception of representation, namely the dream scene and the pilgrims' canvas.

In Book X of the *Republic*, Plato offers an indictment of representation, or mimesis, based on two principal claims. First, equating mimesis with impersonation, Plato insists that representation, in poetic, painted or dramatic form, is far removed from truth or reality. Plato argues that an imitation does not reflect true knowledge of the thing it represents. Representations only ever offer a mere appearance or phantasm of truth. Likewise, the poet or painter does not require or possess real knowledge or wisdom to create the representation. The imitator acts more as a magician or merchant of witchcraft who tricks and exploits the weaknesses of the mind by offering only an impressive likeness. Plato finds it dangerous and deceitful that a representation can still exist despite being devoid of any truth. However, the appearance of reality or truth that is rendered by the skilled, yet ignorant, poet or artist has the capacity to deceive or seduce its viewer or listener. For this reason, *ekphrasis* is a problematic rhetorical device for Plato. *Ekphrasis* is a tool that manufactures the illusion of empirical data and represents false truth for Plato. In its effort to apprehend or surpass the original form, *ekphrasis* operates in the business of mimesis as well as interpretation. For Plato, the representation created by language only places the listener at a further remove from the truth or the original form. According to Platonic principles, "words [...] could do their mimetic best, but they could not avoid their inferiority as an instrument of faithful representation" (Krieger, 8). According to the Platonic logic regarding mimesis, the function and rhetorical goals of *ekphrasis* to imitate and impersonate a natural form, produce nothing more than an attractive lie.

Plato's second charge against representation is that it serves to corrupt the soul and mind by appealing to irrational senses and encouraging base, unproductive instincts. This claim still depends on the premise that representation lacks truth, but expresses a particular concern with how art and poetry go a step further and actually corrupt the soul, and by extension the republic. He suggests that the artist and poet appeal to the inferior and desirous part of the mind by offering representations of human actions that most lack rational and intelligent temperance because they are easier to depict. Such representations, however, only inspire the audience to emulate immoral or unproductive behaviors that, Plato argues, corrupt the mind and soul.⁵ In summary, Plato denies that representations like poetry and painting are sources of knowledge, virtue or justice. Furthermore, he sees them as disruptions of rational and productive thought or action. Both of Plato's major claims against mimesis are relevant to Cervantes' treatment of representation in the *Persiles*. For instance, in the scenes involving Auristela and her portraiture, Cervantes acknowledges his agreement with Plato's assessment of representation as an illusion of truth and its corrupting effects on the general viewer. The images of her likeness that get manufactured throughout the novel exist only as inferior, false copies and incite her pursuers to irrational, violent, and unproductive instincts. Cervantes was keenly aware of the influence of Plato's ideas amongst his contemporaries and much of his literary work critically responds to the early modern interpretation and application of Platonic principles regarding representation.

⁵ For this part of Plato's charge against mimesis, a tragic drama, for example, encourages the audience to imitate base urges like lamentation and despair instead of promoting rational, stoic and ultimately more productive reactions to conflict or tragedy.

In early modern Spain, Platonic criticism of representation was particularly influential in discussions on imaginative fiction like tales of chivalry.⁶ Spanish humanists like Luis Vives criticized imaginative literature as it was “fictitious and consists of lies” and it threatened to corrupt the idle and uneducated reader (Forcione 1970, 16). Forcione notes that imaginative fiction was disdained due to its highly implausible content. Spanish moralists and humanists of the early modern period feared that the average reader would believe in or emulate a representation that was neither a true nor virtuous model. The concerns with the improbable content in imaginative literature, and how such lies could corrupt an ignorant or impressionable audience in early modern Spain, underscore the influence of Platonic concerns regarding the nature of mimesis and literacy of the general audience. Cervantes’ literary project is in many ways devoted to examining and critiquing these and other literary theories during his time. The *Quijote*, for instance, directly engages with the problematic belief in representation and the controversy surrounding the tales of chivalry. Cervantes allows various characters in the *Quijote* to argue vigorously for and against the banishment of such works of fiction.⁷ Likewise, the *Persiles* is also heavily invested in dramatizing and critiquing the effects of representation. With the dream narrative, Cervantes maintains a concern with audience belief in representation, the illusion of rhetoric, and the proper literacy of fiction. These concerns drive Plato’s major claims against representation and constitute major dramatic elements in much of Cervantes’ work. Plato chastises the “simple fellow” who believes the artist or imitator, “because of his own inability to put to the proof and distinguish knowledge, ignorance, and imitation” (Plato, 823). In the dream narrative of the *Persiles*, Cervantes wants to show the misleading nature of the poetic invention. However, I argue that, by then making its fictionality transparent to the reader, he is also interested in enlightening what Plato calls this “simple fellow”. In this way, Cervantes aims at exposing the means of production so that the poetic illusion may be properly read and interpreted.

In the curious and elaborate dream narrative of Book II, chapter 15, Cervantes addresses some of the major concerns that Plato expresses in Book X of the *Republic* regarding representation and the rhetorical device of *ekphrasis*. He dramatizes the dangerous proximity that representation, and therefore falsehood, shares with truth. He then shows the reception of mimesis by an audience who, unequipped to identify the fictionality of such a performance, is momentarily seduced and misled by representation. A few chapters prior to the dream narrative, the group of pilgrims have arrived at the kingdom of Policarpo. Sinforosa, one of the king’s daughters, has asked Periandro to relate to the group the events of his life before arriving to her father’s kingdom. Periandro obliges and for the next few chapters he tells the group about some of the extraordinary events that had occurred in his journey before his sister, Auristela, was kidnapped. He then tells them of how he organized a search party aboard a ship to rescue her. At this point, his tale takes a strange twist. While at sea, Periandro and his crew are overcome with fatigue and the silence of the night when suddenly they are attacked by sea creatures. One of the crew members is snatched up from the deck by a sea creature and swallowed whole. He says, “vi alzar y poner en el navío un cuello como de serpiente terrible, que, arrebatando un

⁶ For more on the presence and critique of the genre of chivalric romance in sixteenth-century Spain, see Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, ch. 1.

⁷ Forcione explains how Platonic principles are particularly evident in the critique of chivalric romance offered by the Canon of Toledo in the *Quijote*. See Forcione, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles*, ch. 3.

marinero, se le engulló y tragó de improviso, sin tener necesidad de mascarle” (*Persiles*, 376). The next night they arrive at an unknown island and before disembarking, they decide to rest on the ship for the night. The next morning, the crew steps foot onto a shore of gold and pearls and Periandro proceeds to give one of the most wondrous and richly detailed accounts of the entire novel. “En fin, nos desembarcamos todos, y pisamos la amenísima ribera, cuya arena, vaya fuera todo encarecimiento, la formaban granos de oro y de menudas perlas” (*Persiles*, 378).

It is presumably here, at the touch of the gold and pearl-lined shore, that Periandro’s narrative slips into the relation of an oneiric experience in which marvelous things occur. In the dream vision, a vessel in the form of a broken ship is pulled by wild animals and emerges from a crag. It brings with it a squadron of beautiful ladies playing a variety of instruments that blend to form a music that is both joyful and sad. As Periandro tells the story, even he insists that, despite how strange this all seems, his sight could not betray him and his crew: “sin que la vista nos pudiese engañar; digo que vimos salir de la abertura de la peña, primero, un suavísimo son, que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos [...]; luego salió un carro [...] que era de una nave rota que escapaba de alguna gran borrasca; tirábanla doce poderosísimos jimios, animales lascivos” (*Persiles*, 380). When the group of women that come out on this car, led by a beautiful lady labelled “Sensuality”, disappears back into the crag, another group appears, announcing themselves as “Continenence” and “Modesty” and accompanying “Chastity”, who, they explain, has chosen to take the appearance of Auristela for that day. The dream ends shortly after this encounter with “la Castidad”, who claims to be disguised as Auristela. However, up until this point, Periandro has given no notice to his audience nor to the reader that what he is describing is only a dream. It is not until after the dream sequence is over that the spell is broken. Periandro reveals to the group that this episode from his journey was only imaginary and the group reacts in a variety of ways.

The real events of Periandro’s narrative transition so seamlessly into the oneiric vision that one can hardly distinguish the boundaries between history and poetic illusion. Looking at both of Plato’s claims from Book X, it seems that what he, and perhaps Cervantes, finds alarming is the fact that a false appearance could very well exist alongside truth itself. However, what is perhaps most at stake for Plato and Cervantes is that the average viewer or listener is not equipped to understand and discern properly representation from reality, truth, or wisdom. To a great extent, what Plato reveals in his charges against mimesis is a distrust of both the imitator and the viewer. The former he sees as an unknowledgeable but skillful deceiver and the latter is not capable or is unwilling to recognize the falsehood in the image or rhetorical performance.

In fact, it would seem that Plato would allow for representation if the common viewer or listener could only see that mimetic art is not meant to be believed, emulated, or adored. This is much like what Auristela says about painting; it is an object that does not inspire irrational passions like love. It is not about *what* is seen, but rather *how* it is seen and interpreted. Putting the onus on the viewer or listener to detect the lack of truth in the representation, it seems that Plato is more concerned with the effects of and the proper literacy of art than with art itself. It is at this point that Cervantes’ and Plato’s ideas about representation converge the most.

In this dream narrative, before making clear that the tale was only a fiction, Cervantes stages perfectly the process in which the poetic illusion is created and how easily

it is confused as reality. Without the proper tools to distinguish representation from reality, Plato says that viewers are corrupted by the belief in, and imitation or adoration of what is untrue, irrational or unproductive. As such, even after Periandro reveals the story to be a dream, there persists a subtle resistance from some members of his audience to accept that the tale was not real. When Periandro concludes and effectively breaks the spell of the narrative by saying he woke up, Constanza is shocked that it was all a fiction, but still wishes to confirm that he was really just dreaming. Up until that moment, she and the others are caught up in the poetic illusion, despite its increasingly fantastic content. Even Auristela, who is featured in a prominent role within the dream scene but not at all actually present for that part of Periandro's journey, is not sure if what he says is true. "De tal manera –respondió Auristela– ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía" (*Persiles*, 383). Periandro's skillful rhetoric and narration skills overpower her own empirical data that would allow her to perceive the fictitiousness of his narration. Despite her own advice to hold representation at a rational distance, Auristela too falls for the illusion of truth engineered by rhetoric. Plato says that imitation or art "seems to be a corruption of the mind of all listeners who do not possess as an antidote a knowledge of its real nature" (820). With the later scene of the jealous rivals dueling over Auristela's portrait in the *Persiles*, it is clear that Cervantes shares this same concern for the seduction of representation. By staging Auristela's unworthy suitors' foolish obsession with a portrait, he is mocking the viewer that is unable to recognize its fictionality or lack of truth nor prevent the subsequent spiral into irrational despair or passion over the image. Likewise, with the dream narrative, Cervantes dramatizes the production of representation with rhetoric and the tendency of the general audience to believe in such an illusion of truth. Also, by placing the reader on the same level of ignorance as the audience, Cervantes removes, momentarily, the element of dramatic irony that would grant the reader any privileged knowledge to distinguish the dream narrative from the factual elements of the plot. As such, Cervantes demonstrates the ease with which representation can bewitch not just the fictional audience but the reader as well. It is by employing the rhetorical device of *ekphrasis* that Cervantes, and Periandro, is able to the craft a reality effect and trick his audience.

The dream scene offers perhaps one of the richest engagements of the entire novel with the device of *ekphrasis*.⁸ It is Periandro's vivid, *ekphrastic* description of the dreamed experience that allows the narrative to achieve the veil of credibility. His narration produces the appearance of truth and as such, demonstrates what Plato would view as the powerful and misleading illusion produced by rhetoric. In his dream scene, Periandro not only paints with words the most visually vivid scene for his audience, but recalls the ways in which all five of his senses were activated. As such he makes the account that much more real and appealing to the audience's senses as well. Periandro relates,

⁸ James Heffernan offers the widely accepted definition of *ekphrasis* as the "verbal representation of a visual representation" (3). Many others acknowledge that the primary function of *ekphrasis* is description. Krieger says that *ekphrasis* is typically understood as the "attempted imitation in words of an object of the plastic arts, primarily painting or sculpture" (4). Claus Clüver explains *ekphrasis* as "a descriptive text which places the matter communicated clearly and distinctly before our eyes" (36-37). Expanding this definition, Krieger offers that *ekphrasis* demonstrates "any sought-for equivalent in words of any visual image, inside or outside art; in effect, the use of language to function as a substitute natural sign" (4).

Satisfacía a todos nuestros cinco sentidos lo que mirábamos: a los ojos, con la belleza y la hermosura; a los oídos, con el ruido manso de las fuentes y arroyos, y con el son de los infinitos pajarillos, [...]; al olfato, con el olor que de sí despedían las yerbas, las flores y los frutos; al gusto, con la prueba que hicimos de la suavidad dellos; al tacto, con tenerlos en las manos, con que nos parecía tener en ellas las perlas del Sur, los diamantes de las Indias y el oro del Tíbar (*Persiles*, 378-9).

With so many sensory details to support the notion that the story is based on empirical experience, along with Periandro repeatedly insisting that he “saw” and “heard” everything, even the reader believes for a moment that this strange event took place, or that it is at least supposed to be true within the fictional world of the text.⁹ Cervantes deliberately repurposes the classical literary convention of the dream scene to showcase the mimetic function of *ekphrasis* and the unreliable production of knowledge through rhetoric.

In the classical practice of *ekphrasis*, Fritz Graf notes the element of *enargeia* as the element that differentiates the descriptive efforts of *ekphrasis* from those of a simple report of events. He says “*enargeia* is the power of the text to create visual images, to turn the listener ... into an observer” (144-151). Shadi Bartsch affirms that the “quality of creating a vivid visual image for the reader is the essential characteristic of the device” of *ekphrasis* (9). The element of *enargeia* also seems to demand a degree of rhetorical flourish that goes beyond the desire to articulate a flawlessly verisimilar verbal representation. The description with *enargeia* wants to dazzle the listener, in addition to offering an illusion of reality. Periandro achieves the element of *enargeia* with vivid details like those seen in the above passage in which all five senses are activated as well as with his elaborate description of the landscape. For example, he does not just recall a forest as they go deeper into the island, but he recounts the great variety of trees, from whose branches hung “ramos de rubíes, que parecían guindas, o guindas que parecían granos de rubíes; de otros pendían camuesas, cuyas mejillas, la una era de rosa, la otra de finísimo topacio; en aquél se mostraban las peras, cuyo olor era de ámbar” (*Persiles*, 378). The lavishness of the environment is further mirrored in the details he provides about the appearance of the woman identified as “Sensuality”. He recalls that she arrived “vestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada, coronada de amarillas y amargas adelfas. Venía arrimada a un bastón negro” (*Persiles*, 380-81). Such details surpass a simple report of the events of the dream. They function to paint for his audience a scene of curious and impressive splendor with such specificity that it both astonishes and seems to prove that the story is based on empirical experience.

⁹ In “Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis”, Hans Lund explains that the idea of notional *ekphrasis* comes from John Hollander but is examined at length by James Heffernan in *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Heffernan refers to notional *ekphrasis* as “the representation of an imaginary work of art” but may also refer to any imagined object or experience as the definition of *ekphrasis* is extended by Krieger or Clüver (14). Such definitions allow for the inclusion of Periandro’s dream narrative within the tradition of *ekphrasis*; though Periandro’s *ekphrastic* account does not refer to an object from real time and space, the dream narrative exemplifies a vivid description of an imagined or perceived experience, or what Krieger refers to as a “visual image” (4). This type of description represents “notional *ekphrasis*” that refers to the verbal articulation of imagined experiences, like dreams, or art in the process of being developed.

While Plato acknowledges the general ignorance of the common viewer or listener that prevents them from discerning the fictionality or lack of truth of mimesis, he also admits that the powerful skill of the artist or poet to create an illusion so close to reality may prevent the viewer or listener from detecting its falsehood or understanding its true meaning. As such, for Plato, a complete ban of mimetic art and poetry may be the only solution. Plato says that “the poet himself, knowing nothing but how to imitate, lays on with words and phrases the colors of the several arts in such fashion that others equally ignorant, who see things only through words, will deem his words most excellent [...]. So mighty is the spell that these adornments naturally exercise [...]” (825-26). In the dream scene, Cervantes makes Periandro the skillful deceiver that Plato sees in the poet. However, Cervantes does not wish to condemn Periandro for his skillful deception with rhetoric. Rather, he is interested in cultivating in his audience a literacy that approaches representation with skeptical and enlightened enjoyment.

According to Platonic principles, *ekphrasis* and *enargeia* create a reality effect that is dangerous for their duplicitous parading as truth. Furthermore, these rhetorical devices align with the principles of art as re-presentation. Arthur C. Danto explains the goals and effects of the two senses of representation, or re-representation versus representation. He looks to Nietzsche’s examination of the Dionysian rites as the first sense of representation and how tragic drama, as an imitation of the real, grew out of this ritual. The goal of the Dionysian festival, he explains, “was to stun the rational faculties and the moral inhibitions, to break down the boundaries between selves, until, at that climactic moment, the god himself made himself present to his celebrants. Each time he was believed literally to be present, and this is the first sense of representation: *re-representation*” (Danto, 19). Tragic drama was the form that eventually replaced the ritual of re-representation as a “symbolic enactment” and became the representation, or “something that stands in the place of something else” (19). Danto explains that if mimetic representations, or art, emerged from the earlier practice of re-representation “to the extent that it was possible to believe, in that earlier case, that one was in the presence of the thing itself, it was possible to misbelieve” as well that with the mimetic representation “one was in the presence of the thing itself” (21). This evolution from re-representation to representation, a process that allows the imitation to replace the real and become confused with or made equal to the original, triggers Plato’s principal anxieties regarding mimesis, as a misleading or false presence of truth.

Together with the multiple sensory and *ekphrastic* details used to attempt the *re-representation* of the oneiric experience in vivid and tangible relief, Cervantes employs another rhetorical move that further produces a reality effect. Within the space of the dream he mixes genres, or representational media to create the illusion of a clear boundary between invention and the real. He uses references to artistic invention like sculpture and poetry within the dream space to suggest that the other surrounding elements are not invented. For instance, Periandro says that he and his crew were stunned by the scene they witnessed and stood paralyzed as if they were statues. Then, at the end of the dream, Periandro recites a poem to exalt the beauty of the image of his sister in the dream. The poem and the reference to sculpture create a contrast with the supposed reality that constitutes the rest of the dream setting. Forcione comments on the metaphorical or hyperbolic language Periandro uses to describe the elements of the island paradise, such as pearls, rubies and gold, that essentially mixes art with nature. He says that instances like

these show how art and nature are presented “in a harmonious collaboration, in their creations the artificial and the natural are indistinguishably intermingled” (1970, 236). However, it is the explicit reference to artifice, or a poetic invention that marks the end of the spell that the dream vision had over Periandro. As he recites the poem, this obvious layer of invention, within an already fictional world, is what marks the moment that the dreamer, and poet, is awakened and the attempt at *re*-presentation is broken. The explicit reference to art ends the illusion of truth. As such, the disruption of the dream narrative ultimately proves that Cervantes is not interested in maintaining the illusion of truth, or the attractive lie. He wishes to provide the audience and the reader with the “antidote” that Plato would like to see one equipped with upon viewing representation. Though Cervantes allows Periandro to indulge in the poetic fantasy and let its seductive powers take hold of his audience, giving them a momentarily pleasurable or entertaining account that they take for the real, his aim is to create a clear boundary between art and *re*-presentation. In the dream scene, Cervantes ultimately aims at putting up the appropriate markers between *re*-representation and representation to foster a literacy that may discern the fictionality of art in order to solve some of the major concerns Plato had with the general audience’s perception of mimesis.

What Plato wants to avoid, it would seem, is the opportunity for the viewer or listener to be called to interpret, on individual terms, the truth or meaning of a representation. Most importantly, representation should not present the possibility for multiple or nuanced interpretations of what is being imitated. Such an opportunity creates too much room for error. In “Plato’s Aesthetics” Nikolas Pappas points out this problem that representation presents for Plato in the specific context of a dramatic work. Plato criticizes the viewers of tragic theater for indulging in irrational passions upon seeing the dramatic illusion, and for regarding it as worthy of being imitated. Thus, “the soul that had spent its life learning self-control sets about unlearning it” (Pappas, “Plato’s Aesthetics”). Pappas says that this is “the dramatic corollary to a general principle in *mimesis*, that it represents plurality or multiplicity and so is forever indeterminate, undeterminable” (Pappas, “Plato’s Aesthetics”). For Plato, the multivalent nature of art or representation makes it an impossible tool for learning truth or moral virtues because it can be interpreted too many different ways. It will most likely be interpreted incorrectly because it is taken as truth at all. In addition to breaking the spell of the fiction of the dream and awakening the listener and reader to the false illusion of truth produced by rhetoric, Cervantes utilizes the conventions of the dream narrative to address the issue of correct interpretation of representation that concerned Plato. In fact, he eliminates altogether the multivalent nature that is typical of the literary dream found in the Greek and Byzantine romance.

The interruption of the main plot with the narration of this strange and intriguing dream sequence is not at all original to the work of Cervantes nor is the *Persiles* the first work of his in which he includes an oneiric experience.¹⁰ In fact, the dream in the *Persiles* further reflects the Spanish author’s intentional engagement with his classical literary predecessors and the conventions of the ancient Greek and Byzantine romance novels, a

¹⁰ For instance, Forcione notes that the dream narrative in the *Persiles* “recalls Don Quijote’s narration of the adventure of the Cave of Montesinos” (1970, 223). The oneiric episode used in the *Quijote*, he says, addresses “the specific problem of verisimilitude and audience credibility” (1970, 229).

genre that Cervantes claims to imitate and rival.¹¹ However, the dream sequence as a typical literary convention of the romance is one of many textual features that Cervantes carefully selects in his imitation of the genre and creatively repurposes in order to serve the goals of his own literary project, particularly that of his critique of representation. It is not the use of a dream tale but precisely the ways in which Cervantes deliberately departs from the traditional functions of the dream narrative that make the oneiric moment of the *Persiles* highly original as a commentary on the very production of the poetic illusion. Cervantes deliberately repurposes the classical literary convention of the dream scene to showcase the mimetic function of *ekphrasis* and the false production of knowledge through rhetoric. A brief examination of the classical literary tradition of the dream narrative will demonstrate how Cervantes has appropriated this common convention to offer a unique display and critique of the rhetorical device of *ekphrasis* as well as a way to comment on the production, reception and consequences of representation.

In *Dreams and Suicides: The Greek novel from Antiquity to the Byzantine Empire*, Suzanne MacAlister offers a remarkable genealogy of the literary function and significance of the dream narrative as it is used in the narrative genre that Cervantes admits to imitating with his *Persiles*. She explains that dreams are, “on the narrative level, multifunctional: as expressions of hope and despair, they can reflect and emphasise waking preoccupations and anxieties and [...] confirm the quest’s original purpose; as perceived revelatory devices, they can invite interpretation [...] and, with hindsight, they can prove reliable articulators of events to come” (33). She says that in ancient and classical texts, the dream scene often had prophetic value or signaled an admonition or prediction of future events. Dream narratives, she explains, often occur at moments of crisis in the narrative and would often be regarded as a message sent by a divine agent or authority. As such, they demanded critical attention, interpretation and action by the dreamer and/or the other characters with whom the dream was shared. She says that the dream sequence in ancient and classical texts was a device “to which the novelists are continually drawn as expressions of aspirations, anxieties, hope and despair” (4). She underscores the fact that the dream narrative most often created a significant pause in the text but importantly, a contemplative pause that additionally presented a crossroads at which point the characters were required to reflect and deliberate on the material provided in the dream. The characters’ interpretation or misinterpretation of the dream content, and how they chose to avert or fulfill what was seen in the dream, would have significant or ironic consequences for the main narrative arc. In this way, the tradition of the dream narrative bears a special relationship to the verbal image produced or represented by the device of *ekphrasis*. Shadi Bartsch explains that “Oneirography, like pictorial description, provides both readers and characters with a visual image” that demands or invites interpretation (80). She adds that “the potential of oneirography to mislead as well as to foreshadow is akin to that of pictorial description” (80). A feature of the novel in the Byzantine era that MacAlister notes is the greater emphasis on the role of human agency when confronting the material of the dream and the tendency to act independently of its content. However, the dream sequence in both the ancient Greek and Byzantine novels still represented or prompted an important moment of interpretation, even in the act of resisting what the dream portends based on the notion,

¹¹ In the Introduction to the *Novelas Ejemplares*, Cervantes claims, “si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza” (65).

for example, that it was a product of demonic influence.¹² As MacAlister's discussion confirms, the dream narrative, from antiquity through the Byzantine period, was rarely used as a mere dilation to the plot, decorative description or imaginative suspension of reality. The dream narrative was more often fraught with interpretive value for the characters, as well as the reader. It represented, for better or for worse, a message from a divine authority that must be heeded or a trick from a demonic source that must be resisted.

Cervantes departs significantly from these traditional functions of the dream narrative that MacAlister and other scholars have identified as an integral part of the ancient and Byzantine romance. His appropriation of the literary tradition of the oneiric passage points to how Periandro's dream narrative functions as a commentary on the process of representation and the role of *ekphrasis* as an unreliable epistemological tool in its confusing of fact and fiction. The content and role of the dream narrative within this Cervantine prose epic may be one of the most multivalent elements of the text, as evidenced by the attention it has received by several literary scholars who offer a variety of valuable interpretations and analyses of Periandro's oneiric account.¹³ However, the dream vision related by Periandro prompts little to no interpretive energy from the characters in the text with respect to the symbolic or spiritual value of the vision or what it might predict or clarify about their present or future. The lack of interpretive value that the dream represents for both the dreamer and listeners in the *Persiles* is one of the most crucial ways that Cervantes departs from tradition. He deflates the symbolic or prophetic power frequently at work in classical dream narratives. Lozano-Renieblas also explains that in the ancient Greek novel the dream represented "un mensaje cifrado mediante el cual se puede conocer el significado arcano de la palabra divina. Puede interpretarse correcta o erróneamente pero nunca se cuestiona su veracidad" (511). When the characters discover that it is a dream and subsequently dismiss any further inquiry into its meaning, Lozano-Renieblas says that this effectively "desacraliza el sentido de la écfrasis onírica, vaciándola de todo contenido hermético" (512). Removing the hermeneutic task from what is discovered to be only an

¹² The major distinction MacAlister notes between the ancient novel and the novel of the Byzantine era, whose worldview was governed by Christianity, is that while the dream content informed and impacted the characters' knowledge it "either emerges as redundant or is rendered as a secondary consideration in the face of human reason or initiative" (119). The guidance or warnings from a divine or supernatural force that the dream used to represent became "undermined, or somehow rendered superfluous" by human agency and intervention (127). The problem, or task presented to the dreamer within the Christian novelistic tradition was not just deciphering the meaning of the dream, but also whether or not it came from a divine or demonic source. As such, moral implications arose about the dreamer as well as the content of the dream. Another tendency she notes with regards to the use of dreams in the Christian Byzantine novel, is that the dream could be a space in which otherwise lewd or provocative actions or desires could be carried out. Such actions could be more safely performed and viewed in the imaginary, and perhaps involuntary, realm of the dream without making contact with or corrupting reality. As in biblical narratives that include dream visions, the dreams of the Christian Byzantine novel could also mark turning points of spiritual awareness or dramatic religious conversion. Moreover, special qualities could be attributed to the dreamer that received the oneiric messages of religious content. The direct contact made by God via a dream vision could suggest that the dreamer was to have an important religious role or perhaps signaled their future role as a martyr or another great personal sacrifice.

¹³ Many scholars including Ignacio López Alemany, Frederick A. de Armas, Diana de Armas Wilson, Aurora Egido, Isabel Lozano-Renieblas, and Alban K. Forcione have offered fundamental criticism about the dream narrative of the *Persiles*. Their scholarship reflects a variety of interpretations with regard to the role of the dream narrative of within the larger framework of the novel as well as the specific symbolic and allegorical significance of the dream's content.

illusion produced by rhetoric again models what Plato would have preferred to see in the ideal reception of representation. This again echoes what Auristela recommends with regard to painting and demonstrates Cervantes' interest in using the dream to offer a solution to Plato's concerns with the illiteracy or improper interpretation of representation.

Furthermore, as Periandro is charged with the task of illuminating more about his past for his audience, the dream only further confuses the group as to his identity or his relationship to Auristela. One common function of the dream narrative in earlier Byzantine novels, as MacAlister points out, was to aid the development of the plot. In the *Persiles*, however, the characters offer meta-literary commentary about the dream narrative and its very effect on the movement of the plot. For them, the dream only functions to delay an understanding of Periandro's personal history and further disrupts their own journey. In fact, while some of his listeners seem amazed or impressed with the fantastic content of the story, a general tone of complaint is voiced by his audience for taking too long with his narrative and departing from the true matters of his story. Arnaldo, for example, requests that he please continue his story but without retelling dreams, which, he says are the product of a weary soul and may only offer confusion. Unlike the reaction to a dream vision that was typical in the ancient or Byzantine romance, once Periandro confirms for his audience that this strange narrative was only imaginary, they ignore its significance as a potential producer of truth, confirmation of prior knowledge, reliable warning, or foreshadowing of important events. Periandro is merely charged with being a self-indulgent narrator. Cervantes removes from Periandro's dream narrative the prophetic power or interpretative weight that was typical of the dream sequences in the ancient and Byzantine novel. He also does not assign the dreamer any undue importance for having had the oneiric vision. Departing so definitively from the traditional functions and effects of the dream narrative suggests that Cervantes' main goal with the oneiric description is to create, momentarily, an almost seamless illusion of truth only to dramatize how it ought to be reduced to fiction. As such, it seems absent of truth and not necessary to interpret.

Eliminating, within the fictional world, the multivalent qualities of Periandro's dream suggests that the scene remains as an isolated episode within the frame of the larger narrative. It seems that once Periandro admits that his story is just a dream, the necessary barriers are drawn around this poetic illusion, almost as though it was a literary expression of art for art's sake. For instance, Alban K. Forcione argues that the dream narrative in the *Persiles* represents Cervantes' critique or outright rejection of the interpretation of Aristotle's *Poetics* by early modern theorists; their interpretation too rigidly demanded that marvelous content be rendered with verisimilitude.¹⁴ As such, Forcione suggests that "Like Don Quijote, Periandro employs the garden as a literary topic of the marvelous to assert the artist's independence of the restrictions on creative freedom which the Aristotelian movement had formulated and to suggest the validity of an art founded solely on pleasure. Moreover, both surrogate poets suggest inadequacies of the criterion of verisimilitude as it had been interpreted by the neo-Aristotelians and imply that audience belief cannot be viewed in terms of empirical belief" (1970, 245).

With the fantastic content of Periandro's dream narrative, Cervantes may momentarily suspend any interest in conforming to the possibilities of empirical reality. As Forcione argues, Cervantes wanted prove that "aesthetic belief may be a phenomenon

¹⁴ See Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*.

fundamentally distinct from literal belief” and to “celebrate an art of the free fantasy, which recognizes no limits in its transformations of reality and which would justify itself solely in terms of its pleasurable appeal to the reader’s senses and imagination” (1970, 96, 244). As I have argued, in this dream narrative, Cervantes also takes great effort to dramatize the unveiling of the fictionality of Periandro’s poetic illusion in order to prevent its function as *re*-presentation. As such, he acknowledges Plato’s concerns with representation but also offers a solution to the problem of approaching representation with the proper literacy. However, the role of the dream scene as an assertion of the merits of the marvelous that can stand independently of empirical truth, and Cervantes’ attempt to control the influence of this poetic representation are later undermined in Book III, chapter one.

In Book III, chapter one, Periandro commissions a large painting of all the important parts of his and the other pilgrims’ history. This will serve as a visual aid for relating their journey to the people they meet in the final chapters of the novel. Surprisingly, the content of the dream scene, which was earlier discarded as fiction, re-appears to be referenced alongside the “true” events within the pilgrims’ canvas. It is now a part of the painting, or tool, that operates as a recorder of historical fact, or what is supposed to be history within the fictional world of the novel. If the dream narrative is to be considered an example of the marvelous, then its inclusion on the pilgrims’ canvas, alongside the other moments that are taken to be “real”, is indeed suspect. It is no small thing that Cervantes allows the characters to confirm its fictionality immediately after Periandro relates his oneiric experience and then casually includes it in the list of many things represented on the canvas. The language used to identify the other “real” moments of the pilgrims’ history on the visual narrative or map is in fact no different, rather no more succinct nor full of details, than that used to reference the dream narrative. The passage that describes the dream within the visual contents of the canvas says, “acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios” (*Persiles*, 235). This suggests that in the visual depiction, the portion of the canvas that accounts for the dream may include just as many visual markers as the other real moments of their journey, like, for example, “la Isla Bárbara ardiendo en llama, y allí junto la isla de la prisión, [...] y allí junto la nave, donde los peces Náufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura” (*Persiles*, 235). The fact that the island was something he saw in a dream vision would likely be explained only by extra-diegetic information, or outside of the visual narrative.

By including the dream narrative alongside the other “historical” events of the pilgrims’ journey, Cervantes complicates his treatment of the fictionality of Periandro’s dream vision. Just as the duel over Auristela’s portrait gives her previous discussion of love and art greater significance, the inclusion of Periandro’s imaginary experience alongside the true events of the pilgrims’ narrative on the painted canvas demands a reassessment of how history is produced and the influence of fiction within that process. The juxtaposition of literary genres, or mixing the imaginary dream narrative with the “historical” accounts of the pilgrims’ journey provides the final warrant for examining Cervantes’ use of the dream as way to engage with Platonic anxieties about representation. It seems that two conclusions may be drawn from his decision to allow for the visual reproduction of the poetic illusion. Both conclusions, however, align with Platonic principles and concerns about representation. On one hand, Cervantes again demonstrates the ease with which a representation or fiction may share the same space as truth. Without the proper narration

of the canvas, the visual representation of the dream risks being interpreted or confused as truth. Earlier in the novel, with the circulation and violent obsession with Auristela's portraiture, Cervantes already makes clear the potential of representation falling into the wrong hands or being poorly understood. However, having made the fictionality of the dream transparent to the audience and readers, I argue that he also intends for the meaning of the dream to be probed further, now with an enlightened literacy of fiction. With such a literacy, the dream narrative may still be regarded as a fiction, but its value, meaning or abstractions of truth can be interrogated and appreciated independently of a belief in the image as empirical reality. In accordance with Plato's insistence on the pursuit of knowledge of the ideal Forms beyond what representation reflects, the enlightened literacy of representation that Cervantes aims to promote with the dream narrative and its final visual reference does not depend on a wholesale belief in the image or poetic illusion, but rather the ideas or virtues it may represent.

The skeptical enjoyment of representation that Auristela proposes does not, I argue, imply that art is simply a source of pleasure in the *Persiles*, nor does Cervantes deny the power of representation to bewitch or seduce. Too many instances in the novel betray such a position and point to the susceptibility for undue belief in representation and the corruption of knowledge when representation is perceived as truth. Moreover, Auristela's advice regarding love and representation demonstrates one of Cervantes' many attempts at managing Platonic theories about mimesis in his literary projects. Throughout the *Persiles*, Cervantes proposes and develops a theoretical compromise regarding representation in a variety of ways. His middle ground does not advocate for the banishment of images or literary representation but rather recommends the recognition of the fictionality of representation. The ultimate lack of containment of the dream as only a poetic fiction or pleasurable deviation, further demonstrates how Platonic theories inform Cervantes' concerns regarding representation. The representation of the oneiric experience is not merely an isolated episode to allow for a marvelous account nor a distraction from the plot's main arc, but in fact gains even greater interpretive significance within the text, when it is included as part of the visual narrative of the pilgrims' journey. Though Cervantes first eliminates the interpretive energy typically spent on oneiric visions or accounts found in Greek and Byzantine novels, he later complicates what the dream may signify when he mentions it as part of the information included on the canvas of the pilgrims' history. Also, as a humorous twist to the traditional literary dream foreshadowing future events, Periandro's dream "comes true" only by being rendered along with the other events of their story in the visual plane of the painted canvas. In this way, the potential for representation to be confused with truth is affirmed. The reality effect of rhetorical performances like *ekphrasis* allows the poetic illusion to inadvertently blend with the actual events of the journey. Parading as or being confused with fact, the verbal representation is then rendered as part of a visual account that acts as *de facto* history. This further affirms the influence of Platonic concerns with mimesis on Cervantes' critique of representation. However, in a delayed use of dramatic irony, the reader and fictional audience are now equipped to interpret the dream element on the canvas with full knowledge that it is a fiction. To that end, with the dream narrative and its visual counterpart in the *Persiles*, Cervantes demonstrates a preoccupation with the interpretation of art that aligns with Platonic principles. However, far from demanding a ban on representation, he aims to expose the process and potential dangers of invention. As such, the reader may approach words and

images with the necessary skepticism, or as Plato says, the antidote for discerning the truth, or untruth of the poetic illusion.

Works Cited

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2009.
- Aleman, Ignacio López. "Ut pictura non poesis: Los trabajos de Persiles y Sigismunda and the construction of memory." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 28.1 (2008): 103-118.
- Bartsch, Shadi. *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Cascardi, Anthony J. "Image and Iconoclasm in *Don Quijote*." *Bulletin of Hispanic Studies* 82.5 (2005): 599-614.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. 2 vols. Juan Bautista Avallé-Arce ed. 2nd ed. Madrid: Editorial Castalia, 1985.
- . *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 1997.
- Clüver, Claus. "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis". In Valerie Robillard and Els Jongengeel eds. *Pictures Into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. 35-52.
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- De Armas, Frederick A. "A Banquet of the Senses: The Mythological Structure of *Persiles y Sigismunda, III*." *Bulletin of Hispanic Studies* 70.4 (1993): 403-414.
- De Armas Wilson, Diana. *Allegories of Love: Cervantes' "Persiles and Sigismunda"*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre "La Galatea," el "Quijote" y el "Persiles"*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle, and the "Persiles"*. Princeton University Press, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Graf, Fritz. "Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike." In G. Boehm and H. Pfothner eds. München: Wilhelm Fink, 1995. 141-155.
- Krieger, Murray. "The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work". In Valerie Robillard and Els Jongengeel eds. *Pictures Into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. 3-20.
- Heffernan, James. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Lozano-Renieblas, Isabel. "La función de la ékphrasis en el *Persiles*." In Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998. 507-515.
- Lund, Hans. "Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis." In Valerie Robillard and Els Jongengeel eds. *Pictures Into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. 173-188.

- MacAlister, Suzanne. *Dreams and Suicides: The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire*. London: Routledge, 1996.
- Pappas, Nickolas. "Plato's Aesthetics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta ed., Fall 2016 Edition, (<http://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/plato-aesthetics/>). Accessed 1 July 2016.
- Plato. *Republic: Book X*. In Edith Hamilton and Huntington Cairns eds. Paul Shorey tr. *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*. Princeton: Princeton University Press, 1989. 819-844.

**The Stained and the Unstained:
Feliciana de la Voz's Hymn to Mary in the Context of the Immaculist Movement**

Rachel Schmidt
(University of Calgary)

On their way to the Virgin of Guadalupe's shrine in Extremadura, Persiles and Sigismunda, protagonists of Cervantes's *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), come across both a dishonored young woman and an unbaptized newborn. A harried gentleman hands the male child over to the company, giving them instructions to deposit him with don Francisco Pizarro and don Juan de Orellano of Trujillo. A woman of sixteen or seventeen years then enters the scene crying and half-clothed, although her remaining clothing reveals her to be rich. She pleads to be buried in the earth so as to be hidden from her pursuers, but is met instead with kindness and comprehension by the small band of pilgrims and shepherds. An elderly shepherd prepares for her a bed of sheep and goat furs in the hollow of an oak tree while Ricla, intuiting that she is the newborn's mother, hands her the child to feed. In this moment, a troupe of men on horseback stampede in, looking for the two, but charge on when they do not receive the news they seek.

Thus begins the story of Feliciana de la Voz, who breaks abruptly into the tale of Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela. The narrator describes her as "una mujer llorando, triste, pero no reciamente, porque mostraba en sus gemidos que se esforzaba a no dejar salir la voz del pecho" (Cervantes, 449). From the first moment, Feliciana de la Voz struggles to restrain her speech through the long night she spends enclosed in the oak tree, to ensure her own safety, for the mounted men chasing her turn out to be her male family members bent on avenging their stained family honor. She is further silenced by the well-meaning Auristela, who keeps her companions from questioning the young woman during the night so as not to disturb her, "porque los sobresaltos no suelen dar licencia a la lengua aun a que cuente venturas alegres" (Cervantes, 451). When morning dawns, Feliciana tells her story in a way that indicates a desire to speak, although her story will reveal her dishonor: "Puesto, señores, que, en lo que deciros quiero, tengo de descubrir faltas que me han de hacer perder el crédito de honrada, todavía quiero más parecer cortés por obederos que desagradecida por no contentaros" (Cervantes, 453). As she tells her story, the root of her disgrace is that her father and two brothers did not listen to her pleas to marry Rosanio, the rich young man she desired, but rather tried to marry her against her will to Luis Antonio, the son of a *hidalgo* of lesser economic means. She began to meet Rosanio in secret, accepting his word of marriage and giving him hers. Feliciana describes the secret meetings between the two as conversations in both words and sexual union: "Destas juntas y destos hurtos amorosos se acertó mi vestido y creció mi infamia, si es que se puede llamar infamia la conversación de los desposados amantes" (Cervantes, 454). Her father discovers her dishonor when the baby, having just been born, cries out. Fleeing her father's wrath, Feliciana escapes the house, leaving her child to an unknown fate. Having failed to recognize her child, Feliciana decides to join the pilgrims *en route* to Rome. The cries of the child, revealing his existence, foreshadow Feliciana's own song that will reveal her existence to her father.

According to the economy of the blood honor code, the stained Feliciano must pay for the family's loss of honor with her own blood. Twice her relatives brandish the blade: first, when they hear the newborn's cry, and then when they recognize Feliciano's voice as she sings the first four stanzas of her hymn to the Virgin in the Shrine of Guadalupe. The short exchange between father and son in this moment of negative *anagnorisis* sums up the woman's place within this family drama. She can fall into only one of two spaces in the dichotomized category for women: "O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia o es de mi hija Feliciano de la Voz" (Cervantes, 474). The son confirms that it is the disgraced human female whose death will undo their disgrace: "Ella es, y la que no será, si no yerra el golpe este mi brazo" (Cervantes, 474). His own blood drains away as he approaches her: "con descompasados pasos, perdido el color y turbado el sentido, se fue hacia donde Feliciano estaba" (Cervantes, 474). Appearing on the chaotic scene, Francisco Pizarro and Pedro Orellana talk the men out of their anger by pointing out the couple's merits, the hopelessness of the situation for Feliciano if Rosanio does not marry her, and the presence of the newborn child. Disequilibrium reigns within the family until the father accepts Juan de Orellana's advice: to avoid cholera, to accept his daughter's marriage to Rosanio, and to acknowledge his grandson. Giving into anger, according to Orellana, would be counterproductive: "derribar y echar por tierra todo el edificio de vuestro sosiego" (Cervantes 2004, 474). Pedro Tenorio finally – and prudently – chooses an economy based on forgetting dishonor and personal disgrace ("puesta en olvido toda injuria") that allows the family unit to be reunited. The newborn eventually receives a blessing in his grandfather's arms: "¡Qué mil bienes haya la madre que te parió y el padre que te engendró!" (Cervantes, 477). The voices of reason and benevolence stay the violent hand, bearing the treacherous knife.

It is in this moment, when not only are all generations united but also that the peaceful, prosperous survival of the Tenorio household is secure, that Cervantes includes the 12 stanzas of Feliciano's song to the Virgin of Guadalupe. She had sung only the first four when her ecstatic intonation was interrupted by the violent thirst for blood vengeance.¹ My analysis of Feliciano de la Voz's hymn to the Virgin Mary will consist of three parts: a contextualization of the Marian controversy theologically and historically; an analysis of the Marian imagery in Feliciano's song; and, then, the interpretation of the song within Cervantes's text, by placing it in relation to Feliciano's story and the other characters who appear around her.

The Doctrine of the Immaculate Conception of the Virgin Mary

The ecclesiastical Marian controversy in Cervantes's Spain centered in the conflict, on the one hand, between Dominicans and, on the other, Jesuits and Franciscans. Generally speaking, the nature of Mary had been in question for centuries because of her status as the mother of Jesus. According to Catholic doctrine, all humans suffer from original sin, understood variously as inflicted on the flesh or the soul, and transmitted through humankind from Adam onwards. The question of Mary's sanctification, or liberation from original sin, is crucial, for at some point she would have to be freed from the stain of

¹ Cervantes places poems in each book of the *Persiles* in order to trace the progression from sea to land, with this poem marking the moment when the pilgrimage sublimates toward a Marian, spiritual journey (Egido, 20).

original sin (*sine macula*) for her son, Jesus, to have been born without original sin. Medieval theologians proffered different explanations for Mary's possible Immaculate Conception, or conception without the stain of original sin, as a response to the existing popular feast days celebrating her conception.² Indeed, the gradual acceptance of the doctrine of the Immaculate Conception of the Virgin was in response to its pan-European and, then, global popularity (Adams, 138). The Dominican theologian Thomas Aquinas offered a resolution: that the Virgin had been sanctified before her rational soul was animated (around 80 days after conception for females), and was thus immaculate, but that like all humans, was conceived with the stain of original sin (Twomey, 28-9). Nonetheless, the popular belief in the Immaculate Conception of the Virgin became ever more popular and was largely tolerated. It required one to postulate that the moment of her conception and her sanctification were simultaneous, resulting in the belief that she alone among human beings did not carry the stain of original sin. The Franciscan Duns Scotus (who in fact had proffered it as only one of three alternatives), argued firstly, following Anselm, that original sin was a lack of grace, not a physical state (Twomey, 33). He then posited that God, foreseeing Christ's redemptive work, could have preserved the Virgin from ever having been touched by sin (Twomey, 32). The dogma of the Immaculate Conception of the Virgin Mary did not become official Catholic doctrine until the year 1854.

The movement to accept as official Catholic doctrine the Immaculate Conception of Virgin Mary enjoyed great popularity in seventeenth-century Spain.³ The Virgin of Guadalupe, according to Gabriel de Talavera in his *Historia de nuestra señora de Guadalupe* (1597), was revered as the "Emperatriz del Cielo y la Reina de los Ángeles" (f. 2). Cervantes held the Virgin of Guadalupe and her sanctuary in special esteem, for she was famed for working miracles in favor of Christians held captive by the Ottoman Turks.⁴ The sanctuary represented not only the Christian triumph over Islamic enemies, but also over ancient pagan gods and goddesses. During a pilgrimage to Guadalupe in 1606, the Franciscan friar, Francisco de Santiago, claimed to have received a vision of the Virgin, which led him to visit Philip III's court in order to promote the dogma and inspire the ruler to adore the Virgin. Indeed, the image of the ruler devoted to the Virgin became an integral part of Immaculist iconography (Cuadriello, 141). Although it is not known how devoted Philip III actually was to the cause of the Immaculate Conception, what is certain is that he had to deal with the brewing struggle between the so-called *maculistas* and *inmaculistas*. The Dominicans followed Aquinas's maculist position, whereas the Franciscan and Jesuit orders affirmed that Mary was conceived without sin or stain of sin, or, as one would say

² The notion first appeared in Ireland, Great Britain, Scotland, and Normandy, where the Eastern feast day of Saint Ann's Conception, December 8, became the Conception of the Virgin. According to legend, the 11th-century British abbot Helsin found himself in a storm at sea along with the Danish king. Pleading for help to the Virgin, the abbot received the prophecy that they would be saved if they made December 8 her feast day (Ros, 147-148).

³ By the fourteenth century the Immaculate Conception was revered in Iberia, as noted in the celebration of the December 8 as the Conception of the Virgin with its corresponding liturgies (Twomey, 13-15). Both Castile and Aragon adhered fervently to Immaculism in the late 14th- and 15th-centuries; indeed, Nicholas Eymerich, who had served as Inquisitor General, was twice exiled from Aragon for his Maculist views (Twomey, 39-40).

⁴ Among the spoils of war left as tribute to the Virgin and on display in a chapel in Guadalupe, was a lamp taken in the Battle of Lepanto from the Ottoman lead ship (Egido, 26)

in Cervantes's Spain, "sin pecado" or "sin mancha."⁵ To give only two examples: during a Seville Santa Semana procession, a Dominican friar from the Maculist camp threw an immaculist boy to the ground because the youngster was singing the "Limpia Concepción de Nuestra Señora;" in Aracena, street urchins pelted Dominicans with rocks so that none of them would dare to leave their convent (Ros, 82-83). The situation became so heated in Andalusia in the winter and spring of 1615-1616 that the Spanish monarch asked Pope Paul V to declare the Immaculate Conception of the Virgin official Catholic dogma.

Various sociohistorical factors explain the wave of enthusiasm for Immaculatism that swept through early-modern Andalusia. First, increased devotion to Mary offered a possible appeal to the *morisco* population for Islam reveres her as the mother of Jesus, and Jesus as a major prophet. To that effect, the *libros plúmbeos* of Sacromonte, fraudulent writings on lead purported to be the handiwork of Saint Cecilio or Cecilio Aben Alradi, the supposed Arabic first bishop of Granada, preached the doctrine of the Immaculate Conception. Secondly, Marian devotion distinguished Catholicism from Protestantism and Islam. To insist on the Immaculate Conception was to radicalize this differentiation in a militant, strident manner. Such is the boast making fun of the enemies of Immaculatism: "La Virgen fue concebida como vos y como yo y como Martín Lutero" (Ros, 81). In the belief that their enemies would enjoy the conflict between the Catholic orders over the doctrine, the Immaculist side offered the imagined laughter of the "heretics" as a reason to stifle Maculist dissent: "y de los herejes reída" (Ros, 60). Immaculists even went so far as to paint the Dominican Maculists with the brush of the heretical enemies: "Como tienen los turcos en Gerusalem por sólo su interés el Santo Sepulcro de nuestro Redemptor y le conservan y defienden pertinacissimamente, y así estos padres por las limosnas y ganancia se apuñean por defender a una imagen de cuya concepción sienten tan mal como los turcos del Santo Sepulcro" (Ros, 61). Thirdly, it channeled social resentments aimed toward the Dominicans, the order most often in charge of the Inquisition, as well as the monarchy. Burlesque *quintillas* circulated referring to the Dominicans, known popularly as dogs or domini-canés: "Que aunque más ladre el mastín [...]" (Ros, 69). Not only did the Immaculate cause give the common people justification for attacking the Dominicans, but even extended to the King and to the Duque de Lerma: "Aunque le pese al de Lerma/y a la Sacra Majestad,/la Virgen fue concebida/sin pecado original" (Ros, 7).

Whether Cervantes himself was a partisan of the Immaculist camp cannot be known for certain. He had joined the Venerable Orden Tercer Seglar de San Francisco in 1613, and so, perhaps shared sympathies with the Immaculists. It should be noted that in a procession of January 26, 1617 celebrating the Vatican's suppression of Dominican preaching of the maculist doctrine, the figures of Don Quijote and Sancho appeared. According to the account, Don Quijote spoke these verses: "Soy Don Quijote el manchego/que aunque nacido en la Mancha/hoy definiendo a la sin Mancha," whereas Sancho, seated on his ass, declaimed, "Caballeros esso mesmo/definiendo desde mi rucio:/y del pecado *abernucio*" (Ros, 184). The principle image of the controversy was the *Macula*, or in Spanish, *mancha*. As *per* the Biblical Song of Songs 4: 7, the Virgin was referred to

⁵ The fifteenth-century Council of Basil, attended by the theologian Juan de Segovia, declared the Immaculate Conception to be pious doctrine, but its ruling was rendered invalid for lack of quorum when a schism occurred (Ros, 154-5, Stevens-Arroyo, 65). Jesuits and Franciscans unsuccessfully pushed for acceptance of the doctrine of Immaculate Conception at the Council of Trent (Stevens-Arroyo, 65).

as *speculum sine macula*, or the mirror without stain, in both the Maculist and the Immaculist traditions.

The Imagery of Feliciano de la Voz's Hymn to the Virgin

The *tota pulchra* and Annunciation iconographies, as well as references to the Immaculate Conception, enrich the song Feliciano de la Voz intones in the Virgin of Guadalupe's sanctuary. The phrase *tota pulchra* makes reference to Saint Bernard's devotional liturgy that used scriptural verses interpreted as prefigurations of Mary. This liturgy often circulated in written form with visual representations of the objects (fountains, moons, sun, stars, well, tower) grouped around the Virgin as an aid for recitation and meditation.⁶ The images can be divided into several isotopic groups: heaven, fortress, garden, water, and mirror, all of which are found in the first part of Feliciano's song. In addition, Feliciano's poem has 12 stanzas, a significant number given its association with the Stellarium, or twelve-starred crown seen around the Virgin's head in Marian iconography and based on Revelations 12:1, the passage describing the great sign of a woman in heaven clothed in the sun, with the moon at her feet and crowned by 12 stars. From the fourth century CE on, this image of the woman astride the moon stood for the triumph of the church over the demon, with Saint Bernard later identifying the woman of the apocalypse with the Virgin Mary (Stratton, 46-8).⁷ By Cervantes's time, the Stellarium was associated with rosary prayers focused on the 12 joys, virtues, privileges, or secrets of the Virgin (Stratton, 126-127).

Immaculist doctrine dominates the first of 12 of the royal octaves, introducing the image of the Virgin as the portal of heaven and solar brightness. The first two lines of the 96 verse poem include phrases key for the theological proposition that Mary was conceived without sin. Twomey has called terms such as *ab initio* and *ab eterno* "pre-creation signifiers" in the Immaculist discourse, to which we can add the use here of the term "antes que." "Antes que" serves as an anaphora three times in the first stanza, and opens the poem: "Antes que de la mente eterna fuera/saliesen espíritus alados" (Cervantes, 477). The reference to a fleeing winged spirit alludes to Duns Scotus's argument that God could have purified Mary's flesh, which is where original sin would have resided, before her soul entered therein. In order to understand the allusion, it is helpful to read Scotus's Latin in which he refutes Aquinas's belief that Mary was cleansed of sin when her soul was animated: "aut potuit caro mundari ante infusionem animae, ut in illo instante non esset infecta" (50)" or God could have cleansed the flesh before infusing the soul, so that in that instant, it was not infected" (51). The reference to winged souls might be a bad translation of Scotus's Latin, in which *animae* was read as the plural nominative, souls, instead of the genitive. Importantly for Scotus, divine power was so great that the infusion of grace necessary to undo original sin would take place in an instant, thus rendering the Immaculate Conception atemporal, or outside of or before time. Feliciano's song follows more closely this aspect of Scotus's thought: "y antes que la veloz o tarde esfera/tuviere movimientos

⁶ On Marian iconography, see Stratton, 38-46.

⁷ This image becomes associated with the phrase *mulier amicta sole*, then passing into Spanish iconography for the Assumption of the Virgin (Stratton, 53). Stratton notes that, towards the end of the 16th century the iconography associated with the *tota pulchra* tradition fuses with the *mulier amicta sole* tradition in Spanish painting (60).

señalados” (Cervantes, 477). The Virgin resides beyond the cosmic order – beyond either the swiftly revolving orbits of the interior planets or the slower ones of the exterior ones – and, thus, near or in the sphere of the prime mover, God. Indeed, she exists before time: “y antes que aquella oscuridad primera/los cabellos del sol viese dorados” (Cervantes, 477). The Virgin’s genesis precedes time and cosmic order, for she will become the house of God, her flesh having been made adequate to the divine substance of her Son: “fabricó para sí Dios una casa/de santísima y limpia y pura masa” (Cervantes, 477).

The second strophe elaborates on the Virgin’s mansion, this being subsumed in the trope of the *Civitate dei*, or City of God. At the beginning of this second stanza, Feliciano lauds “los altos y fortísimos cimientos” that not only protect Mary from invasion but also elevate her above the world. Feliciano’s song grants Mary cosmic dimensions as she surpasses the four elements of the Ptolemaic universe: earth, water, air and fire. “Pasó la tierra, pasó el mar; los vientos/atrás, como más bajos, se quedaron; el fuego pasa y, con igual fortuna, debajo de sus pies tiene la luna” (Cervantes, 477-478). One views the Virgin from below, according to the traditional model of the geocentric cosmos: in other words, from the heavier earth below through the realms of water, wind, and fire up toward the realm of the moon at the Virgin’s feet. This presentation of the Virgin poised atop a crescent moon is well-known from many famous Baroque paintings, such as Murillo’s multiple paintings of the *Virgin of the Immaculate Conception* and Velázquez’s *Virgin of the Immaculate Conception* (about 1619), but has its origin in the previously mentioned passage of Revelations 12:1.

Mary’s immaculate status also extends to her chaste relationship with God, as she is believed to be unentered by any human man. The third, fourth, and fifth strophes feature the topoi of the tower, the fortress and the enclosed garden, all of which signify that only God can enter the Virgin’s womb, and thus guarantee the divine conception of Jesus. The fourth strophe expands upon the image of the *hortus conclusus*, or enclosed garden (Song of Songs 4:12), which adorn the fort with “profundos pozos, perenales fuentes/huertos cerrados cuyo fruto sano/es bendición y gloria de las gentes;” (Cervantes, 478). The repeated water imagery alludes not only to the *fons signatus*, or sealed fountain (Song of Songs 4:12) and the *puteus aquarum viventium*, or well of living waters (Song of Songs 4:15-16) of Marian iconography, but also to a Medieval tradition according to which the Israelite king David sought water for his soldiers in a cistern in Bethelhem.⁸ The fruit of this garden expels evil, as evidenced by the trees and mirrors to be found at both right and left, for neither side is associated with the miscreance that occurred after the fall of Adam: “están a la siniestra y diestra mano/cipreses altos, palmas eminentes,/altos cedros, clarísimos espejos/que dan lumbre de gracia cerca y lejos” (Cervantes, 478). Cypresses and cedars were believed to have the power to repel snakes through their odor, for which Saint Bernard included them in Marian iconography (Vosters, I: 161).⁹ At the end of the fifth strophe, light enters to penetrate her foundations, implicitly impregnating her with the divine seed, therein communicating divine grace to the world below: “Toda es luz, todo es gloria, todo es cielo/este edificio que hoy se muestra al cielo” (Cervantes 2004, 479). The

⁸ Among the many references to wells and founts one finds Juan de Garlandia’s hymn, *De beata virgine*, as well as Lope’s reference in his *Dragontea* (Vosters, I:152-153).

⁹ The Biblical reference used to establish cypresses and cedars as legitimate allusions for Mary comes from Ecclesiastes 24: 18: “quasi cedrus exaltata sum in Libano et quasi cypressus in monte Sion.” Ecclesiastes 24:19 reads: “et quasi palma exaltata sum in Cades et quasi plantatio rosae in Hiericho.”

image of the celestial queen served to explain the paradox of the virgin who gives birth, for in the 16th century commentators began to combine the metaphor of the *porta coeli*, or portal of heaven, (Genesis 28: 17) with the *porta clausa*, the closed door to be opened only by the glory of God (Ezekiel 44:1-2), by using the image of the light that passes through glass (Reeves, 146).

Another Marian figure introduced in these stanzas is the temple of Solomon. Marian and Solomonic imagery fused in the Medieval period for various reasons: the belief that Solomon wrote several books such as the Song of Songs and Ecclesiastes associated with Marian imagery, the medieval legends that located the most important events of Mary's life in the temple, and the imagery of Mary's womb as the temple of Christ (Wright, 431-432). Cervantes transfers the figure of wisdom onto Mary through Solomonic imagery as well as the intertextual use of Marianic imagery from Ecclesiastes. A liturgical hymn used in France and the Lowlands, called *Rex Salomon fecit templum*, or "King Solomon builds a temple," was widely sung at church dedications that equated the building's length, width, and height with, respectively, faith, hope, and charity (Wright, 413). The temple that is the Virgin's body in Felician's song is composed of pillars of faith and hope, measuring the length and width, and then surrounded by walls of charity that attain its height: "De fee son los pilares, de esperanza;/los muros desta fábrica bendita/ciñe la Caridad, por quien se alcanza/duración, como Dios, siempre infinita" (Cervantes, 478). Felician's hymn also emphasizes the Virgin's wisdom, undoing the implied contrast between Solomon the maker and his temple, and assigning some of Solomon's attributes to Mary. As the rest of strophe 3 reads, "su recreo se aumenta en su templanza; su prudencia, los grados facilita/del bien que ha de gozar, por la grandeza/de su mucha justicia y fortaleza" (Cervantes, 478). Normally, Solomon would be allegorically associated with the divine attributes, and the temple with the created. Here the Virgin presents the qualities of prudence, justice, and strength as the division between the container (the Virgin) and the contained (the Divine) breaks down. The fifth strophe begins by listing cinnamon, bananas, or plantains, and the rose of Jericho as the beautiful plants gracing the garden. With the exception of the mirror, all these images proceed from Ecclesiastes 24: 17-20, in which the female figure of Wisdom speaks, explaining that she originated in the mouth of the Most High (Eccl. 24:5), made a light in the heavens (Eccl. 24:6), encompassed them (Eccl. 24:7), and trod with her feet upon the hearts of all (Eccl. 24:11). In a verse of central importance to Immaculist thought, Wisdom claims to have been created from the beginning and before the world ("ab initio ante saeculum creata sum," Eccl. 24: 14).

The following strophe, number 6, serves as the poem's cornerstone, beginning with the reference to Solomon's temple and ending with the reference to Mary as the North Star, Polaris. The opening lines read: "De Salomón el templo se nos muestra;/hoy con la perfección a Dios posible" (Cervantes 2004, 479). The celestial phenomenon that is the Virgin displays herself to the humans who inhabit the earth below in the form of the star of Mary, Polaris: "hoy, haciendo de sí gloriosa muestra;/salió la luz del sol inaccesible; hoy nuevo resplandor ha dado al día/la clarísima estrella de María" (Cervantes, 479). Felician's Mary combines the images of the North Star and the Ecclesiastical figure of Wisdom, or *Sapientia*. The allusion to the Virgin Mary as "Stella Maris" originated in Saint Jerome, appeared in Berceo's *Milagros de la Virgen*, and constituted an integral part of the "Laudes Marianas," also known in Spanish as the "Gozos" or "Triunfos de la Virgen." One of the best-known and beloved hymns was the *Ave, stella maris*, which associated the

Virgin with Polaris, the North Star. Not only was the hymn a mariner's favorite, but Christopher Columbus used the initials SAS (Stella mariS) in his personal signature (Fleming, 206). Polaris, or the North Star, functions as the central image for Felician's 12 stanza poem, for it appears at the very end of the sixth strophe: "hoy nuevo resplandor ha dado al día/la clarísima estrella de María" (Cervantes, 479). In addition, the repetitive use of the word "hoy" at the beginning of verses 2, 5, and 7 serves to pivot the poem away from the atemporal space of the Virgin's conception toward her action in the here and now, both in theological terms as the mother of Jesus and, as we shall see, as the worker of Felician's miracle – at least as far as this dishonored woman views her rescue.

As the second half of the 12 stanza poem opens, Felician de la Voz turns again to the Immaculate Conception of the Virgin, with the repetition of the anaphoric phrase "Antes que:" "Antes que el sol, la Estrella hoy da su lumbre" (Cervantes, 480). Whereas in the first strophe the Virgin resides in an atemporal space outside of time in which she is created by the Father, here she shines. This verse makes sense if one takes into account that Mary as the star would precede the sun, given that in Counterreformation art the sun often referred to Christ, her son. Yet our speaker recognizes something odd in the imagery, stating: "prodigiosa señal, pero tan buena/que, sin guardar de agüeros la costumbre,/deja el alma de gozo y bienes llena" (Cervantes, 480). Since Isidore of Seville, one of the reasons the moon had been a Marian symbol was because it reflected the light of the sun: that is to say, the light of Christ (Ostrow, 224-225). If the moon precedes the sun temporally, she cannot shine, for there is no light. Yet that is what happens in the theology of both the Immaculate Conception of the Virgin and the Annunciation, if both are understood in literal, temporal terms: Mary as Mother of Jesus. Indeed, it is here that Annunciation iconography enters the poem with the introduction of the humility trope. In either a literal or a figurative sense, the Virgin has eclipsed the male divinity, because she is the one who breaks the chains of sin: "Hoy la humildad se vio puesta en la cumbre;/hoy comenzó a romperse la cadena/del hierro antiguo y sale al mundo aquella/prudentísima Ester, que el sol más bella" (Cervantes, 480). Esther, whose name is often translated as "star" in Persian, married the Persian king Ahasuerus and saved the Israelites from the genocidal machinations of Haman. In his 1597 treatise on the Magnificat, Calderari compares the Virgin to several Biblical female figures in order to show how Mary surpasses their virtues. Among them Esther stands out both for her eloquence and her gratitude (36v, 119r). On a theological level, the verses claim that Mary begins to break the chains of sin, freeing her people like the prudent queen Esther.

This exaltation of the redemptive work of Mary continues in the eighth stanza with the opening verse, "Niña de Dios, por nuestro bien nacida" (480). Carlos Romero Muñoz, who edits the Cátedra edition, explains the phrase "niña de Dios" as a learned polysemy alluding to the beloved of God and the pupil of God's eye. The following verses boast an extreme case of hyperbaton, fitting for the act of violence committed by the tender, but strong Virgin as she breaks the brow of the serpent hardened by evil: "tierna, pero tan fuerte, que la frente,/en soberbia maldad endurecida,/quebrantasteis de la infernal serpiente;" (Cervantes, 480-481). By the end of the 15th century, the image of Mary crushing the serpent was already in use as the "key biblical prefiguration of the defeat of original sin through Christ's redemptive power" (Twomey, 102). Although Mary would prefigure Christ's power, in Felician's verses her power conflates with his. The following verses of stanza 8 explain the theology behind this figurative defeat of sin, represented in

Marian iconography as she steps on the serpent's head: "pues vos fuistes el medio conveniente/que redujo a pacífica concordia/de Dios y el hombre la mortal discordia" (Cervantes, 481).

The final four stanzas of Felician's song rework imagery and discourse from the Annunciation. Francisco Pacheco describes the Annunciation as the visit of Gabriel to the fourteen-and-a-half-year-old Mary, who, after the midnight conversation, consents to impregnation by the divine (593). Strictly speaking, Mary is the medium insofar as Jesus becomes flesh through her, but the praises to come invest her with redemptive attributes. Consistent with the Magnificat, Mary's own song of praise sung at the Annunciation, intertwines the themes of justice and redemption. The ninth stanza begins: "La justicia y la paz hoy se han juntado/en vos, Virgen santísima, y con gusto/el dulce beso de la paz se han dado,/arra y señal del venidero Augusto" (Cervantes 481). Felician weaves in an allusion to verse 9, chapter 6, of the Song of Songs, "quasi aurora consurgens electa ut sol, pulchra ut luna": "Del claro amanecer del sol sagrado/sois la primera aurora" (Cervantes, 481). Cervantes's speaker hints at the "sol de justicia," an epithet normally reserved for Jesus (Ostrow, 225). The suggestion of the "sol de justicia" appears as the image of Mary's aurora and the justice held in her womb commingle, thus centering in her and on her, making her the focal point of the image. Felician again inserts the word "hoy," insisting upon the actual action of Mary here and now, interpolating a future ruler to come from her womb, where peace and justice have kissed.

The tenth stanza highlights both her eternal status and her status as spouse of the divine, with yet another signalling phrase of Immaculist doctrine: "Sois la Paloma que, *ab eterno*, fuistes/llamada desde el cielo;/sois la esposa/que al sacro Verbo limpia carne distes,/" (Cervantes, 481). The word "Paloma" alludes to the hymn *Ave maris stella*, sung at Vespers for all Marian feasts and present in all Iberian breviaries: "Summens illud Ave/Gabrielis ore/Funda nos in pace/Mutans Evae nomen"/Receiving the Ave (Greeting)/From the mouth of Gabriel/Clothe us in peace/Transforming Eve's name" (Twomey, 221-222). But the word *Paloma* also refers to the Holy Spirit's entry into Mary's alcove during the Annunciation, described by Pacheco thus: "en figura de Paloma, echando de sí rayos esplandecientes de luz" (594). The following lines read: "por quien de Adán la culpa fue dichosa;/sois el brazo de Dios que detuviste/de Abrahán la cuchilla rigurosa" (Cervantes, 482). These verses apply to Mary a widely bandied-about saying about "dichosa culpa" of Saint Gregory, said to have sent the statue of the Virgin of Guadalupe to Iberia. Alonso Venegas, in his *Agonía del tránsito de la muerte*, explains the quip "dichosa culpa," for sin was happy because it led to redemption, but he links redemption only to "Dios" (297-300). Here the speaker implies that redemption of Adam's happy transgression circles back to Mary, since she is the active person giving flesh to the Word. To attribute the phrase "brazo de Dios" to Mary is particularly noteworthy, not least for granting her the power to stay Abraham's hand at the moment when he was about to sacrifice his son Isaac. As a human, Isaac was Mary's ancestor, since she was of David's lineage, but here she has been conflated into the angel of God who stopped the slaying in Genesis 22:12. The phrase "brachio suo" appears in the Magnificat, when Mary, in response to the angel Gabriel's news that she will bear Jesus in her womb, praises God's mighty works with his arm and his dispersal of the proud of heart: "Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui" (Luke 1:51). Cervantes, through Felician, inventively creates a false cognate from the Latin, transforming "cordis" into

“cordero” in a reference to Mary’s birthing of Christ: “y para el sacrificio verdadero,/nos distes el mansísimo cordero” (Cervantes, 482). The accumulative effect of this stanza’s reworking of traditional images, some associated with Mary but others directly with God in general or with the Christ, is to attribute to the Virgin a much more active role in the redemption of humanity than she might elsewhere be accorded.

The final stanzas complete the iconographic image of the Annunciation. The eleventh refers to the lily, and the twelfth to the angel present in the typical scene. As Pacheco explains with reference to Luis del Alcázar’s book, *Vestigatio Arcanu sensus in Apocalypsi* (Amsterdam 1614), the presence of the lily, often held by the Archangel Gabriel, “significa la exaltación de la Virgen de un estado humilde al más alto y levantado de Reina del cielo madre de Dios” (595). The association of the lily with the Virgin had its Old Testament precedent in the Vulgate phrase, *lilium inter spinas*, or the lily among thorns (Song of Songs 2:2). In Felician’s song, the speaker conflates the lily with the Virgin, and commands her to grow in order to give birth to her son: “Creced, Hermosa planta, y dad el fruto/presto en sazón, por quien el alma espera/cambiar en ropa rozagante el luto/que la gran culpa le vistió primera” (Cervantes, 482). Felician’s own voice conflates with the archangel’s, as the speaker encourages Mary to accept her central role in the redemption story: “creed, señora, que sois universal remediadora” (Cervantes, 482). The final stanza describes the flight of the angel from the empyrean spheres of the outer rings of the geocentric cosmos toward the simple room where the Virgin resides: “Ya en las empíreas sacrosantas salas/el paraninfo alígero se apresta/o casi mueve las doradas alas/para venir con la embajada honesta:!” (Cervantes, 482). The voice then softens as it speaks directly to the Virgin, urging her to accept the soon-to-occur conception of the son of God: “Virgen bendita, sirve de recuesta/y apremio a que se vea en ti muy presto/del gran poder de Dios echado el resto” (Cervantes, 483).

Felician de la Voz’s Hymn within Cervantes’s Text

Felician as literary character needs to be understood as the singer and author of the Marian hymn as well as a female character to be read in relation to the others in Cervantes’s text. The story of Felician de la Voz has generated much critical interest of late, particularly in relation to the Virgin Mary, or as a sort of Mary figure herself. There is a tendency to read the dishonored young woman’s story along the lines of a Marian miracle. Indeed, Gabriel de Talavera records many miracles attributed to the Virgin taking place at the Shrine of Guadalupe, including one in which a mute young woman from El Escorial is given voice (240r), and another, dated to 1596, in which the children of an impoverished family, left locked in a country hovel while their parents make the pilgrimage to Guadalupe, are found miraculously alive after a mysterious woman saved them from the fire that destroyed their home (320 r-v). Felician’s performance of the song may in itself be miraculous. William Childers notes that she seems overpowered by an almost supernatural force (98), whereas B.W. Ife notes out that it would have been rare for a female to perform a solo song in an ecclesiastical setting at this time (873). Michael Armstrong-Roche attributes the happy ending to the prudence of Pizarro and Orellano, although he states that “justice and peace in Felician’s tale *are* the Virgin” (243). Christina H. Lee finds a reference to the happy outcome of Felician’s potentially tragic story in the image of Solomon’s temple in Stanza 6, for it is the sacred ambience of the shrine of

Guadalupe that overcomes her family's urge to revenge her dishonor (2010a, 99). Indeed, the unheard strike (*golpe*) of stanza 6, verse 3 signifies not only the impregnation of Mary by God, but also the strike that did not take place: the one that would have killed Feliciana. Feliciana had only sung the first four stanzas of this hymn before being recognized by her relatives, and passes them on in written form to Auristela only after her story has been completed. Thus, her Marian "miracle" has already come to pass in the presence of the Virgin of Guadalupe, and before the reader has read her song. In this way, her song is akin to the "lienzo de Lisboa," which Mercedes Alcalá Galán has described as fixing and framing the stories it recounts (233). When Feliciana refers to the Virgin's mediation of "mortal discordia" (stanza 8, v7), her own family strife hangs in the background. The term "hoy" appears 6 times in stanzas 5, 6, and 7, these being the stanzas following the violent interruption of her song, and starts the verses 6 times. In this way, Feliciana marks a fateful moment of danger and redemption when she believes the Virgin entered her lived present to save her. Although there are moments when theological language overrides the present dilemma, close reading uncovers Feliciana's urgent cry for rescue, and then her gratitude to the Virgin Mary, whom she believes to be her redeemer. Her vision of a Virgin Mary conceived immaculately, such conception placing her in a realm beyond the human, corresponds with her representation, especially in strophe 10, of a Virgin whose role in human redemption surpasses that of only giving birth to Jesus.

Other critics see Feliciana as a sort of Marian figure herself. Alban Forcione points out details signaling parallelism between Feliciana's baby and Jesus: "the infant menaced by the knife of the enraged father (Herod), the flight of the parents toward Portugal, the shelter given them by the shepherds, the concealment of the child by the shepherds, the triumphant reappearance of the missing child on the 'third day,' the allusion to baptism, and the approach of Easter" (128). According to Diana Wilson, Cervantes's intention is to recuperate, not the Virgin's image, but rather her story, through Feliciana's tale, since both are mothers who have yet to marry (212-213). The stories of Feliciana and Mary deal with the same theme, being the triumph of love and grace over death and violence. Given that her story is the shadow tale of Eve balancing the Virgin's tale, Feliciana de la Voz restores Mary's absent voice (Wilson, 203, 221).¹⁰ Significantly, Auristela, depicted according to immaculate imagery by a painter in Rome, cannot understand Feliciana's song. Concerning the written verses, the narrator comments: "que fueron de Auristela más estimados que entendidos" (Cervantes, 483).¹¹ Auristela had earlier urged Feliciana to tell her story, although she deemed the woman to have barely a voice to speak her disgrace ("que apenas la [voz] tiene para contar sus desgracias," Cervantes, 458). Speaking at this moment to Periandro, she whispers that Feliciana's story is not equal to the fall of princes, but is an exemplary case to instruct young women, and then pleads that her beloved guard her own honor: "mi honra es la tuya" (Cervantes, 458). Auristela would not seem a character worthy of a Marian miracle for the very prudence of her affections, for she lacks Feliciana's passion and independence that would allow her to grasp the full magnitude of the "dichosa culpa." It is only at the end of the novel that Auristela learns the necessity of giving herself over to human love.

¹⁰ Sylma García González expands on the "family romance" analysis undertaken by Wilson, and argues that Cervantes defends not only Feliciana as a dishonored mother but also as a disinterested mother (495).

¹¹ On Auristela's portrait, see López Alemany, 210-211.

But returning to the context of 1615 and 1616, we must remember that violence is taking place in the streets of Andalusia over whether or not the Virgin is “sine macula ab aeterno” or not. Feliciana de la Voz is certainly “manchada,” escaping death only by the grace of being found in a space dedicated to the Virgin. Immediately after Feliciana’s song is transcribed into the novel (and not sung), the narrator relates that Feliciana’s and Auristela’s parties separate, with Persiles and Auristela setting off for Trujilla, and then the “gran fiesta de la Monda” (Cervantes, 483). The narrator relates this information: “trae su origen de muchos años antes que Cristo naciese, reducida por los cristianos a tan buen punto y término que, si entonces se celebraba en honra de la diosa Venus por la gentilidad, ahora se celebra en honra y alabanza de la Virgen de las vírgenes” (Cervantes, 483-484). Nonetheless, our narrator does not hesitate to point out that the Virgin has triumphed over a pagan goddess, Venus.¹² The religious historian William A. Christian, Jr. shows that Marian apparitions in Spain tended to occur in the countryside, carrying out what he calls a paganization of Christianity, for the apparition sites revered by the people are outside the official space of the cathedral and the parochial church (20). Not only does Cervantes’s narrator indicate his awareness that the Spanish countryside and its Marian festivals exist as a palimpsest over an older, pagan sacred landscape, but so does Gabriel Talavera, the author of the *Historia de nuestra Señora de Guadalupe*. When describing the offerings left for the Virgin in her shrine to commemorate her miracles, he goes to great lengths both to enumerate the pagan gods and to insist upon the Virgin’s triumph over them:

Con estos innumerables despojos y blasones, quedan en perpetuo silencio, y eterno olvido, las invenciones falsas de los Gentiles, que usaban esta forma de agradecimiento en los templos, engañándolos el demonio, que celebrasen por autores de sus venturas, a los miserable ídolos que adoraban: dedicando a Apolo la cítara de Orfeo, y colgándola de su templo: en el de Marte, el vellocino de oro, que el valeroso Jasón trujo: en los pilares del templo de Hércules, las armas: en el de Neptuno, las tablas de los navíos rotos: a Venus los espojos, joyas, y ornatos de las mujeres: y a Júpiter el mayor de sus locos dioses, mucha variedad de ricos despojos (Talavera, 163r-v).

As Talavera insists, although the pilgrims might imitate pagan customs by leaving objects as offerings, unlike the ancients who left broken boards from ships for Neptune or women’s jewels for Venus, the flags and banners that hang in Guadalupe do so in order that the false inventions of the Gentiles might be forever forgotten and silenced (163r). The anxiety shown by both Cervantes’s narrator and Talavera toward the pagan landscape indicate that we need to recontextualize our analysis of the relation between Marian devotion and pagan female deities. In Cervantes’s text, Feliciana appears on the spring equinox, March 20th or 21st, the beginning of the solar new year. As the narrator notes, *en route* to Guadalupe, the band of pilgrims spend the night under the stars: “en un monte, poblado de infinitas encinas y de otros rústicos árboles. Tenía suspenso el cielo el curso y sazón del tiempo en la balanza igual de los dos equinoccios; ni el calor fatigaba, ni el frío ofendía y, a necesidad, tan bien se podía pasar la noche en el campo como en el aldea”

¹² Carlos Romero Muñoz, following Julio Caro Baroja, corrects Cervantes’s text, and notes that the practice was originally devoted to Ceres. He also refers to the continuing practice of offering various colored candles to the Virgin during the two weeks following Easter as a vestige of pagan ritual (Cervantes, 484).

(Cervantes, 447). The equinox introduces an enchanted time and space in which miraculous events may occur, and corresponds to the exceptional moments, inherited from ancient novels, that define temporality in the *Persiles* (Lozano Renieblas, 189). Talavera observed that the image of the Virgin of Guadalupe shone even more brightly on the days of the equinox, for when the sun set she was illuminated by a light passing from a window in the dome and then through an arch (159r). In 1621, March 19 was officially established as the festival day of Saint Joseph, the earthly husband of the Virgin. In addition, from Visigothic times on, the Annunciation of the Virgin had been celebrated in Galicia on March 20 (Salisbury, 265). It follows then, that when Feliciano sings the last four stanzas of her hymn that containing Annunciation iconography, she serves as a messenger, from which the word angel derives in Greek (αγγελος). Feliciano's episode functions as an annunciation, although the birth to be announced is that of her own child.

In antiquity, the days of the spring equinox were dedicated to the Roman Phrygian rites commemorating the love of Cybele, known in Rome as the *Magna Mater* or Great Mother, for her consort Attis, as well as the natural cycle of the seasons.¹³ Suffering from guilt for having been unfaithful to Cybele, Attis emasculated himself and died, but was brought back to life and made a god. According to Firmicus Maternus, on March 22 devotees cut down a pine said to be that on which Attis died, and tied an unfaithful man to it. On the *Dies Sanguinis* (24 March), the frenetic faithful buried Attis's image. *Hilaria* (March 25) celebrated the resurrection of Attis, followed by the day of repose (*Requieto*, March 26). Finally, on the 27th, the *Lavatio* took place, in which the statue of Cybele was processed to the river, where she was washed and then returned in triumph to her temple (Benko, 71-74). Phrygian devotees adored Cybele as a chaste, beautiful and merciful goddess who granted salvation, leading the Christian writer Firmicus Maternus to express his anger at their ritual, the *Taurobolium*, because the washing of the faithful in bull's blood seemed too similar to the rite of baptism (Benko, 74-75). Firmicus Maternus, who wrote his treatise *On the Error of Pagan Religions* after converting to Christianity, saw in these and other cultic practices related to trees diabolical perversions of the divine wood of Christ's cross.

That Feliciano is found in a tree described as pregnant could link her to these ancient pre-Christian figures. The narrator describes the discovery thus: "Preñada estaba la encina (digámoslo así); preñadas estaban las nubes, cuya oscuridad la puso en los ojos de los que por la prisionera del árbol preguntaron, pero al compasivo pastor, que era mayoral del ható, ninguna cosa le pudo turbar para que dejase de acudir a proveer lo que fuese necesario al recibimiento de sus huéspedes" (Cervantes, 451). Wilson bases her reading of the episode on the triadic relation of Feliciano, Mary, and the goddess Mirra, since the Ovidian protagonist Mirra gave birth while enclosed in a tree after having been impregnated by her father (214-216). In addition to practitioners of the Phrygian cult, devotees to Proserpina cut down a tree each year, shaped it in the form of a virgin, and then carried it into the city where it stood for forty days of mourning, only to be destroyed in a ritual fire (Firmicus Maternus, 104). The devotees of Isis, she being the most widely worshiped goddess in Roman Hispania, would hollow out the trunk of a pine tree to insert therein an effigy made

¹³ According to Mayer and Rodà, the cult to Cybele practiced in Hispania did not commemorate her relationship to Attis as frequently as was the case in Rome (1985, 98). Nonetheless, the figure of Cybele, associated with the *Magna Mater*, was often illustrated seated in a coach flanked by the figure of Attis against a tree; likewise, her story was widely disseminated through Renaissance emblem books (Talavera Estesó).

from seeds of her spouse, Osiris (Firmicus Maternus, 104).¹⁴ Similar to Proserpina, who is abducted by Pluto and enclosed in Hades, Feliciana de la Voz is threatened by violence, and ends up enclosed in a tree. Similar to Isis, Feliciana carried the seeds of her chosen husband within her and gave birth, so that she is, in her own story, a female figure of fertility and abundance.

The historical parallels between the Virgin Mary and pagan goddesses have been traced by historians of religion and art historians. Probably the most adored pagan goddesses in ancient Iberia were associated with fertility cults (Bru Romo and Vázquez Hoys, 308). In Roman Hispania, and particularly in Baetica (roughly corresponding to Andalusia), rites devoted to Juno Caelestis followed the official model set out under Caesar Augustus (Mayer and Rodà, 298). Christian Romans gradually synthesized the images of pagan goddesses, such as Venus and Juno Caelestis, into the Marian image of the Regina Coeli (Benko, 30-31). Similarly, goddesses associated with the earth, such as Demeter (who proceeded from Ge-o terra), or who were represented with dark statues or paintings (such as the black Demeter in Phygaleia or the Pessinus Cybele) became associated with Mary in her aspect as *terra non arabilis quae fructum parturiit* (earth not to be plowed that gives fruit); such is the explanation offered by Benko for the pan-European phenomenon of the black Madonnas (210-212). The Virgin of Guadalupe is herself a black Madonna. The reason for her black appearance remains unresolved. In spite of the legend that she was buried to protect her from the Moors, the Franciscan monks of the shrine of Guadalupe now affirm that her statue is by an 12th century unnamed artist (Katz, 89-90). She, like many black Madonnas including Our Lady of Montserrat, share not only an “origin story” involving burial in the earth (which may explain their darkened aspect), but also the supposed capacity to work miracles and their supposed discovery near pagan ritual sites (Katz, 89). Having witnessed the unearthing of an 11th-century Christ Pantocrater statue herself, Katz suggests that the discovery legends of the black Madonnas might contain a “grain of truth,” since “evidence suggests that pagans buried cult figures to prevent Christians from desecrating their idols. These female figures, identified on discovery as Marian images, were often unearthed in locations near ancient goddess shrines” (89). Cervantes makes visible the pagan palimpsest of a pre-Christian Hispania beneath Christian Spain, along with the vestiges of the pagan goddesses behind the Virgin – fruit of early Christian syncretism. He hints at this map through clues in the text. For instance, he places Feliciana in the “pregnant” tree, indicated to the attentive reader not only by the surprising imagery, but also by verbal tics uttered by the narrator, such as “dígame así.” In addition to seeking refuge in the oak tree, Feliciana seeks protection “debajo de la tierra; quiero decir que me encubráis de modo que no me halle quién me buscaré” (Cervantes, 450). According to Christina Lee, this constitutes a reference to the *Magna Mater*, more precisely her protective uterus, for even Alfonso el Sabio acknowledged that those who revered the earth would revere the Virgin, if they could only understand: “si bien lo entendiesen” (2010b, 383).

Feliciana’s hymn to the Virgin of Guadalupe depicts the Catholic mother of God with the imagery of the *tota pulchra* and the Annunciation iconography, adorned with phrases taken from the Immaculist discourse and the Magnificat, and then heightened to

¹⁴ In the cult of Isis, a pine tree most probably represented the tree that hid the body of Osiris in Biblos (Firmicus Maternus, 217, n. 491). Isis took her dead husband’s semen to impregnate herself, then giving birth to Horus. For more information on the cult of Isis in Hispania, see Mayer and Rodà, 299.

emphasize her redeeming activity. Previous critics have recognized the Virgin's redemptive power without, perhaps, detecting the full impact of the claims made for her. Feliciano grants her the power to redeem. The miracle she works – restoring honor to a dishonored woman as well as to her child – is not to be found in Talavera's list of Marian miracles performed at Guadalupe. It is more akin to Medieval Marian miracles, such as number 94 of the *Cantigas de Santa María*, in which the Virgin for years passes as a young nun who has run away to establish a family with a knight, only to return to the convent much later to find the Virgin has stepped into her place to save her from shame and dishonor. She who is *sine macula* erases the stain of the human fallen, and in that sense can be seen as a figure superimposed over the pagan goddesses of family, fertility, and love, preserving and sustaining women in these realms of life. On the one hand, Cervantes is clearly aware of the pagan palimpsest behind the Virgin, and uses this feminine supernatural intervention as the means by which his female protagonist understands her unlikely happy ending. Anthony Stevens-Arroyo has described the spread of the belief in the Virgin Mary's Immaculate Conception as an instance of *material theology*, making the insightful point that the key to the popular longevity of the notion of the Immaculate Conception of the Virgin may be found in its imagery (65). He argues that Catholic theologians came to accept the doctrine, in spite of its troubling theological implications, for a variety of factors, including its global appeal, first in the Mediterranean and, then, in Latin America and the Philippines (Stevens-Arroyo, 56). Two more of these factors underlie Cervantes's approach to the belief in Mary's immaculate conception as seen in the Feliciano episode: humanism, understood as “an effort to include psychological, cultural, or historic reasons to justify the faith,” and “the evolutionary view of reform, which preferred slow, gradual steps to radical attack on existing institutions and practices” (Stevens-Arroyo, 56). If the popular view of an other-than-human Mary could work earthly miracles such as reversing the social stain of dishonored women, then why not allow it?

On the other hand, Cervantes was aware of the ugly aspect of the Immaculist movement, fueled at times by mobs and vicious appetites. As the pilgrims progress toward Monda, they meet a woman who seems to be a professional pilgrim, that is to say a *pícaro*, headed first towards the Capilla del Sagrario de Toledo, then to the Niño de la Guardia, then Santa Verónica de Jaén, and finally to the festival of the Virgen de la Cabeza. This elderly woman is grotesquely described as a sort of Celestina figure: she has a snub nose, bulbous eyes, tattered clothing, and carries a large *Calabaza* as well as a rosary of exaggerated size. She, rather than the otherworldly Virgin Mary, is the contrasting figure to Feliciano. As Childers shows, Feliciano undergoes a pilgrim's journey: she casts off her identity, goes through a rebirth, joins a pilgrim community, undergoes danger, is shown a higher, spiritual order, and rejoins her original community after having been transformed (95). This unnamed *peregrina* stands as Feliciano's opposite. To begin with, the iconography associated with the Virgen de la Cabeza is the Annunciation; in this way, Feliciano's song is brought to a close. But more significantly, the festivities at Virgen de la Cabeza were known for their unbridled, lascivious nature. According to an observer, Diego de Tavera, who visited there in 1558, in the sanctuary they performed “juegos y representaciones, danzas y bailes deshonestos y otras representaciones que perturban a los que van a cumplir sus devociones” (Lázaro Damas, 1445). This traveler does not seek transformation but rather diversion and is left on her own, with an unknown story. In the figure of this unnamed *peregrina*, who follows on the heels of Feliciano de la Voz,

Cervantes presents the other face of popular devotion to the Immaculada, that of a segment devoted to worldly entertainment and not immune to hypocrisy or petty criminality. Cervantes was most certainly inspired by Immaculate imagery and by the narrative possibilities of an almost divine, if not divine, female entity, but perhaps troubled by the street violence taking place in Spain in her name during the last years of his life.

Works Cited

- Adams, Marilyn McCord. "The Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary: A Thought Experiment in Medieval Philosophical Theology." *The Harvard Theological Review* 103:2 (April 2010): 135-59.
- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Benko, Stephen. *The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*. Leiden: E.J. Brill, 1993.
- Bru Romo, Margarita and Ana Vázquez-Hoys. "The Representation of the Serpent in Ancient Iberia." In Anthony Bonanno ed. *Archaeology and Fertility Cult in the Ancient Mediterranean*. Amsterdam: B.R. Gruner, 1985. 305-311.
- Calderari, Cesare. *Conceptos scriturales sobre el Magnificat*. Barcelona: Iayme Cendrad, 1597.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 2004.
- Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Christian, William A. Jr. *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Cuadriello, Jaime. "The Theopolitical Visualization of the Virgin of the Immaculate Conception. Intentionality and Socialization of Images." In Ronda Kasl ed. *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*. New Haven: Yale UP, 2009. 121-145.
- Duns Scotus, John. *Four Questions on Mary*. Allen Wolter tr. St. Bonaventure, NY: Franciscan Institute Publications, 2000.
- Egido, Aurora. "Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe." In Antonio Pablo Bernat Vistirini ed. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998. 13-43.
- Firmicus Maternus. *The Error of the Pagan Religions*. Clarence A. Forbes tr. New York: Newman Press, 1970.
- Fleming, John V. "The 'Mystical Signature' of Christopher Columbus." In Brendan Cassidy ed. *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art. Princeton University. 23-24 March 1990*. Princeton: Index of Christian Art, Princeton University, 1993. 197-214.
- Forcione, Alban K. *Cervantes' Christian Romance. A Study of "Persiles y Sigismunda"*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- García González, Sylma. "'Preñada estaba la encina': De los nuevos nacimientos simbólicos sin madre a la inesperada armonía paterno-filial en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 61:2 (julio-2013): 475-94.
- Ife, B.W. "Felician's Little Voice." *Bulletin of Hispanic Studies* 86:6 (2009): 865-76.
- Katz, Melissa R. "Regarding Mary. Women's Lives Reflected in the Virgin's Image." In Melissa R. Katz ed. *Divine Mirrors. The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2001. 19-129.

- Lázaro Damas, María Soledad. "El Santuario de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Historia de un proyecto artístico." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 162 (octubre-diciembre 1996): 1437-1468.
- Lee, Christina H. "Apuntes sobre lo sagrado en el *Persiles*." In Pierre Civil and Françoise Crémoux eds. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*. Frankfurt and Madrid: Iberoamericana, 2010a. 94-101.
- . "Interrupted Mysticism in Cervantes's *Persiles*." In Hillaire Kallendorf ed. *A New Companion to Hispanic Mysticism*. Leiden: Brill 2010b. 367-390.
- López Alemany, Ignacio. "A Portrait of a Lady: Representations of Sigismunda-Auristela in Cervantes's *Persiles*." In Frederick A. de Armas ed. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005. 202-216.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo de Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Mayer, Marc and Isabel Rodà. "Les divinités féminines de la fertilité et de la fécondité en Hispania pendant l'époque romaine." In Anthony Bonanno ed. *Archaeology and Fertility Cult in the Ancient Mediterranean*. Amsterdam: B.R. Gruner, 1985. 293-304.
- Ostrow, Steven F. "Cigoli's Immacolata and Galileo's Moon: Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rome." *The Art Bulletin* 78:2 (June 1996): 218-35.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2001. [1st ed. 1990]
- Reeves, Eileen Adair. *Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Ros, Carlos. *La Inmaculada y Sevilla*. Sevilla: Editorial Castillejo, 1994. Salisbury, Joyce E. *Iberian Popular Religion 600 B.C. to 700 A.D. Celts, Romans and Visigoths*. New York: The Edwin Mellen Press, 1985.
- Stevens-Arroyo, Anthony M. "The Evolution of Marian Devotionalism within Christianity and the Ibero-Mediterranean Polity." *Journal for the Scientific Study of Religion* 37:1 (1998): 50-73.
- Stratton, Suzanne L. *The Immaculate Conception in Spanish Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Talavera, Gabriel de. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*. Toledo: Tomás Guzmán, 1597.
- Talavera Esteso, Francisco J. "Tradición clásica y mitografía: pervivencia del mito de Cibele en algunos textos latinos de la Edad Media y del Renacimiento." *Revista de Estudios Latinos* 5 (2005): 225-244.
- Twomey, Lesley K. *The Serpent and the Rose. The Immaculate Conception and Hispanic Poetry in the Late Medieval Period*. Leiden: Brill, 2008.
- Venegas, Alonso. *Agonía del tránsito de la muerte*. Barcelona: Antonio Lacavallería, 1682.
- Vosters, Simon A. *Lope de Vega y la tradición occidental. Parte I. El simbolismo bíblico de Lope de Vega (algunas de sus fuentes)*. Madrid: Castalia, 1977. 2 vols.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love. Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Wright, Craig. "Dufay's 'Nuper rosarum flores,' King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin." *Journal of the American Musicological Society* 47:3 (1994): 395-427.

**El *Persiles* y la novela griega:
inventio y *dispositio***

Lía Schwartz
(The Graduate Center / The City University of New York)

La celebración del cuarto centenario de Cervantes ha generado varios estudios de gran interés y valor sobre su vida y su obra. Por un lado, contamos ahora con una renovada biografía de sus años de juventud compuesta por José Manuel Lucía Megías, vistos como el principio de lo que sería la realidad de su carrera de escritor en la España postrenacentista, es decir, aun como *una vida en construcción*; por el otro, con el estudio de Jorge García López sobre la trayectoria del hombre de letras: *Cervantes: la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*. La lectura de ambos libros tendrá, sin duda, como efecto nuevas valoraciones críticas de la obra de quien, como su contemporáneo, Shakespeare, constituye una figura señera de aquellos duros siglos de Reforma y Contrarreforma por los que pasó el continente europeo.¹ Sin embargo, la reconstrucción histórica y filológica de la obra de los clásicos modernos o antiguos está inevitablemente conectada con las expectativas ideológicas de los nuevos lectores que no logran acercarse a los textos del pasado sino desde sus gustos y prejuicios. Por ello, es inevitable corolario que se sucedan, o que se superpongan en un mismo período de tiempo lecturas contrapuestas del *Persiles*, algunas aun negativas, otras más entusiastas ante las novedades que sugieren estos relatos. Cierto es que durante el siglo XIX y buena parte del XX, el público lector, los críticos literarios y los historiadores de la literatura habían internalizado tan profundamente las convenciones impuestas por el movimiento realista que sólo podía ser considerado buen relato el texto construido según sus reglas. No fue esta una actitud privativa de la crítica hispanohablante ante el *Persiles*. Estas mismas observaciones son las que expresaba en el 2008 Ted Whitmarsh sobre la novela griega, recordando que ésta había sido rechazada por su “trivialidad” y “orientalismo” en el XIX y aún el XX. Sólo en las últimas décadas del siglo XX, comenzaba a encontrar “a much more enthusiastic audience”. Un fenómeno paralelo es el del creciente interés por el *Persiles*, cuyos avatares en el transcurso de su recepción comienzan a ser considerados por los especialistas en este campo de estudios.²

Como sabemos, este último texto ficcional que compuso Cervantes, publicado póstumamente ya a principios de 1617, gozó de inmediato éxito. Jorge García hace hincapié en la rapidez con la que se difundió mencionando las fechas del proceso mismo de edición del manuscrito que consta en los preliminares: la “Aprobación” de Valdivieso está fechada el 9 de setiembre de 1616; el “Privilegio” es del 24 de setiembre de 2016; la “Fe de erratas” lleva fecha del 15 de diciembre de 1616 y la tasa, del 23 de diciembre de 1616. Recuerda, por ello, que la publicación póstuma de esta obra fue el resultado del impulso de su viuda, Catalina de Salazar, quien llevó el manuscrito a la imprenta de Juan de la Cuesta hacia fines de setiembre y no vaciló en emprender los trámites legales necesarios para lograr que saliera

¹ Ambos libros ofrecen asimismo una nueva contextualización de datos conocidos e interpretados desde la década de 1920, que hoy resultan más difíciles de aceptar.

² La recepción de la novela griega tuvo una trayectoria paralela en los últimos dos siglos; véase la extensa introducción de Whitmarsh en la colección de trabajos editados en *The Greek and Roman Novel*, que aclaran datos importantes sobre Aquiles Tacio y Heliodoro, autores que Cervantes leyó e imitó en su *Persiles* (5-14)

a la venta “en los primeros días de 1617”.³ Sabemos, asimismo, que la obra fue muy bien recibida en el siglo XVII y lo mismo recordó Jorge García enumerando los detalles de su éxito editorial: su aparición en “siete ciudades europeas, dos fuera de España, y con varias tiradas en la misma ciudad, indica claramente su popularidad como escritor en el momento de su muerte.” (241)

La opinión de los primeros lectores del *Persiles* fue anticipada por el Maestro Josef de Valdivieso, quien afirmaba que Cervantes era “hijo de nuestra nación y padre ilustre de tantos buenos hijos con que dichosamente la enobleció”. Daba fe de que Cervantes no había dicho nada contra la “Santa Fe Católica y buenas costumbres” y que el relato contenía muchas cosas de “honesta y apacible recreación” (103). Refrendaba, finalmente, “su parecer”, comparando lo dicho con lo que San Jerónimo había dictaminado a propósito del comentario al *Cantar de los Cantares* que compuso uno de los padres de la iglesia, Orígenes: *Cum in omnibus omnes, in hoc seipsum superavit Origenes*. Valdivieso adapta las palabras de San Jerónimo, para celebrar con una medida hipérbole el *Persiles*: “Pues en cuantos nos dejó escritos, ninguno es más ingenioso, más culto, ni más entretenido; en fin, cisne de su buena vejez, casi entre los aprietos de la muerte cantó este parto de su venerando ingenio”.

Augustin Redondo ya había mencionado esta opinión del censor en su sugerente examen del significado de la frase con la que Cervantes mismo caracterizara *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* en la dedicatoria al Conde de Lemos: “El cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de *entretenimiento*”. Por ello, Redondo cita la definición de este lexema en diccionarios de la época como el *Tesoro* de Covarrubias (1611), en el que se lee: “*entretenimiento*, qualquier cosa que divierta y entretenga al hombre como el juego o la conversación o la lección [=lectura]”; y con respecto a *divertirse* escribía Covarrubias: “salirse uno del propósito en que está hablando, o dexar los negocios, y, *por descansar, ocuparse en alguna cosa de contento*”. Finalmente Redondo menciona la definición de *recrearse*: “Tomar *solaz y plazer*; y de allí *recreación*”. El lexema formaba parte, por ejemplo, del título de la obra de Gaspar Lucas Hidalgo: *Diálogos de apacible entretenimiento*, quien aconsejaba a sus lectores “anteponer el gozo y el recreo a los trabajos del mundo” (70). Por su parte, asimismo, “el mercedario Fray Alonso Remón había aplicado el concepto clásico de *eutrapelia* ‘un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio’ a ‘la conversación, el cuento, el juego, el donaire’ permitidos para contrarrestar la excesiva gravedad ... ‘que no sabe de burlas’”. Desde esta perspectiva Redondo cuestiona la tendencia de la crítica a interpretar el *Persiles* *qua* obra sería dedicada a defender la doctrina católica “según los preceptos de la Contrarreforma.” (69)

En sus importantes estudios sobre el *Persiles*, Aurora Egido, por su parte, examinó las relaciones que pueden establecerse entre este relato y textos épicos de Virgilio y Homero, así como precedentes temáticos en los *Amores* y el *Ars amandi* de Ovidio sobre el motivo de la enfermedad de Auristela.⁴ Egido dedicó otro extenso estudio al sentido que adquiere el lexema *trabajos* en esta última obra de ficción cervantina para la que su autor “buscó en los caminos de la épica en prosa [...] la razón y el modo de un *Persiles* con el que pretendía

³ Cf. el capítulo “La década prodigiosa” (240-241).

⁴ Para el motivo del sueño, recuérdese su colección de artículos publicados en 1994, en particular los dedicados a la enfermedad de amor, la memoria y el silencio en el *Persiles* y sobre la persistencia del motivo de la discreción en toda esta obra, y el elogio de la prudencia, que interpreta como anticipación ideológica de las de Baltasar Gracián, ver ahora su trabajo del 2011.

mover a los lectores, siguiendo los dictados de López Pinciano”. La lectura de Egido propone recuperar textos de la épica en verso que según el Pinciano fueron modelos sobre los que se inventó el esquema de la épica en prosa y ello señala cuán importante sería releer esta obra de Cervantes comparándola no sólo con *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro o *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio sino con la poesía épica de Homero y Virgilio, que fueron, a su vez, fuentes de estos textos narrativos compuestos entre los siglos II, III y IV de la era cristiana.

La recepción del *Persiles* fue variando, efectivamente, desde el siglo XVII. Al clasificar las interpretaciones que había recibido a lo largo de los años, Isabel Lozano las agrupó en cuatro categorías o *lecturas*: historicista, topológica-alegórica, culturalista y estética (29-30). Ya había señalado en su estudio de 1988 que Cervantes respetó el modelo de la novela griega sin dejar de distanciarse de Heliodoro “modernizando el género.”⁵ Es evidente que Cervantes partió de esos modelos para componer una novela de aventuras que no fuera idéntica a las de sus predecesores pero, como se sabe, el procedimiento clásico y renacentista de *imitatio* no implicaba reproducir exactamente los detalles de las fuentes, porque era tarea imposible de lograr, especialmente cuando mediaba una gran distancia histórica entre dos o más textos cuya *dispositio* se trasponía a otra circunstancia artística. Lozano interpretaba así la conocida frase del prólogo a las *Novelas ejemplares* en el que Cervantes anunciaba ya el *Persiles* diciendo: “Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”. Entiende, pues, *competir* con el significado de ‘superar el modelo del género,’ es decir, a Heliodoro. (16). Sin embargo, también puede leerse en el sentido que tenía la frase *volver con las manos a la cabeza* según Covarrubias: ‘volver descalabrado o maltratado’. Podría así interpretarse metafóricamente como una expresión de *captatio benevolentiae*: ‘si por desear competir con (la obra de) tan gran escritor, Heliodoro, no genera asombro o indignación su atrevimiento’.⁶

La interpretación que desarrolló por su parte Mercedes Alcalá Galán, propone ver el *Persiles* no como una “regresión formal con respecto al *Quijote*”, sino como expresión de la voluntad de innovar y experimentar con nuevos modelos narrativos que fue tan característica del autor del *Persiles* (2009). Recordemos que Cervantes se definió a sí mismo como *inventor* en su *Viage del Parnaso*, publicado en 1614, cuando dijo: “Yo soy aquel que en la invención excede / a muchos, y al que falta en esta parte / es fuerza que su fama falta quede.” (IV, vv. 28-30). Y en un terceto anterior se presentaba como autor de las *Novelas ejemplares* diciendo: “Yo he abierto en mis novelas un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino.” (IV, vv. 25-27). Su compromiso con la literatura en las variaciones genéricas en boga en su época es más que evidente. Y aun un año antes de su muerte no vaciló en incluir en este mismo *Viage del Parnaso* otros versos significativos: “Yo estoy, qual dezir suelen, puesto a pique / para dar a la estampa al gran *Persiles* / con que mi nombre y obras multiplique.” (IV, vv. 46-48). No pocos de sus lectores entendemos hoy esta visión de sí mismo que nos transmitió Cervantes como evidencia de su voluntad de experimentar con diversos géneros narrativos para poner a prueba su talento, su *discreción*.

⁵ Isabel Lozano 2014. Véase, asimismo, su libro de 1998.

⁶ *Volver con las manos a la cabeza*: es decir maltratado por atreverse a hacerlo; véase en la edición anotada de Jorge García López (1913, 20 y 827); hoy, con el v. *llevar*, es frase figurada y familiar que indica “asombro o indignación”.

La libertad de escoger formas y enfoques diversos constituye siempre un desafío para un artista en cualquier época que represente.

El Persiles, “una galana fábula”

Se ha dicho reiteradas veces que Cervantes fue un atento lector del diálogo del Pinciano publicado en 1596, es decir, cuando se entregó aun más a hacer efectivas sus ambiciones de autor de obras de ficción. Evidentemente, no se puede negar la influencia de la *Philosophia antiqua poética* pero, a mi modo de ver, hay que evaluar el impacto que puede haber tenido sobre un escritor *in fieri* quien ya habría leído en Italia o a su regreso del cautiverio, la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, sumadas ambas a las teorías horacianas del *De arte poetica*, que memorizaban los escolares de aquella época. Estos textos teóricos fueron fundamentales para el desarrollo de la épica, la literatura dramática y el género de la novela griega, puesto de moda desde 1547, fecha de la primera traducción a una lengua romance del texto de Heliodoro de Émesa. Cervantes, cuando compuso *La Galatea*, había ya leído las *Etiópicas*. Lo ha señalado, por ejemplo, Geoffrey L. Stagg, a propósito del relato de los dos amigos, Timbrio y Silerio en esa novela pastoril. Timbrio es capturado por bandoleros pero su jefe no lo trata con crueldad sino que lo lleva al pueblo en el que viven los bandidos, como se lee en la *Historia Etiópica* que ocurre con Teágenes y Cariclea, también hechos prisioneros por un grupo de salteadores pero su jefe los lleva al lugar donde vivía, mientras que “los dos presos entregó a un mancebo griego, que poco antes había sido también preso, para que usasen de él como de intérprete”.⁷

En el diálogo del famoso médico y filósofo López Pinciano encontraba el lector del XVII no pocos elogios de esta novela de Heliodoro. Uno de ellos versaba sobre el tipo de relato que ofrecía. Vgo es el personaje al que se atribuye una descripción o evaluación de la *Historia etiópica* que puede aplicarse al *Persiles*: “Ya está dicho por vos; y assí no tengo que dezir más que aprouar y prouar vuestra sentencia con la Historia de Heliodoro, la qual para mí *es vna galana fábula*, y en quien el poeta sembró por todo ella la simiente del reconocimiento de Cariclea ” (v. López Pinciano II, 38).

El procedimiento ficcional que se evalúa en esta sección del diálogo es el de la *agnición* o *anagnórisis*, que combinada con el de la *peripéteia*, de obligatoria mención en los tratados de poética griegos y latinos, constituía el mecanismo utilizado para componer una narración en verso o en prosa, de Homero a Boccacio, de la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida* al *Decamerón*, a las novelas ejemplares de Cervantes y a todos los textos narrativos renacentistas o barrocos que conocemos. Por tanto puede aplicarse a la historia de los trabajos por los que deben pasar Persiles y Sigismunda para unirse en matrimonio al cabo de su larga peregrinación por el septentrión y cuatro países mediterráneos de Europa hasta llegar a Roma, “a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra” (1997, 717). La narración cervantina puede también calificarse de *galana fábula*, de ‘ficción artificiosa’ como la *fábula* de Heliodoro, ‘discreta, ingeniosa, conveniente’ (*Autoridades*), construida como fue por Cervantes según el modelo de la novela griega.

Ahora bien, Cervantes conocía la novela de Heliodoro desde antes de 1585, como se ha dicho, pero puede o debe haber profundizado su comprensión de este modelo al leer el texto del Pinciano quien había ofrecido una auténtica reevaluación del sistema neo-

⁷ Véase Stagg, “The Composition and Revision of *La Galatea*” 12-13; remite así a la sección de la *Historia Etiópica*, en la traducción de Fernando de Mena libro I, 18-22.

aristotélico estudiado por los teóricos italianos a partir de mediados del siglo XVI, quienes a su vez lo integraron a las normas conocidas del *De arte poetica*.⁸ Siguiendo a Edward Riley, Tilbert D. Stegmann insistió en su importancia en lo que respecta a las relaciones establecidas entre la poesía épica clásica, la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida* y lo que llamó la épica en prosa, es decir, las *Etiópicas*. Por ello, citó nuevamente esta declaración del Pinciano: “Los amores de Theágenes y Cariclea, de Heliodoro y los de Leucipo y Clitofonte de Achilles Tacio, son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneyda*.” (III, 165).⁹ Aunque este aserto del Pinciano no coincida totalmente con la visión actual del *epos* griego o romano clásicos es evidente que Cervantes lo tuvo en cuenta al diseñar la estructura del *Persiles*. En palabras de Fadrique, “el que emprendiere hazer fábula qualquiera, deue primero formar en su entendimiento el argumento della porque no lo haziendo ansí, irá desatado en su processo y hará lo que dize Horacio en su Epístola ad Pisones, vn grande monstro, que para le venir a formar gastará mucho tiempo en quitar y poner lo que será necessario para la perfección dél;” (epístola XI, libro III, 211-212). Y continúa: “Hecho el dicho argumento, le yrá variando en episodios, a los quales dará materia el hado o el cielo, como que ayudan y fauorecen al príncipe que ha de ser sujeto de la épica.”

La solución de Cervantes deriva, por tanto, de la opinión de los teóricos como el Pinciano ya que en su novela griega construyó el relato de dos protagonistas, quienes con nombres supuestos y con motivación diferente de la que confiesan al presentarse como hermanos, constituyen el argumento central, al que debe añadirse una serie de episodios: “Hecho el dicho argumento, le yrá variando en episodios” y de esta relación se conformará lo que el Pinciano llamó la *fábula*.

Stegmann volvió sobre esta cuestión para insistir en la adhesión de Cervantes a este principio que deriva de las teorías de la épica. Así lo declaró el Pinciano nombrando a Aristóteles: “El Philósofho dize que las fábulas todas de su principio salen pequeñas y que el hazerse grandes o chicas después, está en los episodios” (II, 20) mientras se refería directamente al caso de *La Odisea*: “La materia es larga para el poeta, porque en tantos de peregrinación se pueden engerir muchos y muy largos episodios” (II, 357). Siguiendo a Riley, Stegmann compara este juicio del Pinciano con las declaraciones de Torquato Tasso que confirman su interpretación del código de la épica clásica.¹⁰ Y por ello se lo puede comparar con la siguiente declaración del *Persiles*: “Las peregrinaciones largas, siempre traen consigo diuersos acontecimientos”.

Por otra parte, el narrador cervantino incluye algunas declaraciones autorreferenciales que están también en diálogo con las teorías épicas. Así, por ejemplo, termina el primer libro: “En el qual punto deja el autor el primer libro desta grande historia y pasa al segundo, donde se contarán cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos” (I, 272) para comenzar el segundo con las frases: “Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro, lo gasta todo en una difinición de celos [...]” (II, 275). Evidentemente, se pone en

⁸ Para el proceso de confluencia del tratado de Horacio con los de Aristóteles, véase Weinberg, 111-201.

⁹ Véase Stegmann, “El Pinciano war der erste, der in einem literartheoretischen Werk die *Aithiopika*, also einen Prosaroman, zum oft zitierte Muster machte. Er subsumierte den Roman unter die Epenetheorie und wies ihm damit die klassische Anerkennung, den literarischen Rang und die Stilhöhe des Epos zu” (26).

¹⁰ Véanse Stegmann 34-36, y antes Riley, quien ya había considerado las declaraciones de los poetas y teóricos italianos.

efecto el precepto según el cual la historia que se narra debe ser fiel a la verdad, y respetar la verosimilitud de un relato para cumplir con el exigido efecto de *admiratio*.

De la inventio a la dispositio

Cervantes estructuró su novela griega en cuatro libros; a su vez, los libros 1 y 2 constituían una primera parte; los libros III y IV, la segunda parte. Los sucesos inventados para constituirlos se desarrollaban en territorios geográficos diferentes. Cervantes se apartó, pues, de la división de la *historia* en las *Etiópicas*, que Heliodoro había organizado en diez libros o capítulos pero ello no implicaba traicionar el modelo de su fuente principal. Lo mismo vale para su sustitución del escenario geográfico ya que la acción de la novela *Teágenes y Cariclea*, se desarrollaba en lugares factibles de ser familiares para los lectores de los siglos II a IV de la era cristiana en tierras del imperio romano de oriente que rodeaban el Mediterráneo: Egipto, Asia Menor, África y, en particular, Etiopía. Pero el escenario de la acción de la novela de Heliodoro, era poco conocido para la mayoría de los españoles del XVII y fue sustituido probablemente para despertar el interés de sus lectores sin poner en peligro la verosimilitud del relato.

Del mismo modo, la requerida inclusión de episodios que debían ser constitutivos de la novela griega, como se observa en el texto de Heliodoro, le permitieron a Cervantes trasladar a la historia de la peregrinación de Persiles y Sigismunda una serie de aventuras situadas en dos espacios geográficos antitéticos. Por un lado, escogió para los dos primeros libros ciertos lugares desconocidos de un septentrión *libresco* porque su imagen deriva de las descripciones de territorios ignotos que Cervantes no llegó a transitar en su azarosa vida. Por el otro, reservó para los últimos dos, la trayectoria de los protagonistas por países de la Europa meridional: Portugal, España, Francia e Italia, hasta llegar a Roma donde terminan de “atarse y desatarse” los hilos del argumento, en la terminología del Pinciano, después de ofrecer al lector el episodio de la enfermedad de Auristela provocada por obra de magia, de la que logra reponerse. El final desarrolla la solución de otros conflictos, inclusive la muerte de Maximino, el hermano de Periandro, con lo que éste se convierte en el heredero del trono. En el párrafo final se celebra el voto de Auristela, signo de su voluntad de respetar las normas del catolicismo post-tridentino que había recogido en la Roma de la Contrarreforma. Por ello, de regreso a su reino en el septentrión pudo vivir, virtuosa, en compañía de Periandro “en su feliz posteridad.” (730)

Cervantes recreó el tipo de protagonistas que había inventado Heliodoro y aun su parentesco ficticio: dos jóvenes enamorados que, sin embargo, ocultan su amor dirigido a honesto casamiento y se presentan como hermanos. Este motivo, una relación amorosa casta, basada en la sublimación del deseo, fue elogiado por muchos de sus lectores. En la *princeps* de la traducción de Fernando de Mena, publicada en 1587, por ejemplo, “Juan Gracián, impresor” declara en su dedicatoria a don Antonio Polo Cortés, que “quiso imprimir la historia destes dos tan leales amantes, como honestos y venturosos”, seguro del gusto “que será ver pintado un tan buen soldado, tan buen caballero, tan buen amante como lo fue Teágenes, y tan invencible en los trabajos y adversidades, como moderado, apacible, afable y manso en las prosperidades y mandos” (11-12).

Las figuras de Periandro y Auristela, aunque con algunos rasgos distintos, corresponden a la pareja de Teágenes y Cariclea en las *Etiópicas*. Indudablemente este interés de Cervantes por recrear la estructura compleja y fragmentaria de las novelas de aventuras de Heliodoro o de Aquiles Tacio, con su respeto a la moral, está conectado con la

opinión de los humanistas del XVI, Erasmo y Vives, por citar sólo dos nombres, que aceptaron el valor e interés de este tipo de relatos, en parte, porque habían superado el *ethos* de la novela de caballerías. Un escritor como Cervantes, “discreto lector”, debe haber querido ampliar su selección de modelos clásicos a imitar, adaptándolos a contextos significativos de su época.

En la composición de los libros III y IV, para obtener una visión que no afectara el principio aristotélico y horaciano de la verosimilitud, dio pruebas de lo que fue siempre, según él mismo lo declaró: un curioso y discreto lector, que se acercaba a la literatura clásica y a la bibliografía que existía en su época para informarse sobre lugares y culturas extrañas que se habían puesto de moda desde el siglo XVI. En un artículo anterior recordé precisamente una frase del *Persiles*, que Cervantes había adjudicado a Auristela en respuesta a Sinfrosa, cuando se encuentran en la isla que gobernaba su padre, el rey Policarpo: “Mi hermano Periandro es agradecido, como principal caballero, y es discreto, como andante peregrino: que el ver mucho y *el leer mucho aviva los ingenios de los hombres*” (II, 6).¹¹ El personaje aparece como una proyección del autor que había compuesto la obra. En efecto, el comentario de Auristela trae a la memoria unas frases del prólogo a las *Novelas ejemplares* en las que Cervantes se autodescribe y presenta: “A esto se aplicó mi *ingenio*, por aquí me lleva mi *inclinación*.” Sin lecturas, sin deseos de saber más, afirma, no se desarrolla el *ingenio* de un escritor ni se podrá ser fiel a la teoría estética que Cervantes había hecho suya y en la que se daba por sentado que el arte era producto de una aprendida *tejne*.

En los libros I y II, en cambio, pone a prueba la curiosidad de sus lectores construyendo otro tipo de acontecimientos ficcionales que reflejan novedades y descubrimientos que habían difundido obras proto-científicas o novedades de interés para quienes deseaban ampliar su marco de referencias. Isabel Lozano, por ejemplo, comenta dos obras de gran difusión en el siglo XVI que fueron fuentes importantes del *Persiles*: la *Historia de gentibus septentrionalibus* del sueco Olaus Magnus, eclesiástico católico que permaneció en Roma después de la expansión de la reforma protestante y fue publicada en 1555, y *Dello scoprimento dell'isole Frislanda, Eslanda, Engrovelanda, Estotilanda et Icaria, fatto sotto il polo artico da' due fratelli Zeni*, de 1558.¹² El lector actual cuenta, pues, con el extenso y completo estudio de Lozano sobre el espacio ficcional del texto cervantino que invalida comentarios anteriores sobre esta cuestión. (82-111) Lozano lo relacionó con el que era típico de la novela de aventuras griega, “un espacio abstracto”, pero identificó algunos importantes puntos de referencia geográfica. Puntualiza así que Cervantes “lo diseñó sobre las rutas marítimas que, aunque poco conocidas, eran el único referente [...] el itinerario del *Persiles* responde *grosso modo* al que siguieron los exploradores de las tierras del septentrión”. No se trata, pues, de fantasías quijotescas de parte del narrador sino de *lo que se creía saber*, de lo que se había descubierto hasta entonces. Por ello, no puede afirmarse que la geografía descrita del septentrión sea descabellada sino que se basa en criterios de época, transmitidos en trabajos de divulgación de descubrimientos y desarrollos culturales. Ya Schevill y Bonilla, por dar un ejemplo, anotaron en su introducción y notas que el pasaje dedicado a la descripción de las islas Gotlandia o Golandia, Ibernica, Irlanda y otra decena de lugares se recuperaba a partir de datos ofrecidos en el libro II de la *Historia de gentibus septentrionalibus*, así como otras referencias a lugares del norte transmitidas por cartógrafos del siglo XVI, que no condicen, por supuesto, con descripciones geográficas

¹¹ Cf. Schwartz 2011.

¹² Lozano (1998) (24-26).

actuales (XII-XVI). En los libros I y II, el narrador cervantino guía a sus lectores de la isla de Pescadores a la isla Bárbara y de ésta a la isla de las Ermitas, para finalizar en la isla del rey Policarpo señalando al mismo tiempo las referencias constantes a Inglaterra e islas cercanas.

El lector del *Persiles*, con todo, no llegaría ni llegará a reconstruir completamente este periplo de los protagonistas hasta el final de la novela, ya que Cervantes también fue fiel al principio teórico de que el tiempo de la ficción debía seguir el esquema requerido de la épica y de la novela griega, es decir, comenzar *in medias res*. Excepto alguna infrecuente anticipación, pues, sólo en el libro IV, capítulo 12, encontramos el epígrafe siguiente: *Donde se dice quién eran Periandro y Auristela* y se aclara y reitera que Persiles-Periandro procedía de Thule; Sigismunda-Auristela, de Frislanda. Ambos inician su viaje, su peregrinación por los helados mares del norte para evitar un enfrentamiento con el hermano de Periandro, heredero del trono y candidato, en primera instancia, a casarse con Auristela. La aconsejada idea de la peregrinación a Roma, centro del catolicismo después del concilio de Trento, era necesaria para estos dos príncipes que habían vivido bajo la influencia de la reforma protestante pero también cumpliría otra inevitable función: el alejamiento de la corte imaginada de Thule.

Otros componentes ficcionales analizados por la crítica de las últimas décadas giran en torno a la declarada decisión de Cervantes de combinar el principio de verosimilitud con la construcción de lo maravilloso. Lo demuestra la descripción de brujas y hechiceros, de creencias mágicas, de la licantropía, de extrañas figuras de patinadores o del pájaro *barnaclas*, que se remontan a la información difundida por polianteas del siglo XVI. Antonio de Torquemada se refiere a algunas de estas cuestiones en el libro II de *El jardín de flores curiosas*. Otros motivos proceden de datos y elucubraciones sobre elementos que derivan de la *Historia natural* de Plinio para documentar, por ejemplo, la creencia en la licantropía o diversos objetos manipulados por obra de recursos mágicos. Además, Cervantes recogió algunos datos “curiosos” sobre cuestiones relacionadas con la ciencia según se entendía en la época, en otra conocida poliantea del XVI, la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, a quien citaba ya Torquemada por su parte.

Una épica en prosa

Aurora Egido decía en su artículo ya citado “Los trabajos en el *Persiles*” que en esta novela, situada en “un polo opuesto” de la picaresca, “Cervantes quiso construir una nueva épica, fundada, como quería López Pinciano, en «la imitación de una acción grave, hecha para quitar las pasiones del alma», y basada en una fábula protagonizada por un príncipe digno, cuya historia fuera verosímil y admirable [...]”. Y continúa: “El autor del *Persiles* prefirió los amplios caminos épicos de la novela de aventuras para representar el ideal de los verdaderos trabajos que el hombre de su tiempo podía y debía sufrir y librar” (36). Mi lectura del *Persiles* coincide con esta idea del acercamiento a la épica clásica, que Cervantes habría vuelto a leer a instancias del Pinciano. A modo de ejemplo podemos considerar la doble influencia de Heliodoro y de cantos puntuales de la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida* sobre los capítulos del libro II del *Persiles* que describen el reino de Policarpo. Un precedente importante ofrecía ya la novela de *Teágenes y Cariclea*, en la que Heliodoro dedicó el libro III a la representación de un torneo, en el que participaban los protagonistas. El narrador resume lo ocurrido al comienzo del libro IV y así reza la oración inicial de este capítulo en la traducción de Fernando de Mena: “El día siguiente se acababa el torneo de los juegos

pitios y crecía el de los enamorados.” (140). En efecto, en el libro III, el personaje de Teágenes, a quien se presenta *qua* descendiente de Aquiles, encuentra a Cariclea en Delphi-Delfos, adonde había ido a celebrar con juegos y ceremonias, la memoria de su antepasado, Pirro, hijo de Aquiles. Aunque los detalles de la recreación de este motivo difieran de otras versiones, Heliodoro establece un diálogo evidente con los juegos funerarios descritos en el libro XXIII de la *Ilíada*, ya que estos torneos eran característicos de la cultura griega y por ello estaban presentes en la épica clásica. En el mencionado libro XXIII, es Aquiles quien organiza el funeral y entierro de Patroclo y, al día siguiente, supervisa los juegos fúnebres para celebrar su memoria. Estos juegos incluían una carrera a pie y otra de cuadrigas, una pelea de boxeo y concursos de tiro con lanza y tiro con arco.

En el *Persiles* se imita este motivo de los juegos con variantes que integran un tercer modelo literario que no podía ser utilizado por un autor grecoparlante como Heliodoro. Virgilio había incluido también en el libro V de la *Eneida* la descripción de unos juegos funerarios, basándose, a su vez, en los que Homero había desarrollado en la *Ilíada*. Eneas y el rey Acestes deciden preparar uno de estos juegos en homenaje a Anquises, muerto un año antes. En la novela de Cervantes, el motivo se convierte en “las grandes fiestas que acostumbraba a hacer en su reino el rey Policarpo” y así se describen en el capítulo 22 del libro II. Lo organizaban los reyes, decía el narrador, para “tener alegre el pueblo”, y continuaba diciendo: “Principalmente solenizaban el día que fueron asuntos al reino con hacer que se renovasen los juegos que los gentiles llamaban Olímpicos en el mejor modo que podían. Señalaban premio a los corredores, honraban a los diestros, coronaban a los tiradores y subían al cielo de la alabanza a los que derribaban a otros en la tierra.” (262).

Es ésta sólo una instancia ficcional pero podrían mencionarse otros episodios que dialogan con la épica en prosa o en verso. El recurso mismo, por ejemplo, de presentar a Periando como narrador de sus aventuras también en el libro II, juega intertextualmente con los relatos de Odiseo o de Eneas, con lo que se lograba diversificar las voces narrativas de un poema épico y de la épica en prosa. Esta pedía, decía Egido, “grandes peregrinaciones y grandes trabajos [...], personajes igualmente grandes y principales” (38). Desde esta perspectiva teórica, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* constituyen un ambicioso proyecto del autor de la *Galatea*, del *Quijote*, de las *Novelas ejemplares* y del *Viage del Parnaso* quien, según reiteró en prólogos y dedicatorias de sus últimas obras, hubiera deseado dar más pruebas de su versátil ingenio en la práctica de aun otros subgéneros literarios y discursos. Por ello había dicho en los versos citados de su *Viage* que deseaba ansiosamente “dar a la estampa el gran *Persiles*” en la esperanza de que multiplicara “su nombre y obras” (IV, vv. 47-48). Leemos, sin embargo, en la dedicatoria al conde de Lemos, firmada el 19 de abril de 1616, que Cervantes no vaciló en admitir su realidad: “El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan”. El lector de este siglo XXI sólo podrá conjeturar cómo hubiera ajustado el texto transmitido o completado los epígrafes que faltan pero no podrá dejar de “entretenerse” con aquel *epos* en prosa que inventó Cervantes, fiel a una extraña disposición de la *fábula* que conllevaba el prestigio de la literatura clásica y al mismo tiempo, de lo nuevo, de lo diferente de sus anteriores obras maestras.

Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. “El *Persiles* en secuencia: coherencia y radicalidad artística de la obra final de Cervantes: “Aquí soy yo señor de mí mismo (III, 18)”. En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 151-163.
- . *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Cervantes, Miguel de. R.Schevill y A. Bonilla eds. *Persiles y Sigismunda*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 1997.
- . Elias L.Rivers ed. *Viage del Parnaso. Poesías varias*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- . Jorge García López ed. *Novelas ejemplares*. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- Collected Ancient Greek Novels*. B. P. Reardon ed. Berkeley: Berkeley University Press, 1989, 2008.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles*. Barcelona: PPU, 1994.
- . *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011.
- . “Los trabajos en el *Persiles*”. En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Asociación de Cervantista 2004. 17-65.
- Forcione, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- . *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- García López, Jorge. *Cervantes: la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*. Barcelona: Pasado & Presente, 2015.
- Heliodorus. *An Aethiopian Romance*. Thomas Underdowne trans. (Anno 1587). F. A. Wright ed. London. George Routledge & Sons. San Bernardino, 2016.
- Heliodoro. Francisco López Estrada ed. *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*. Traducida en romance por Fernando de Mena. Madrid: Aldus, 1954.
- Homère. *Iliade*. Paul Mazon ed. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- Homère. *L'Odyssée*. Victor Bérard ed. Paris: Les Belles Lettres, 1962.
- López Pinciano, Alonso. Alfredo Carballo Picazo ed. *Philosophia antigua poetica*. Madrid: 1973.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo de Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1998.
- . *Cervantes y los retos del «Persiles»*. Salamanca: Seminario de estudios medievales y renacentistas, 2014.
- Lucía Megías, José Manuel. *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción*. Madrid: Grupo EDAF, 2016.
- Mexía, Pero. Isaiás Lerner ed. *Silva de varia lección*. Madrid: Castalia, 2003.

- Redondo, Augustin. "El *Persiles*, libro de entretenimiento» peregrino". En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Asociación de Cervantistas 2004. 67-102.
- Riley, Edward C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Schwartz, Lía. "Cervantes, felice ingenio: lector curioso de Horacio". En Florencio Sevilla Arroyo ed. *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra*. México: Museo Iconográfico del *Quijote*-Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato. 2011. 285-314.
- Stagg, Geoffrey L. "The Composition and Revision of *La Galatea*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14.2 (1994): 2-25.
- Stegmann, Tilbert Diego. *Cervantes' Musterroman "Persiles. Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, "Don Quijote")*. Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag. 1971.
- Torquemada, Antonio de. Lina Rodríguez Cacho ed. *Jardín de flores curiosas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1994.
- Virgil. *Eclogues. Georgics. Aeneid*. H. Fairclough ed. Cambridge-London: Harvard University Press, 1994.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Whitmarsh, Tim ed. *The Cambridge Companion to The Greek and Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Sexual Knowledge and the Older Woman in the *Persiles*

Sherry Velasco
(University of Southern California)

That Cervantes contemplated how different individuals perceived and negotiated their own erotic impulses (not to mention those of others) is not surprising – especially given the high stakes for sexual behavior during the Counter-Reformation. Throughout his literary opus, Cervantes frequently places his characters in situations that hinge on their ability to control carnal instincts – either to stimulate sexual potency or to suppress erotic urges. Surely characters such as the Duchess and her unspoken infertility dilemma (suggested through the traces of a surgical treatment hidden under her skirt, as Mercedes Alcalá Galán has persuasively demonstrated) and Cañizares in “El viejo celoso” (whose impotence drives both the plot and humor of the *entremés*) were in need of medical wisdom about how to resolve their sexual and procreative challenges. Other characters, such as the dueña Dolorida and Dorotea (to name just two) might have benefited from theological discourses outlining how some sexual knowledge can aid those individuals attempting to control natural passions and resist erotic seductions before marriage. For example, when Fray José de Jesus María, in his *Las excelencias de la virtud de la castidad* (1601) begins his treatise with a lengthy section on “las fealdades de la sensualidad,” he demonstrates that any discussion of chastity must include a detailed examination of the carnal desires that continent individuals must resist. Many other theologians voiced similar sentiments, including Cristóbal de Fonseca in his *Tratado del amor de Dios* (mentioned in the prologue to *Don Quijote*) and Diego Pérez de Valdivia in his *Tratado de la alabanza de la castidad*.

It goes without saying that the conflicted sexuality of the iconic 50ish-year-old virgin Don Quixote has perplexed readers for centuries, mainly because of the knight’s ambivalent pattern of indulging in erotic fantasies while rejecting both real and perceived temptations. Despite (or perhaps because of) the serious and often deadly consequences of sexual transgressions, Cervantes famously uses humor as the vehicle best suited to interrogate multiple genealogies of sexual knowledge. Representations of carnal wisdom gained through experience, advice, formal study, and even entertainment combined with erotic humor open a space to examine hidden motives and provide the potential for understanding personal and collective anxieties and fears about the sexual body.

While much has been written about the “senior” sexuality of Cervantes’ unforgettable male protagonist, the author’s interest in the desires and challenges of his older female as well as male characters persisted into his final work. As Diana de Armas Wilson observes in her study of the *Persiles*, the aging author was “still trying to ‘figure out’ sexuality up until his death” (77). We might ask, then, what are some of the implications of sexual knowledge (or the lack of) in the *Persiles*, as explored in Cervantes’ depiction of the female characters advancing in age: Rosamunda and Cenotia?

Amy Williamsen proposes that Rosamunda and Cenotia, whose marginalized status in the text is based on their advanced age and deviant professions (courtesan and witch, respectively), “reverse the accepted norms of sexual exchange” (124). However, it is not only Rosamunda’s transgressive role as royal concubine that scandalizes both fictional characters and readers, it is her bold advice for the bride Transila (when the former

encourages the betrothed to acquire carnal experience prior to marriage) that appears to violate the most strident Catholic expectations for amorous conduct. Yet when examined alongside other early modern narratives concerned with sexual practices both inside and outside the sacrament of marriage, this counsel may actually have certain merit within Counter-Reformation exigencies. Regardless of where readers stand on Rosamunda's audacious pre-marital guidance, her personal experiential know-how as an older woman confronted with her own erotic passions that stubbornly persist despite her advancing age and fading beauty offer intriguing clues about the author's perceptions of gendered desire later in life and how this unexpected perspective might encourage the reader to rethink some common assumptions about sexual knowledge for both young and old.

When pondering these questions for the storyline of Rosamunda, Cervantes turned to the legendary mistress of King Henry the Second of England, Rosamond Clifford. This historical Rosamond died in the late 12th century around the age of 30 and at the height of her affair with the sovereign – and not, as many medieval and early modern versions have it, as the result of the vindictive homicidal actions of Queen Eleanor of Aquitaine (purportedly by stabbing or poisoning her husband's concubine).¹ Anticipating that his readers might not know the basic facts about this historical figure, Cervantes has Clodio, the condemned slanderer to whom Rosamunda is chained, introduce the world-famous courtesan to his interlocutors: “Sabed, señores – mirando a todos los circunstantes, que esta mujer que aquí veis, atada como loca, y libre como atrevida, es aquella famosa Rosamunda, dama que ha sido concubina y amiga del rey de Inglaterra, de cuyas impúdicas costumbres hay largas historias y longuísimas memorias entre todas las gentes del mundo” (222-23).²

Unlike the historical Rosamond, who died relatively young and while still engaged in an amorous relationship with the king, Cervantes' Rosamunda is a woman over fifty, melancholy and sad, now banished by the king (211). Rosamunda first speaks up when she interrupts Transila's emotional tale of having to defend herself against the custom of the barbarians, which allowed the male relatives of the groom to deflower the bride before the wedding night. The legendary courtesan decidedly reprimands the virgin wife for rejecting the accepted practice, reframing what she considers a practical tradition, given its ability to “aliviar el trabajo a los menesterosos y quitar la carga a los flacos” (221-22). Rosamunda's argument is based primarily on the efficacy of experience as the best teacher of skills, offering analogies of a horse, that – no matter how well-bred – should be allowed to walk the track before running the race or of the experienced sailor, who can better guide the helm of a ship than a school-trained helmsman/pilot who has yet to gain actual experience on water. Despite never having married, the woman famous for her beauty, political influence, and carnal expertise concludes her speech with an intriguing justification for sexual experience before the wedding night: “la experiencia en todas las cosas es la mejor maestra de las artes, y así, mejor te fuera entrar *experimentada* en la compañía de tu esposo, que *rústica e inculta*” (222).

So what are the implications of Rosamunda's guidance here and how does this opinion explain the barbarians' custom as a way to lighten the work of the needy and remove the burden from the weak? Who exactly is the needy and weak in this context – the inexperienced bride on her wedding night or the anxious groom? Moreover, how should we interpret their *trabajo* and *carga*? Do these terms refer to the skills needed for the

¹ For literary and historical background on Rosamond Clifford, see Heltzel.

² All passages from Cervantes' *Persiles* will be cited parenthetically from Carlos Romero Muñoz's edition.

mandatory consummation and hopeful conception required to fulfill the marital debt and formalize the union? Likewise, which party is steering the ship and which one is likened to the trained horse expected to win the race?

Alban Forcione reads this analogy as an indication of Rosamunda's "uncontrolled lust," arguing that the condemned mistress finds "in the sexual act nothing more than a source of physical pleasure" and "marriage as a means to sexual gratification" (120). While pleasure may indeed be the goal – or at least a contributing factor in various objectives, – the core of Rosamunda's advice surely has more to do with knowing how to control passion to avoid finding oneself without a "piloto" on board. Of course, if we look to the medical community for answers to the role of pleasure and the need for sexual knowledge, the burden of performance at first glance seems to fall on the man. In numerous medieval and early modern medical texts, it is the man who must not only demonstrate enough sexual potency to achieve unequivocal consummation, but must know enough about women's sexual physiology and psychology to ensure her satisfaction as well. This was a particularly urgent concern since many physicians still believed that in order to conceive, both partners needed to achieve orgasm simultaneously. In a section on female and male infertility, for example, physician Bernardo de Gordonio (whose works were reprinted widely when Cervantes was writing) provides frank descriptions of "medical foreplay" featured in Avicenna and other scientific texts:

Después de medianoche y antes del día el varón despertar a la hembra hablándole, besándola, abrazándola y tocándole las tetas, el pendejo y el peritoneo; todo esto se hace para avivar el deseo en la mujer y para que las dos simientes concurren juntamente porque las mujeres expulsan la esperma más tarde. Cuando la mujer comienza a hablar casi tartamudeando, entonces se deben juntar en uno y poco a poco hacer coito. (1501)

Like Gordonio's surprisingly explicit and technically specific passage, other Western physicians justified their intermittent candor on sexual topics by focusing on the greater goal of scientific utility, in this case toward the ultimate objective of procreation. Despite warnings against engaging in coitus for sexual gratification, the medical community was debating whether the pleasure and arousal of both partners were necessary for impregnation. Juan de Aviñón in his *Sevillana medicina* (composed in 1418 and re-edited by Nicolás Monardes in 1545) reviews the Arabic medical tradition that taught readers about mandatory foreplay through a tradition of what frequently reads like erotic choreography, concluding nonetheless that female arousal is not necessary for procreation:

el apetito es causa del vaziamiento de la simiente de la mujer, y este tal vaziamiento es necesario para concebir [...]. Avicena y del Rasis, que dicen que antes que llegue el hombre a la mujer para aquella sazón que convienen que la mueva con palabras o con otras razones hasta que entienda que es encendida en el talante [...]. Que la mujer puede empreñarse sin talante (272-73).

Although often written for the instruction of husbands, the medical community was keenly aware that adherence to Counter-Reformation demands for procreative sex within the sacrament of marriage required that both partners became informed sexual participants.

Therefore, seen from a medical or perhaps even theological perspective, Rosamunda's recommendation that sexual knowledge could prevent the new wife from exhibiting "coarse and clumsy" behavior in the bedroom, might prove more prudent than perverse. While *Persiles* scholar Maria Alberta Sacchetti goes against the critical tradition of assessing Rosamunda as a mere allegory of lust, arguing that she displays individual human traits that embrace both good and evil, the scholar nonetheless views the aging courtesan's advice to Transila as "grossly ridiculous because of its misapplication: love cannot be mechanically likened to the sailing of a ship or the training of a horse, experience in love cannot be reduced to mere practice" (157). Nonetheless, Rosamunda is not talking about romantic love but sexual intercourse that – by law – initiates the marriage within which intimacy can develop. In this way, the wedding night consummation might be viewed as a mechanical act in the service of legal and religious conventions.

True to her own advice to Transila regarding the utility of experience as the best way to gain the necessary skill in sexual matters, it is only when Rosamunda attempts to seduce the young and handsome barbarian Antonio, which instigates an immediate and humiliating rejection, that she understands the full impact of her own teaching – despite her previous declaration that her lustful nature might be curbed with age since "la hermosura se envejece con los años, y faltando la belleza, menguan los torpes deseos" (248). During her aggressive "cougar" attack on the young "inesperto mozo," she seems hopeful that the celebrity status of her past beauty and its power to influence world leaders and politics combined with monetary incentives would certainly convince her handsome prey of the advantages of a tryst with an older, experienced woman: "No mires que ya a mi belleza la marchita el rigor de la edad, ligera siempre, sino considera en mí a la que fue Rosamunda, domadora de las cervices de los reyes y de la libertad de los más esentos hombres. Yo te adoro, generoso joven, ... Gocémonos, y tenme por tuya, que yo te llevaré a parte donde llenes las manos de tesoros" (255).

During what appears to be the first time Rosamunda experiences rejection in the arena of carnal seduction, she undergoes a devastating realization about her own sexuality and that of potential lovers. Now preferring death instead of accepting her aging body and the personal and social ramifications that result from these physical changes, Rosamunda learns that her sexual desire would not, in fact, diminish with her fading beauty: "pero el tiempo, salteador y robador de la humana belleza de las mujeres, se entró por la mía tan sin yo pensarlo, que primero me he visto fea que desengañada. Mas como los vicios tienen asiento en el alma, que no envejece, no quieren dejarme; y como yo no les hago resistencia, sino que me dejo ir con la corriente de mis gustos, ... Véome despreciada y aborrecida, en lugar de estimada y bien querida" (260-61). Ironically, Rosamunda (despite her advice to Transila that practice prior to the big event would ensure success) was unable to avoid the clumsy and coarse transition to a new stage of women's sexual experience.

Not surprisingly, Rosamunda has inspired numerous interpretations among Cervantes scholars. Critics such as Karen Lucas, argue that Cervantes changed significant features of the historical figure Rosamund Clifford in order to focus the readers' attention on the courtesan's perverse character, punishment, and death – ultimately serving the allegorical, didactic function of the character. Conversely, Maria Alberta Sacchetti reads the failed seduction scene not as a symbolic enactment of lust vs. chastity but as a way of upsetting obvious expectations, inviting us to see the "unsuspected vulnerability" of a "miserable but lucid woman longing for understanding and compassion" (159). It seems,

then, that despite the emphatic characterizations of Rosamunda as “viciosa” and “torpe,” Cervantes’ text hints at a more complex understanding of the role that age plays in sexual desire. Rosamunda learns that desire does not fade with age and its accompanying “fealdad” and yet she was caught off guard without an alternative plan – modeled by various women of a mature age such as the infamous dueñas, go-betweens, or other crafty seniors embracing or feigning holiness such as Cañizares in the “Coloquio de los perros.” By changing the age and station of the historical figure from 30 and at the top of her sexual-political game to over 50 and suddenly unsuccessful at seduction, Cervantes invites us to consider the psycho-sexual physiology of aging characters such as Rosamunda.

The text’s focus on desire and age also applies to that of the love object in question. Perhaps Rosamunda’s inability to seduce Antonio has more to do with the age gap between the two, a contrast that is underscored at every turn. In fact, if we compare Rosamunda with doña Rodríguez in part two of *Don Quixote*, the nuanced ways in which Cervantes observed the desire of aging women becomes even more apparent. It is clear from the start that doña Rodríguez doesn’t see herself as old as others perceive her – which is first comically dramatized during her argument with Sancho upon their introduction (Cervantes 2005, 625). Similarly, later in chapter 48 of part two when insulted by Don Quixote’s assumption that she had entered his bedchamber not as a potential lover but as a go-between hoping to broker a tryst with another, presumably younger partner, the widowed dueña asserts her sexual viability despite her advancing years (Cervantes 2005, 721). As Carroll Johnson has pointed out, don Quixote and doña Rodríguez are peers (unlike Rosamunda and Antonio) – and while don Quixote reveals the prevailing cultural prejudice against dueñas, he is sincerely nervous about the possibility that he might not have the strength to resist a possible assault on his own chastity. In other words, both characters consider doña Rodríguez a desiring subject despite her advancing age. Furthermore, both of the seniors also see themselves as potential objects of desire.

This scene, unforgettably, is imbued with much more comedy than sensuality – which might encourage us to consider whether the author likewise infused a dose of ironic humor in the Rosamunda episodes. Refuting some scholars’ belief that *Persiles* is devoid of humor, Amy Williamsen finds compelling reasons to laugh at the exaggerated reactions of Antonio and Rosamunda – in particular through their carnivalesque inversions of accepted sexual dynamics of the time – which typically depicted men as desiring subjects and women as sexualized objects.

While the melodramatic seduction scene can certainly be read as either comical or serious in its pretensions of didactic morality, I wonder if the more transgressive potential for humor is found in Rosamunda’s initial images of the trained horse and experienced helmsman at sea as persuasive analogies to show how practice precedes sexual competence: “por bueno que sea un *caballo*, pasearle la *carrera* primero que se ponga en él, ni va contra la honestidad el uso y costumbre si en él no se pierde la honra, y se tiene por acertado lo que no lo parece; sí que mejor gobernará el *timón* de una *nave* el que hubiese sido *marinero*, que no el que sale de las *escuelas de la tierra* para ser *piloto*” (222, emphasis mine). If, as Rosamunda argues, an apparently dishonorable practice can be considered correct even though it might not seem so, then perhaps the images of the *caballo*, *carrera*, *timón*, and *nave* might be understood paradoxically in the reverse – seemingly innocent concepts that become obscene when read alongside their alternate meaning as sexual

metaphors for genitals and intercourse in popular erotic-burlesque verses at the time.³ As Carlos Romero Muñoz observes in his footnote to Rosamunda's analogous comment ("En efecto, a ningún lector de la época podía escapársele el 'otro sentido' de pasearla carrera (o correr una carrera)" [222]), readers (at least those familiar with burlesque fiction) would have detected the erotic connotation of the double entendre within the analogy of sexual experience.

Cervantes, however, complicates and repurposes these images within a political discourse when Clodio later tries to manipulate Arnaldo to lose interest in Auristela (thereby hoping to increase his own chance to woo the beautiful maiden). Clodio employs the metaphor of a "nave donde falta el piloto" to convince his rival that uncontrolled passion for beautiful yet untrustworthy women would endanger his kingdom: "la falta que haces a tus vasallos, la contingencia en que te pones de perder tu reino, que es la misma en que está la nave donde falta el piloto que la gobierna. Mira que los reyes están obligados a casarse, no con la hermosura, sino con el linaje; [...] por la obligación que tienen de dar buenos sucesores a sus reinos" (298). Surely Clodio understands the political stakes when men are unable to control their sexual instincts. During his initial slanderous exposé of Rosamunda, Clodio had stressed the dangerous political influence of women like Rosamunda who know how to use their sexuality to subdue men in positions of power: "Ésta mandó al rey y [...] a todo el reino; puso leyes, quitó leyes, levantó caídos viciosos y derribó levantados virtuosos. Cumplió sus gustos tan torpe como públicamente, en menoscabo de la autoridad del rey, y en muestra de sus torpes apetitos" (223).

The political investment in sexual knowledge is undeniable in these passages, whose message was echoed in cultural narratives recounting the role of desire and the consequences of unchecked sexual instincts – frequently instigating the defeat of empires, kingdoms, communities, individuals and their leaders. We need only recall some of the popular myths (referenced recurrently in *Don Quijote*) such as Helen of Troy's role in the Trojan War, the last Visigoth King Rodrigo's lust for la Cava Florinda as catalyst for the Muslim conquest of Hispania, and specifically during the age of Cervantes, the "Morisco problem" and their eventual expulsion, which in part was justified by accusations of Muslim hyper-sexuality and perverse practices such as polygamy, sodomy, and love magic.

In light of the grave political stakes for kings and leaders influenced by women with the kind of sexual knowledge and experience capable of altering the future of kingdoms and nations, Cenotia's storyline in the *Persiles* is particularly relevant – especially given her identity as a Spaniard of Muslim heritage fleeing persecution by the Inquisition for her activities as enchantress and sorcerer. We can easily read Cenotia as an ethnically-marked parallel to Rosamunda since she is also older (in her 50s) and unsuccessful in her efforts to seduce the young Antonio. Unlike Rosamunda (who has gained sexual knowledge through personal experience), Cenotia has acquired her expertise in occult sciences (which she applies to the amorous desires of others) from a legacy of female mentors: "en aquella ciudad de Alhama siempre ha habido alguna mujer de mi nombre, la cual, con el apellido de Cenotia, hereda esta ciencia, que no nos enseña a ser hechiceras, como algunos nos llaman, sino a ser encantadoras y magas" (331).

Similar to Rosamunda, Cenotia has achieved fame, wealth, and political influence yet had managed to live "castamente" (333) – that is, until she met Antonio. Now that

³ For sexual metaphors related to *caballo*, *carrera*, *timón*, and *nave* see Alzieu et. al. 55,181, 191, 197, 199, 210, 212, 216, 218, 246, 260, 284, and 309.

Cenotia finds herself overwhelmed with passion for the handsome youth, she offers him economic and political power in exchange for his carnal affections. Unlike Rosamunda, who seemed unprepared for Antonio's indifference to her seduction, Cenotia recognizes her weakened position as a woman in her 50s when she anticipates resistance to her advancing years, even claiming the power to alter his perception of her diminished appeal: "si te parezco fea, yo haré de modo que me juzgues por hermosa" (333). Antonio, also painfully aware that she is attempting to buy his sexual services, reacts as a virgin desperate to protect her chastity "como si fuera las más retirada doncella del mundo, y como si enemigos combatieran el castillo de su honestidad" (334). When he counters what he considers a sexual assault with violent repulsion (as he aims to kill her but misses, murdering Clodio instead), Cenotia now responds like her clients – by focusing on how to avenge the unrequited love.

While the traditional stereotypes of Muslim and Morisca women as practitioners of love magic are central to the Cenotia episode, age – as it relates to desire – is key to understanding what is at stake.⁴ Cenotia is keenly aware of how mature women must negotiate an apparent loss of power with age, despite having gained wisdom and political influence – and even when the strategy for maintaining control over a sovereign is to manipulate *his* advancing years and diminishing attractiveness to the opposite sex. The sly sorceress handles King Policarpo by playing on his own insecurities about the other virile competitors for Auristela's affection: "¿Cómo querrá ella cumplir su palabra, volviendo a tomar por esposo a un varón anciano (que en efeto lo eres: que las verdades que uno conoce de sí mismo no nos pueden engañar)" (355).

Even though both lustful seniors are punished (the citizens take justice into their own hands by deposing him and hanging her), only the older women die. Cenotia is executed because she is unable (by her own admission: "la naturaleza parece que nos inclina antes al mal que al bien, no podemos tener tan a raya los deseos que no se deslicen a procurar el mal ajeno" [332]) to apply her knowledge to control her own sexual desires. Rosamunda, on the other hand, dies, in part, because she is unwilling or unable to channel her wisdom and energies into other activities, or at least toward other more appropriate objects of affection. Perhaps it is here where Rosamunda's true flaw is exposed: her delusional pride prevents her from adapting to a changing sexual landscape after years of celebrity status as a royal concubine with political power.

On the surface Rosamunda and Cenotia are indisputably punished for their sexual deviance, yet the text hints at a more nuanced social and political terrain that these aging women must negotiate. While Cenotia's traumatic exit from Spain pre-dates the forced expulsion of the Moriscos, her departure is linked to the motivations and actions of the crypto-Muslim community of Moriscos in Book 3, chapter 11, and not surprisingly, their story is linked to transgressive sexual beliefs and practices. As Steven Hutchinson reminds us, Cervantes exposed the role of aberrant sexuality in the anti-Muslim political backdrop through the Morisca Rafala's critique of her own village when they opted for voluntary emigration to North Africa ("Piensan estos desventurados que en Berbería está el gusto de sus cuerpos y la salvación de sus almas" [*Persiles*, 546]). For Hutchinson, this sexual indictment "is nothing but conventional anti-Muslim propaganda, linking sexual practices

⁴ For sorcery and witchcraft in the *Persiles*, see Díez Fernández and Aguirre de Cárcer.

from across the sea (e.g. polygamy and perhaps sodomy) with the ‘false sect’ of Muhammed” (191).

Indeed, the nature of the occult science that Cenotia acquired through the lineage of Morisca mentors in Alhama undoubtedly involved strategies for controlling desire (“¿Quién, al amante desdeñado, que no quiera, si puede, reducir a ser querido del que le aborrece?” [332]), despite her unconvincing about-face disclaimer aimed to calm fears about such power (“Puesto que en mudar las voluntades, sacarlas de su quicio, como esto es ir contra el libre albedrío, no hay ciencia que lo pueda, ni virtud de yerbas que lo alcancen” [332]). Cenotia’s comments invite us to consider an alternative female-centric tradition on which male authorities may have gained their information about (or been inspired to invent their own notion of) women’s sexuality. In pre-modern Christian and Muslim literary and pseudo-scientific traditions, for instance, it was often aging women who were consulted for their sexual knowledge – in particular women with extensive sexual experience such as ex-prostitutes, or go-betweens. Although women are linked with carnal wisdom, behind these literary sex workers (such as Fernando de Rojas’ *Celestina*, Francisco Delicado’s *Lozana*, and Pietro Aretino’s *Nanna* in his *Dialogues*) is a male author. In the medieval Muslim erotological tradition, Ibn Nasr al-Katib (in his late 10th-century *Encyclopedia of Pleasure*, the earliest Arabic work of erotica preserved intact) tells a humorous anecdote of a male witness who confirms an older woman’s expertise on male sexual anatomy, and thereby schooling the younger women who considered themselves more knowledgeable than their senior mentor: “Of prose descriptions of the penis, it is related that Kuthayyir Ibn ‘Abd al Rahman was watching an old nomadic woman who, sitting among young women, was the object of their ridicule. ‘O ‘Abd Allah!’ she addressed Kuthayyir, ‘These young women think that I am a dotard who does not know what a glans penis is’ (68). After giving a vivid description of the male anatomy, her interlocutor confirms: “I have never seen a woman who is better than you in describing a glans penis” (68).

In fact, Ibn Nasr al-Katib’s influential text repeatedly references one of the most infamous mythical women with sexual expertise from the East, an Indian woman known as “The Thousander” (named so because she had slept with a thousand men). An expert on carnal matters, her legend was transmitted by countless Muslim erotologists, including al-Jahiz and al-Tifashi, who relates that:

Groups of women gathered to visit her. They would say to her: ‘Sister, tell us what is required and we will do it. What is it that makes women settle in men’s hearts, what gives them pleasure and what morals do they abhor? What should we do in order to arouse their love and affection?’ [...] ‘What does a man have to do in order to capture a woman’s heart?’ ‘He should be playful prior to coitus and shudder before ejaculation.’ ‘What is the reason for mutual love and concord [between a man and a woman]?’ ‘Their simultaneous orgasm’ (*Return of Old Man to Vigor of Youth*, quoted in Newman, 34).

The legend of “The Thousander” continued to inspire translations and adaptations during the sixteenth century throughout the Ottoman empire. Deli Birader Ghazali (c. 1460-1535), for example, used the twelfth-century Persian versified adaptation of *The Thousander* by al-Azraqi for his Turkish version *The Repeller of Sorrows and Remover of*

Anxiety (Kuru, 167). Selim S. Kuru declares Deli Birader's *Repeller of Sorrows* to be the first and most unique literary work on sexuality in the Ottoman Turkish tradition (162).⁵

In short, given the sheer repetition of topics and anecdotes involving mature women's advanced knowledge in sexual matters in medieval and early modern Arabic, Persian, and Turkish narratives (and their hybrid combination of medical, theological, philosophical, and literary materials) it is productive to consider how Cervantes' direct or indirect exposure to Muslim erotology (through oral transmission during his five years in Algiers and/or through the Western Christian texts that incorporate the sexual content from Muslim sources) impacted his own literary work and his awareness of the expertise of older women in the transmission of sexual knowledge. As Leyla Rouhi argues in her essay on Muslim identity and sexuality in Cervantes, it is not necessary to prove "beyond a shadow of a doubt that Cervantes read Arab erotological manuals" to understand that the non-Christian presence in Iberian texts created a space for sensitivity to Muslim coexistence and "to encourage the reader to think about definitions of normal and abnormal within the politics of identity formation" (61).

While the political stakes for sexual beliefs and practices were certainly high, the personal stakes (as Rosamunda's advice to Transila both humorously and painfully illustrate) were equally critical. Whether the reader is in judgment of, finds compassion for, or is laughing at Rosamunda's and Cenotia's tragic tales, Cervantes reveals an intimate and subtle understanding of the ways in which older women continued to be indispensable players in the circulation of sexual knowledge in a variety of personal, political, theological, medical, and artistic discourses during the early modern period.

⁵ An anecdote related by Tashkopruzade (1495-1561) in his encyclopedia of Hanafi legal scholars of the Ottoman Empire explains the identity of the "Thousander" and how her legendary sexual knowledge was used by the medical community to cure impotence: "It is transmitted that there was once a king who completely lost his sexual potency. The physicians were not able to cure him with drugs. So they invented stories which they said had been told to them by a woman called *Alfiyya*. She was named so because thousand (*alf*) men had slept with her. In their stories about all this she mentioned various positions and exciting situations. By hearing this, the king regained his potency. (Tashkopruzade, cited in Franke, 169).

Works Cited

- Alcalá Galán, Mercedes. "Las piernas de la duquesa: Praxis médica y claves hermenéuticas en el Quijote de 1615." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 33.2 (2013): 11-47.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes, and Yvan Lissorgues. *Poesía erotica del Siglo de Oro*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2000.
- Aviñón, Juan de. *Sevillana medicina*. Sevilla: Enrique Rasco, 1885.[1545]
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Tom Lathrop ed. Newark: European Masterpieces, 2005.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- Díez Fernández, José Ignacio and Luisa Fernanda Aguirre de Cárcer. "Contexto histórico y tratamiento literario de la "hechicería" morisca y judía en el *Persiles*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2 (1992): 33-62.
- Fonseca, Cristóbal de. *Tratado del amor de Dios*. Salamanca: Guillermo Foquel, 1592.
- Forcione, Alban K. *Cervantes' Christian Romance. A Study of "Persiles y Sigismunda."* Princeton: Princeton UP, 1972.
- Franke, Patrick. "Before scientia sexualis in Islamic culture: 'ilm al-bāh Between Erotology, Medicine and Pornography." *Social Identities* 18: 2 (2012): 161-173.
- Gordonio, Bernardo de. *Lilio de Medicina*. Brian Dutton and María Nieves Sánchez eds. Madrid: Arco/Libros, 1993.
- Heltzel, Virgil B. *Fair Rosamond. A Study of the Development of a Literary Theme*. Evanston: Northwestern UP, 1947.
- Hutchinson, Steven. "The Morisco Problem in its Mediterranean Dimension: Exile in Cervantes' *Persiles*." In Kevin Ingram ed. *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond: The Morisco Issue*. Leiden: Brill, 2012. 187-202.
- Ibn Nasr al-Katib. *Encyclopedia of Pleasure*. Salah Addin Khawwam ed. Adnan Jarkas and Salah Addin Khawwam trans. ingl. Toronto: Aleppo, 1977.
- Johnson, Carroll B. *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to "Don Quixote"*. Los Angeles: U California P, 1983.
- José de Jesús María. *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*. Alcalá: La viuda de Juan Gracián, 1601.
- Kuru, Selim S. "Sex in the Text: Deli Birader's Da^{fi}'u" 'l-gumu^m ve Ra^{fi}'u" 'l-humu^m and the Ottoman Literary Canon." *Middle Eastern Literatures* 10: 2 (2007): 157-74.
- Lucas, Karen. "Rosamunda: A Cervantine Mingling of History and Fiction in *Persiles*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.1 (1990): 87-92.
- Newman, Daniel L. *The Sultan's Sex Potions: Arab Aphrodisiacs in the Middle Ages*. London: Saqi Books, 2014.
- Pérez de Valdivia, Diego. *Tratado de la alabança de la castidad*. Baeza: Juan Baptista de Montoya, 1597.
- Rouhi, Leyla. "A Handsome Boy Among those Barbarous Turks: Cervantes and the Art and Science of Desire." En Kathryn Babayan and Afsaneh Najmabadi eds. *Islamicate Sexualities. Translations across Temporal Geographies of Desire*. Cambridge: Harvard UP, 2008.

- Sacchetti, Maria Alberta. *Cervantes' Los trabajos de Persiles y Sigismunda. A Study of Genre*. Rochester: Tamesis, 2001.
- Williamsen, Amy R. *Co(s)mic Chaos: "Exploring Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*. Newark: Juan de la Cuesta, 1994.
- Wilson, Diana de Armas. *Allegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*. Princeton: Princeton UP, 1991.

‘Pero, ¿quién eres tú?’:

The Radical Politics of a Common Language in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

Sonia Velázquez
(Indiana University)

Historical, philosophical, and aesthetic discussions of modernity tend to prioritize a version of difference from the past that for better (proponents of progress) or for worse (prisoners of nostalgia) privileges rupture, discontinuity, even destruction. It is not surprising then, that among the varied corpus of Cervantine writing, it was the novel that arguably aimed to break with the past, to destroy the chimeric nonsense of old chivalric romances that entered effortlessly in the canon and confirmed our understanding of modernity.¹ This essay will take as its point of departure an analysis of the association of modernity and disruption as it appears in many twentieth-century accounts of the novel’s development as a break with older genres such as epic in order to ask: What would happen if we take *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* as paradigm of the novel rather than *Don Quijote*? What vision of politics emerges when the novel accepts the premise of a world of missed connections and misunderstandings only to then surprise the reader by making communication possible after all?

Misunderstandings and Modernity

In the essay “*La Ilíada descalza*,” Carlos Fuentes places Mariano Azuela’s chronicle of the Mexican Revolution *Los de abajo*, at the far edge of epic where it borders with the novel. Echoes from the old songs of arms and men, of war, of anger and greed certainly resonate in the plot of Azuela’s work. And yet, thematic convergences aside, the critic and novelist finds that when it comes to the function of language, the epic world in its homogeneity proves foreign to the novel:

Al contrario de la épica, *Los de abajo* carece de un lenguaje común para sus dos principales personajes. Los compañeros de Troya se entienden entre sí, como los paladines de Carlomagno y los sesenta caballeros del Cid [pero] *el lenguaje de la novela es el del asombro ante un mundo que ya no se entiende*, es la salida de Don Quijote a un mundo que no se parece a sí mismo, pero también es la incompreensión de los personajes que han perdido las analogías del discurso: Quijote y Sancho no se entienden, como no se entienden los miembros de la familia Shandy, o Heatchcliff el gitano y la familia inglesa decente, los Lynton, o Emma Bovary y su marido, o Anna Karenina y el suyo. (24, my emphasis)

Fuentes’ view of novelistic language follows the insights of early twentieth-century thinkers such as Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, and Georg Lukács for whom the babelization of epic resulted positively in the birth of characters that are individuals with contradictory desires rather than types but with the negative consequence that these characters were then left unable to represent the world to themselves and themselves to

¹ For a thorough consideration of the influence of *Don Quijote* on theories of modernity in relation to the question of realism, see Rachel Schmidt.

each other. Bakhtin, in particular, located the modernity of the novel in the echo chamber of different voices and discourses present throughout the text (and not only within each character), a symphonic dissonance that results in the interrogation of any given truth.² Ken Hirschkop takes a step further and draws on Bakhtin's description of a novelistic style that favors irony, "an eye and ear for social differentiation" and the representation of an "intersubjectivity which depends on a historical sense" (48) in order to argue that this perspectivism is of a piece with democratic culture, "in feeling and imagination though not of fact and institution" (ix).

It is this realm of "feeling and imagination" rather than a democracy of representation that interests José Ortega y Gasset in his *Meditaciones del Quijote* (1914), his first book, published coincidentally one year after Lukács' influential article on the historical novel.³ The philosopher's main meditation, the humbly titled "Breve tratado sobre la novela," revisits the relationship of epic and novel, where he describes epic language as a closed system whose power resides in the quasi-sacramental function of recalling and making present again a previously known world, distant yet common as much to the reader as to the epic author. Ortega paints the unity of worldview shared by the epic reader and author thus:

Homero cree que las cosas acontecieron como sus hexámetros nos refieren: el auditorio lo creía también. Más aún: Homero no pretende contar nada nuevo. Lo que el cuenta lo sabe ya el público, y Homero sabe que lo sabe. Su operación no es propiamente creadora y *huye de sorprender al que escucha* [...] (372, my emphasis).

If Ortega coincides with the judgment of epic as monologic, speaking in one authoritative voice, his take on the novel differs from what we have seen before. He finds its modernity not so much in the multiplicity of discourses per se (although he does acknowledge this particular aspect later in the 1925 essay "Ideas sobre la novela") as in the predominance of description over action. According to Ortega, the power of a novelist who follows in the path of Cervantes' *Don Quijote* resides in the use of language to hold the reader's interest. Ortega thus opposes "adventure" and its regime of the poetic implicit in the Aristotelian *muthos* – the stylized performance of a memory that characterizes epic – to the prosaic world of recognizable realism where, effectively, nothing (heroic) happens.⁴ In other words, what sustains a reader's attention through the pages of *El ingenioso hidalgo* are not the actions of the man of La Mancha, whose name the narrator also does not care to remember, nor those of his servant Sancho, and the panoply of characters they encounter

² Arguably, the early twentieth-century theories of the novel mentioned here, in addition to responding to the Hegelian understanding of history and art, were also influenced by the radical experimentation of modernist artists in different media, but for the purposes of this article it is the writers' glance towards the past and the histories they trace for the present and *modernity* of the novel that shall be emphasized rather than their refraction in modernist media such as film and photography.

³ For an analysis of the common philosophical underpinnings of both Lukács and Ortega see Helio Carpintero, especially 22-26. On the importance of *Don Quijote* for both philosophers, see Schmidt.

⁴ On the relationship of *muthos* and the mythic, see Richard Martin whose study of Homer's *Illiad* defines *muthos* as an "authoritative speech-act" where both poet and hero are its practitioners and who are "[required to] improve on previous performances and surpass them, by artfully manipulating traditional material in new combinations" (xiv).

from poor Andrés to the dukes. Center stage, instead, is Cervantes' language: the way he shows us how the prosaic infiltrates the poetic and vice versa in a dynamic process of "osmosis y endósmosis" (Ortega 1914, 381). And yet, in spite of the scientific metaphor that would imply a subsequent achievement of balance, as it becomes clear later in Ortega's thought, the equilibrium is hardly a stable solution: it is reached at the expense of the humanization of art.

In this acknowledgment of the power and limitations of literary language in the novel – the primacy of style – Ortega predates Jacques Rancière's association of narrative modernity with an *agon* between the author (who wields style) and character (who is "hostage" to the world evoked by writing) where ultimately neither can win (2004, 91-93).⁵ For Ortega, the novel is the site of the encounter of aspiration and failure, leading to a tragicomic view of human existence in modern times. Whatever redemption the modern novel makes possible passes through the will of the protagonist, the quixotic – but equally Quijanesque – claim to know well who they are: "yo sé quién soy" (I, 5; II, 74).⁶ For the French philosopher, on the other hand, Cervantes' novel represents a fundamental fracture in the literary contract. The novel understood as "the genre without genre" (2004, 92) becomes a no-place, a wild utopian space of the written word, freed from legitimacy and mastery: *escritura desatada*. But far from representing freedom, this unbinding results in an endless loop of misunderstandings among reader/critic/author/characters.⁷ As Frances Ferguson's recent article on Rancière's politics and aesthetics of the novel explains, "unconcerned to represent aristocracies of valor, power, or virtue they [modern writers] tumble their characters into a world where characters are as likely to use their words for them as against them" (331).

For Fuentes, as much as for all the other thinkers mentioned, *Don Quijote* serves as touchstone for modernity and the template of novels-to-come from Tristram Shandy to Madame Bovary and the works of Vladimir Nabokov and Paul Auster. And the modernity that they all beckon is one based on the shock of misunderstanding: "el asombro ante un mundo que ya no se entiende," as Fuentes eloquently put it. In contrast, I want to argue in what follows that in the hybrid, polyglot world of the *Persiles*, novelistic astonishment, *asombro*, stems less from the gap separating speaker from community, or from the challenges to the direct access to a character's identity through speech – the limits of the statement "Speak, that I may see thee" – than from a realization that in spite of the world's

⁵ It is not surprising then that both essayists base their conclusions on a reading of Don Quijote's assault of Maese Pedro's puppets.

⁶ Schmidt notes that for Ortega's students such as Julián Marías and Antonio Rodríguez Huéscar, the fascination with the tragicomic nature of the knight errant relates directly to the philosopher's wider project of understanding the self as the combination of internal and external circumstances. The famous dictum "Soy yo y mis circunstancias" would thus emblemize "the overcoming of both idealism and realism" (203-05). However, for Schmidt, what is most interesting in Ortega's engagement with *Don Quijote* is the author's appeal to the "eye," what she calls "the concept of a looking that is thinking" (213). This does not preclude the recuperation of the character's tragicomic heroic "I" but a renewed consciousness of the different means the author employs to create the intermediate world of fiction, lodged between the ideal and material circumstances (see her discussion of the novel as a "foreshortening genre" in 215-35). For a different view of the knight's assertion of his identity after suffering defeat, see María Luisa Lugo Acevedo.

⁷ For a more positive interpretation of the novelty of "unfettered writing" and the reimagining of the contours of literariness and the commonplace in Cervantes, see Alcalá Galán.

heterogeneity, and ample room for misunderstandings, and disagreements, communication *does* ultimately take place.⁸

This common language, however, is no longer the transparent speech of epic narratives, nor does it embody the Renaissance ideal of an imperial, universalizing language. It is instead forged through circumstance and constant exchange among speakers; it emerges as a site of interaction rather than as fixed product. Bypassing the expected use of language to establish consensus or dissent, that is to say, employing language as shibboleth to differentiate friend from enemy, what is “common” about the languages of *Los trabajos* resides in the humble act of coming together. And more radically, the novel gestures towards a novelistic poetics that challenges the primacy of the autonomous self by staging from its very inception the vulnerability of its construction through narrative, that is to say, by recognizing that our words and our stories are never only our own.

Must We Be the Language We Speak?

The most obvious feature of the *Los trabajos*'s negotiation of linguistic difference is the novel's foregrounding of translation. Scholars have focused on interlingual translation as a trope through which the novel asks the reader to rethink his/her assumptions about gender, politics, and religion.⁹ I will take a slightly different approach to what could be called the “shock of communication,” by studying translation in its radical form: when the very same language surprises its speakers rather than in the expected mediation between different languages expressing different cultures.

Rutilio's account in Book I of how he ended up in the Isla Bárbara serves as a paradigmatic episode. Known to the reader by his epithet, “el bárbaro italiano,” he tells his story to entertain the survivors of the fire that has destroyed the barbarian's island prison where most members of his audience had been held captive. Rutilio introduces himself as a Siennese dance master who finds himself in the Arctic regions as a consequence of unwittingly having promised himself in marriage to a witch in order to escape a death sentence in Rome. The witch magically unshackles him and offers him a ride on a magic cloak, but upon arrival to the promised destination, an undetermined place where, according to her, none of their enemies could ever find him, she suddenly turns into a wolf. In panic, Rutilio kills her. Finding himself alone in an unknown territory, he patiently sits, waiting for a daylight that in the Northern winter will never come:

Estando en esta confusión, oí que venía hablando, por junto de donde estaba, alguna gente, y así fue verdad; y, saliéndoles al encuentro, les pregunté en mi lengua toscana que me dijese qué tierra era aquella, y uno de ellos, asimismo en italiano, me respondió: “Esta tierra es Noruega; pero, ¿quién eres tú, que lo preguntas, y en lengua que en estas partes hay muy pocos que la entiendan?” “Yo soy –respondí–

⁸ The dictum that equates language and self is best articulated in Juan Luis Vives' *Arte retórica* who writes “tal es cada uno cual es su forma de hablar” (87).

⁹ Diana de Armas Wilson's last chapter of *Cervantes, the Novel and the New World* and chapters 5 and 8 of *Allegories of Love* analyze the narrative importance of two female translators and mediators, Riela and Transila, and the proto-feminist and anti-imperialist political allegories they represent. More recently, E. Michael Gerli has also approached the question of language and translation, again focusing on the female mediators, but this time from a theological perspective.

un miserable, que por huir de la muerte he venido a caer en sus manos.” Y en breves razones le di cuenta de mi viaje, y aun de la muerte de la hechicera. Mostró condolerse el que me hablaba [...]. (188-89)

Scholars have focused on Rutilio’s tale as a narrative example of the Christian marvelous (Forcione, Riley), or of the establishment of the Northern world as a natural site for the supernatural or evil (De Armas 1981, Riva). Indeed, even within the narrative, various characters attempt to explain the most salient elements of Rutilio’s strange tale by ascribing them to devilish trickery (Rutilio’s interlocutor in the episode), medical hallucination (Mauricio, the astrologer), or mendacious pagan mythology (Arnaldo). However, I would claim that the exotic circumstances of Rutilio’s tale, his magic flight, lycanthropy, witchcraft, etc., are a red herring. The true surprise of this episode – that in the apparently inhospitable North, the lost and confused Italian exile should meet a Norwegian goldsmith with whom he *shares a common language* – lies hidden behind the flashier signs of dislocation via magic carpet and alienation from even the most basic tenets of reality such as the expectation that the sun always rises visibly.

The narration of this episode is subtle. Rutilio sets the stage by acknowledging his state of *confusión*. This term denotes both bewilderment over the strange events and shame at the realization that he had been betrothed to a she-wolf who spoke Italian but was not human. Soon enough, this confusion gives way to a new awareness of life through sounds that indicate speech. Yet, significantly, at this point in the narration Rutilio separates the verb “venía hablando” from its subject, “alguna gente.” This gap highlights the speaker’s troubling hesitation. What if speech is not the exclusive purview of mankind as Aristotle and Renaissance humanists contended?¹⁰ After all, experience had recently showed Rutilio how easily the humanist faith in speech as sign of civility was upended when a demonic wolf could appropriate that most human of qualities, speech, and talk to him in his own tongue. But in spite of these misgivings, Rutilio’s initially tenuous hope *does* in the end meet his expectations. We hear his relief at the end of the sentence when he reassures himself and his audience, “así fue verdad,” a statement that otherwise would just be pleonastic.

Still, for all its careful setting up, this revelation is equally startling for the reader as for the characters. The bilingual local man inquires immediately about Rutilio’s story. The abrupt question, “pero, ¿quién eres tú?,” breaks with the expectations from classical epic where the good host asks the visiting stranger to give up his name and lineage only after a lavish show of hospitality.¹¹ The reciprocal curiosity that the “misplaced” language provokes also induces Rutilio to ask an unconventional question of his host:

Preguntéle en el camino que cómo o cuándo había venido a aquella tierra, y *que si era verdaderamente italiano*. Respondió que uno de sus pasados abuelos se había

¹⁰ Aristotle’s philosophy in the *Politics* is grounded on the basic tenet that humans are by nature political because they alone possess speech capable of communicating (about) concepts such as justice, which lie beyond the voicing of basic needs or interaction for the sake of survival, a faculty shared by humans and animals (1253a).

¹¹ Such is, in fact, the procedure that Antonio, *el bárbaro español* follows when he welcomes into his cave-home the band of strangers that have just escaped from the Isla Bárbara. On the relationship of hospitality and self-revelation in classical epic see Reece (on Homer) while Gibson studies how hospitality shapes the first “Homeric” half of the *Aeneid*.

casado en ella, viniendo de Italia a negocios que le importaban, y a los hijos que tuvo les enseñó su lengua, y de uno en otro se extendió por todo su linaje, hasta llegar a él, que era uno de sus cuartos nietos. “Y así, como vecino y morador tan antiguo, llevado de la afición de mis hijos y mujer, me he quedado hecho carne y sangre entre esta gente, sin acordarme de Italia ni de los parientes que allá dijeron mis padres que tenían.” (191-92, my emphasis)

Rutilio’s incredulous query, “que si era verdaderamente italiano,” significantly goes unanswered. Is his interlocutor “truly Italian” or does he merely speak the language? The question aims at the heart of how speakers and their languages are related. The anonymous *noruego-italiano* could have offered a straight answer, one that would consent to the dichotomy of authentic/false identity, and also implicitly to a classification of all interactions as taking place either between friends (the presumably “veritable Italians”) or enemies (deceitful speakers, or rather usurpers, of the language), but he does not do that. Nor does he split hairs trying to name the essence of what would be considered “truly Italian” before attempting to apply it to himself and his situation. Notably, this character refuses to bind himself to a definition. Instead, he responds with a narrative that presents in miniature a novelistic alternative to imperial epic patterns.

In the great Latin epic, Aeneas must leave Dido behind to found Rome, where the surviving Trojans and their descendants will subsequently adopt the language of Latium at the expense of forgetting Greek. In contrast, the Italian ancestor of Rutilio’s interlocutor went to Norway on business and stayed to raise a bilingual family.¹² His progeny – newly Norwegian –nonetheless identifies himself as “vecino y morador tan antiguo” (191). *Vecino*, let us recall, denotes much more than the simple geographic contiguity of a neighbor. It speaks of a particular manifestation of civic belonging whose importance is recognized, for example in its inclusion on book title pages.¹³ Tamar Herzog’s archival work in Spain and the New World has shown that in the early modern period *vecindad* was recognized as form of local citizenship that did not depend on conferral by authorities from above. Citizenship by *vecindad* was instead largely performative: one becomes a *vecino* by acting and being recognized by the community as one. This performance may include language, of course, but in contrast to the triumphant “conquest” of Latium and birth of Latin, in the episode from *Persiles*, it leads to integration *and* bilingualism.¹⁴ Thus, through this microstory we learn that the unexpected presence of Tuscan in this remote region owes less to a triumphalist program of linguistic imperialism than to the spontaneous action in the past of an Italian merchant, a decision that must be confirmed generation after generation by those who stay through familial affection and which cements through language the only tenuous connection back to Italy for future generations of Nordic-Italians.

¹² Armstrong-Roche makes no mention of this episode, but his analysis of Cervantes’ general correction through *Persiles* of epic’s distrust of the erotic dimension of heroic life (167-204) informs my reading here.

¹³ Book title pages often specify that an author is ‘vecino’ of a particular place, for example, *La chronica del Peru* identifies its author, Pedro de Cieça de León specifically as “Vezino de Sevilla.”

¹⁴ It is important to note that from the Norwegian point of view, the merchant’s continued use of Italian alongside Norwegian, that is to say, the continuation of a *different* linguistic line does not challenge his descendant’s identification as a proper Norwegian *vecino*.

This story acknowledges the importance of origin at the same time that it denaturalizes it. The experience of this North-South bilingual family bypasses the generational model of the “mother tongue” where like begets like; that is to say, it counters the idea that there is some objective measure for being “verdaderamente italiano.”¹⁵ Rutilio and his host have a common language, but Italian is not the same for each of them. This emphasis on the coexistence of fundamental difference within a shared language could have been easily interpreted in light of the modernity of misunderstanding I sketched out above.¹⁶ However, the tale’s double context of hospitality – as the Norwegian-Italian man offers it to Rutilio, and in the telling of the exchange as part of the larger story of the *bárbaro italiano* which he offers *in return* for the hospitality of the *bárbaros españoles* – counters such a reading. Hospitality, not unlike language, is a relationship founded on both division *and* togetherness.

Re-writing Hospitality: Language Remains

In ancient cultures, when a host entertained a guest, it was customary at the end of the visit for both of them to divide a small tablet (called *tessera* or *symbolon*) each keeping one half to be used as a sign of recognition that entitled the bearer to protection by the person holding the other half. Importantly, while this practice had its origins in a singular encounter between two particulars, the *tessera* was not bound to an individual, it passed from generation to generation.¹⁷ The broken *tessera* may be an example of what Hannah Arendt calls a new beginning, or the force of natality that effects a singular break which is nonetheless binding because it happens in the presence of others (plurality), which for her is the beginning of politics. I want to read how the appeal to a common language that Rutilio and his host both share yet differentiates them can be read as another expression of the singularity that binds.

The anonymous Norwegian-Italian man’s understanding of language as a meaningful yet non-deterministic (i.e., speaking Italian does not determine identity exclusively), trans-historic bond exemplifies instead Hannah Arendt’s argument that “what remains” from political catastrophe and the pain of exile “is language.”¹⁸ This is not

¹⁵ For a study of the history of the debates on language, including the importance of “the mother tongue” and their refraction in the work of Cervantes, see Lore Terracini; specifically on how *Los trabajos* challenges the idea of linguistic identity, see Velázquez.

¹⁶ It would not be much of a stretch to read this passage from *Los trabajos* as an early example of Jacques Derrida’s critique of origin in *Le monolinguisme de l’autre*. This essay is a meditation on the paradox he first declares in light of his own history as a colonial subject and then offers as a more general structure for understanding the relationship of language to identity: “I have but one language; it is not my own.” This statement occurs with some variations throughout the book. I quote from its first occurrence in the dialogic set up of the argument, “Je n’ai qu’une langue, ce n’est pas la mienne” (13). Derrida’s statement aims to destabilize the distinction of “proper” from “foreign” as he insists that while his language is not his own, it also not alien to him (18). He then offers the metaphor of translation – of movement or passage from self to other where something is always lost as much as gained – as a substitute for “the prosthesis of origin” that is the ideology of the mother tongue.

¹⁷ For the importance of hospitality to the world of epic, see Finley; for a wider inquiry into the history of hospitality as a word and practice see Émile Benveniste’s article in his *Vocabulaire des institutions indo-européennes*. On hospitality as a model for literary transmissibility, see Velázquez (2015).

¹⁸ The statement “What remains? Language remains” [Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache] is taken from the 1964 televised conversation between Hannah Arendt and Günter Gaus, and it became the title of its

because language “belongs” to a speaker, or conversely that a speaker must identify with – and be identified by – his/her mother tongue. Language remains because it is a testament to a radical singularity, which nonetheless binds us to others, not least through stories that come to us from elsewhere yet shape who we are. It is a manifestation of what for Hannah Arendt is a fundamental condition of human action: the fact that “we are all the same, that is, human, in such a way that nobody is ever the same as anyone else who ever lived, lives, or will live” (1998, 8).¹⁹

In its condensation of a politics of language and hospitality, this tiny episode in *Persiles* emerges as a utopian rewriting of the more famous encounter in Part II of *Don Quijote* between Sancho Panza and his friend and neighbor the morisco Ricote. There, we have once again a scene of unexpected hospitality offered in a transitional space, this time to a self-deposed Sancho by a group of German-speaking *peregrinos-extranjeros*. Hospitality takes place here in spite of the lack of an obvious common language as the narrator several times remarks that Sancho did not understand the pilgrims. And yet, a common language *is* forged in this pastoral setting: a *patois* that names what the mutual charitable actions of both parties enact. We read that pilgrims would embrace Sancho and declare “Español y tudesqui, tuto uno: bon compañero” an expression of good will that Sancho echoes in his reply, also in a composite language “¡Bon compañero, jura Di!” (1071).

More importantly, once Ricote has revealed himself to his friend the two of them speak in Spanish under a tree, a clearly pastoral setting marked in contrast to the normative space of the road policed by officers of the Crown. Ricote’s description of his life after Philip III ordered the expulsion of the moriscos is well known, as is the emphasis that both the narrator and Ricote himself place on language. Before Ricote’s speech, the narrator declares, that “Ricote, sin tropezar nada en su lengua morisca” he spoke “en la pura castellana” – a purity that the reader knows Sancho does not possess. What’s more, Ricote himself stresses the link between language and belonging when he describes the despair felt by the exiled moriscos who had always only known Spain as homeland: “es el deseo tan grande que casi todos tenemos de volver a España, que los más de aquellos, y son muchos, *que saben la lengua*, como yo, se vuelven a ella y dejan allá sus mujeres y sus hijos desamparados: tanto es el amor que la tienen” (1072, my emphasis).

So, let us ask with Rutilio: Is Ricote truly Castilian? Love of language and motherland trumps family relations for Ricote and those like him, in a stark contrast to the tale of the Norwegian-Italian who has no memory of his ancestor’s original home: “llevado de la afición de mis hijos y mujer, me he quedado hecho carne y sangre entre esta gente, sin acordarme de Italia” (192). More damning, in contrast to the Italian who left family and relations to settle in Norway, and to his fourth generation descendant, who both appear to be recognized as “vecino y morador *antiguo*” (191)-- an epithet that echoes the distinction

publication the following year in German. The English translation of this exchange had to wait thirty years to be included in a collection edited by Jerome Kohn. I quote here from a reprint of the translation published in 2013.

¹⁹ The term Arendt uses to describe this condition of action is “plurality.” It is intimately related to the notion for which she is best known, “natality,” which refers to the human capacity to do the unexpected, to bring about new beginnings just as each of us was born uniquely singular yet always already enmeshed in a world shared with other singular human beings. Jennifer Gaffney takes these two concepts from *The Human Condition* in tandem with Arendt’s critique of cliché in her conclusion to *Eichmann in Jerusalem* in order to defend Arendt from critics, including Derrida, who misinterpret as gnomonic and naïve Arendt’s assertion that what remains is language.

between *cristianos viejos* and the newly convert--, Ricote, in spite of his perfect Spanish, is not recognized as belonging. Throughout the chapter, the morisco repeatedly describes the relationship between Sancho and himself through the word *vecino*; yet Sancho, while echoing Ricote's warm sentiment, does not reciprocate and call him his neighbor.

The question of whether one must be the language one speaks will echo throughout *Los trabajos* as the parade of multilingual characters, including our noble protagonists, complicates an easy equation of one language to one linguistic community. Such an equation requires for better or for worse the reification of individuals into types, defining the self through the attribute of shared speech. This reification, as we have seen, is part of a political division between self/stranger and friends/enemies. Instead, what we see in the episode of the anonymous Italo-Norwegian and Ricote is that the answer to the question of whether one is truly the language one speaks, is the surprise of narrative – of stories that make us who we are but of which we are not authors.

As in the act of hospitality, the stories we tell are shared temporal spaces. Rutilio's host's story is his, but it is also inherited from an ancestor he never knew; in turn, his story is contingent to reception and continuation by those who will come after him. More fundamentally, in *Don Quijote*, Ricote's tale of exile is incomplete without Sancho's description of the departure of his neighbor's wife and daughter. But if language here no longer can be counted on to give a full account of one's character, it is not necessarily because bad faith or mendacity clouds the mirror of speech in a ploy to deceive, nor is it only a calculated act of passing. It is rather as Hannah Arendt suggests in *The Human Condition* that language is not a possession but action, which through narrative opens the way to a politics of shared vulnerability as alternative to a politics of identity.

The Politics of Vulnerability

Although action (and speech-as-action) is central to Arendt's project, it is not a panacea. In spite of her repeated use of heroic examples drawn from epic, action for her is not necessarily the triumphant assertion of a powerful will in the world. For one thing, without the companionship of speech – storytelling –, action is vulnerable to time and forgetting. Moreover, all action in so far as it is performed in public and is revelatory of the self (and for Arendt, therefore political) is essentially subject to two conditions: it is irreversible and unpredictable. This intrinsic vulnerability testifies to the “common” project of politics, that is to say, of living together in public where our actions are only ours in so far as we started them, but their ultimate consequence and meaning is predicated on others' actions and reactions made intelligible in the stories others tell about us.²⁰ Placed in the position of listeners to our own stories, the meaning of actions past is made manifest beyond our individual intentions, and more importantly, according to Arendt, our very selves are revealed by others to ourselves.

²⁰ In the chapter on “Action,” Arendt posits forgiveness as a possible redemption from the irreversibility of any act and promising as a balm restoring health to the insanity of an unpredictable, chaotic world. She writes, “without being forgiven, released from the consequences of what we have done, our capacity to act would, as it were, be confined to one single deed from which we could never recover [...]. Without being bound to the fulfillment of promises, we would never be able to keep our identities; we would be condemned to wander helplessly and without direction in the darkness of each man's lonely heart, caught in its contradictions and equivocalities—a darkness which only the light shed over the public realm through the presence of others, who confirm the identity between the one who promises and the one who fulfills, can dispel” (1998, 237).

The paradigmatic scene for Arendt is Odysseus at the Phaeacian court. Shipwrecked, having lost everything in the storm including his crew and his clothes, Odysseus lands in a foreign land, completely exposed to the good will of others. Nausicaa, the king's daughter, inspired by Athena has gone to the shore to launder linen with her attendants where she finds Odysseus, a stranger, and invites him to the palace. There, Odysseus will show his merit by excelling at the host's games and competitions. Following the rules of hospitality, neither Alcinos nor Nausicaa have made any inquiries about their guest, although his athletic feats mark him as a worthy man. But the true revelation of his character – to those who do not know him and to himself – takes place in the middle of a banquet when a bard is brought in to entertain the stranger and the crew of men his host has offered to help take him home. The minstrel sang, “moved by the muses [...] of the glorious deeds of warriors” (VIII.74). Odysseus, hearing his own story in the voice of another, weeps, and finally (after two books) reveals his name. According to Arendt, it is no coincidence that the revelation of the hero's name follows the blind bard's song: Odysseus does not fully know who he is until he hears his story as told by the singer. As protagonist of his life – an actor and agent among men – only part of his identity is visible; it is only when those actions become song/story *told* that they acquire a solidity that can be made available to others, including Odysseus himself.²¹ This revelation of the self, midwived by a singer, happens “among men,” in public, and like any birth, it is a scene of utmost vulnerability.

Let us return to Rutilio's story, or more precisely, to its structural position in the composition of Book I. He tells his tale after Antonio, *bárbaro español*, has shared his cave-home with the refugees, fed them, offered them hospitality, and a means to get home. Before requesting life stories of his guests, however, he will share his own. But in the midst of it, something remarkable happens. When the self-important, proud and quick to anger Spanish man comes to the point of the story where he meets Riela – *bárbara de nación*, Nausicaa to his Odysseus – and he is at his most vulnerable, she takes over his narrative. This is significant on two accounts. First, because in contrast to its Homeric precedent where hero and nubile hostess share a common language, Antonio emphasizes that his communication with Riela is mediated not through common speech, “sin decirle palabra, ni ella a mi tampoco,” but through tangible signs of good will. The kisses, caresses, and holding of hands that would have been anathema in the Homeric world become here the only means of communication available in a world more heterogeneous than Odysseus' fictional Mediterranean. Moreover, in taking over the narrative at this very point, Riela emphasizes that their communication passed from no language in common to two: they both learned each other's language.²²

²¹ Arendt distinguishes between life and story in *The Human Condition* thus: “The only ‘somebody’ it [life] reveals is its hero, and it is the only medium in which the originally intangible manifestation of a uniquely distinct ‘who’ can become tangible ex post facto through action and speech. Who somebody is or was we can know only by knowing the story of which he is himself the hero—his biography, in other words; everything else we know of him, including the work he may have produced and left behind, tells us only what he is or was” (208). See Webber for an analysis of this episode in light of epic conventions of self-revelation.

²² This was already implicit in Antonio's account of his first encounter with Riela who amidst smiles placed her non-wheat bread in his mouth, “y en su lengua me habló, y, a lo que *después acá he sabido*, en lo que decía me rogaba que comiese” (174), but it becomes clear when Riela declares that her husband “Hame enseñado su lengua, y yo a él la mía” (176).

Secondly, Antonio expressly desires to hear *his* story in *her* words, and in telling *their* story in his language but in her words, she makes both hers, too:

—No te canses, señor mío—dijo la bárbara grande—, en referirlos tan por estenso, que podrá ser que te canses, o que canses. Déjame a mí que cuente lo que queda, a lo menos hasta este punto en que estamos.

—Soy contento —respondió el español—, porque me le dará muy grande el ver cómo las relatas. (176)

Wilson reads this episode as a moment of feminist self-assertion: Ricla will take over a story that in her husband's retelling was growing tiresome. Armstrong-Roche takes a more humanistic approach as he interprets their common story as a testament of their mutual religious conversion: he gets the spirit of the Word from her and she gets its Pauline Letter. For our purposes, this example of a relay-narrative represents yet another example of a willful acquisition of a common language – it is not a given and it is not natural. Common languages in *Los trabajos* require work, work to learn, work to remember, work to share. At each of these junctures speakers are exposed to the threat of non-communication and misunderstanding, yet it is also from this *shared* vulnerability that the potential for a politics not ordered through identity and difference becomes thinkable.

And in the End, Who Are You?

'Who are you?' is arguably the defining question of *Persiles*, an epic novel of wanderings, dramatic recognitions, and homecomings.²³ It organizes the proliferation of interpolated plots as the protagonists meet sundry characters on their way from Northern Europe to Rome, and each responds to this central question with an adventurous tale of different degrees of credibility. As we have seen, Cervantes' work is arguably structured around the rule that every encounter between strangers is marked by an exchange of stories that will identify narrator to listener, guest to host, to such an extent that even young Antonio, son of a Spanish father and Barbarian mother knows this, as is made evident when he appeals precisely to this symbiosis of storytelling and the practice of hospitality when he introduces the refugees he has rescued from the Isla Barbara to his father.²⁴ And yet, the central question of identity is suspended when it comes to our protagonists.

Following the conventions of Heliodorus' *Ethiopian Story*, which Cervantes openly recognized as a model for his *Persiles*, the novel's eponymous main characters are first introduced to others in the story and to the reader cloaked in the mythical disguise of wandering siblings traveling under the pseudonyms of Periandro and Auristela.²⁵ Unlike

²³ I follow here Michael Armstrong-Roche's classification of *Persiles* as a hybrid epic-novel but for efficiency's sake I will refer to Cervantes' text simply as a novel.

²⁴ Young Antonio pleads, "Padre [...], vamos a nuestro rancho que hay muchas cosas que decir y muchas más que pensar. [...] Vamos, señor, como tengo dicho, a nuestro rancho, para que la caridad de mi madre y de mi hermana se muestre y ejercite en acariciar a estos mis cansados y temerosos huéspedes" (158).

²⁵ Epic in the Renaissance included, in addition to Homer and Virgil, the tradition of what is today known as the Late Antiquity novel, especially Heliodorus' *Ethiopian Story*. This work was re-discovered and translated into European vernaculars in the mid-sixteenth century, and it features protagonists who introduce themselves to the internal audience and the reader as brother and sister. The reader slowly discovers their true identity through the stories told about them by other characters who have interacted with one or both of them in the past. For details on the influence of the Spanish translation of *La historia etiópica de los amores de Teágenes*

classical epic, on the one hand, where heroes typically know who they are and cannot wait to reveal themselves to friend and foe alike, and in contrast to the *Ethiopian Story* where Chariclea cannot announce herself because as a foundling she does not know who she is, Periandro and Auristela nominally know who they are – prince Persiles of Iceland and exiled princess Sigismunda ward of Persiles’ mother. And yet, they insist that the mystery of their identity be respected. The narrative logic of Book I underlines the importance of the non-disclosure of the protagonists’ identities, and it costs the life of the two characters who could have revealed the origins of the couple (Cloelia) or the true ties binding Auristela and Periandro (Taurisa, who knew Auristela pined for Periandro). And in case the reader missed the importance of mystery, it is made explicit by Periandro, who has avoided giving details of his life for most of Book I, when he unambiguously asks Prince Arnaldo to stop asking:

entre las muchas mercedes que entrambos a dos [i.e., Periandro and Auristela] hemos recibido, te suplico me hagas a mi una, y es que no me preguntes mas de nuestra hacienda y de nuestra vida, porque no me obligues a que sea mentiroso, inventando quimeras que decirte mentirosas y falsas, por no poder contarte las verdaderas de nuestra historia” (233).²⁶

The contrast between lies and the truth of their identity becomes a theme throughout, most notably in Book II, where court intrigues in the kingdom of Policarpo give voice to the suspicions that the superlative guests are more than siblings. The characters who give voice to these misgivings are notably characters associated with deceit: Clodio, the gossip, and Cenotia the lecherous Morisca. Moreover, when the protagonist’s true identities are in fact made known, the revelation occurs incidentally, through an overheard conversation between Rutilio and Periandro’s teacher Serafido who was sent to look for the couple.²⁷ In *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, there is no spectacular self-revelation of the protagonists as in epic, nor is there an autobiographical testamentary-confession of the self as in *Don Quijote*’s deathbed scene for Alonso Quijana. The story of Persiles and Sigismunda is not one that will be told autobiographically. Their stories are told piecemeal by other characters creating a common quilt – sometimes quite literally as in the *lienzo* that young Antonio carries with him and serves as map, memory theatre, and background to the telling of the collective tale of the pilgrims.

y Caricleia by Fernando de Mena on sixteenth and seventeenth century literature, see López Estrada, and Sacchetti on the generic similarities between Heliodorus and Cervantes.

²⁶ One should note that earlier, in chapter three, when Arnaldo and Periandro first meet, the prince is in such haste to put in motion a plan to rescue Auristela from the Barbarian Island that he fails to question her brother further. The narrator subtly remarks on the prince’s imprudence thus: “La priesa con que Arnaldo quiso saber de Auristela no consintió en que preguntase primero a Periandro quién eran él y su hermana, y por qué trances habían venido al miserable en que le había hallado: que todo esto, según buen discurso, había de preceder a la confianza que dél hacía; pero, como es propia condición de los amantes ocupar los pensamientos antes en buscar los medios de alcanzar el fin de su deseo que en otras curiosidades, no le dio lugar a que preguntase lo que fuera bien que supiera, y lo que supo después cuando no le estuvo bien el saberlo” (144).

²⁷ The presence of Rutilio in this chapter, and the echoes of his adventures in the north are not accidental. We are meant to remember his own dislocation and encounter with a character who successfully merged North-South at the very moment when the protagonists’ true identities are revealed and they will accomplish the task of becoming beacons of true faith by their actions in Rome and by their doctrine in the North.

Cervantes further highlights the collective enterprise of storytelling and the task of translation in making the story public in his renewal of the trope of the found manuscript in a foreign language rendered subsequently legible for the reader by an opinionated translator. As it is well known, Cervantes borrows the motif from chivalric books and uses it in *Don Quijote* to destabilize the set distinctions between the world and the world of texts by positing a multiplicity of father-authors for the various renderings of the knight's (hi)story and in Part II even of his very course of action. In *Los trabajos*, in contrast, the trope foregrounds the orphaned yet public nature of novelistic discourse: both the 'original' author and translator remain anonymous. What's more, in a story where the narrator goes to great lengths to tell the reader how characters from different lands communicate, it is striking that the languages involved in bringing the story to the reader remain unnamed.

The disavowal of the primacy of origin has been read as a political allegory and critique of *pureza de sangre* ideology (Fuchs). I, too, read the *Persiles'* account of its own origins as coming from elsewhere in a political light. The ruse of the mystery translator (more historian than lover) and the first verbose author (more lover than historian) makes it impossible for anyone to claim the pages of *Los trabajos* as exclusively his/her own.²⁸ This novelistic, de-naturalized vision of storytelling in *Persiles*, I have argued, allows us to imagine a realm of politics where power is not about domination and possession but instead about what Hannah Arendt in *The Human Condition* called the risk and creative potential of appearing to others in *public*. The novelty of *Persiles* as a novel and as a window into an alternative modernity is creating a narrative where the driving force becomes the request for engagement and the surprise of storytelling born of the question "Who are you?" rather than the quest for origins, prosthetic or not, and the autonomy implicit in the desire to unilaterally answer oneself the question "Who am I?"

²⁸ At the conclusion of *Don Quijote*, we see Cervantes still jousting with the ghost of Avellaneda, author of the spurious Part II of his novel. In spite of all the playful layers of authorship, in the end, Cervantes claims full ownership of the story for Cide Hamete's pen: "Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: 'Aquí quedarás [...], adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. [...] Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada [...]' (*Don Quijote* II, 74). Santiago López Navía compares the authorial mediations in *Don Quijote* and *Persiles* to conclude that in the latter, the references to an inaccessible origin serve to mark the limits of authorial omniscience thus lending greater credibility to the story.

Works Cited

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Arendt, Hannah. "What remains? Language remains." In Jerome Kohn ed. Joanne Stambaugh tr. *Essays in Understanding*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1994. Reprinted in *The Last Interview and Other Conversations*. Brooklyn: Melville House, 2013.
- . *The Human Condition*. Chicago: Chicago UP, 1998.
- Aristotle. *Politics*. Peter L. Phillips Simpson tr. Chapel Hill: U of North Carolina P., 1997.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto: Toronto UP, 2009.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov." In Walter Benjamin. *Selected Writings: 1935-1938*. Cambridge MA: Harvard UP, 2002. Vol. III. 143-66.
- Benveniste, Émile. *Vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.
- Carpintero, Helio. "Ortega, Cervantes y *Las meditaciones del Quijote*." *Revista de Filosofía* 30.2 (2005): 7-34.
- Cieça de León, Pedro. *La chronica del Perú, nuevamente escrita, por Pedro de Cieça León, vezino de Seuilla*. Antwerp: Casa de Martin Nucio, 1554.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- De Armas, Frederick. "Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo*." *Hispanic Review* 49 (1981): 297-316
- Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- . *Monolingualism of the Other, or, The prosthesis of Origin*. Patrick Mensah tr. Stanford: Stanford UP, 1998.
- Ferguson, Frances. "Philology, Literature, Style." *ELH* 80.2 (2013): 323-41.
- Finley, M. I. *The World of Odysseus*. New York: Viking Press, 1954.
- Forcione, Alban K. *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Fuchs, Barbara. *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*. Urbana: U of Illinois P, 2003.
- Fuentes, Carlos. "La *Ilíada* descalza." In Mariano Azuela, *Los de abajo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2007: 9-29.
- Gaffney, Jennifer. "Can a Language Go Mad? Arendt, Derrida, and the Political Significance of the Mother Tongue." *Philosophy Today* 59.3 (2013): 523-39.
- Gerli, E. Michael. "From Babel to Paradise: Typologies of Speech, Language, and the Quest for the Word in the *Persiles*." *eHumanista /Cervantes* 1 (2012): 346-65.
- Gibson, Roy K. "Aeneas as *hospes* in Vergil's *Aeneid* 1 and 4" *Classical Quarterly* 49.1 (1999): 184-202.

- Heliodorus. *Ethiopian Romance*. Moses Hadas tr. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1976.
- Herzog, Tamar. *Defining Nations: Immigrants and Citizens in Early Modern Spain and Spanish America*. New Haven: Yale UP, 2003.
- Hirschkop, Ken. *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Homer. *The Odyssey*. Timothy Power and Gregory Nagy ed. Samuel Butler tr. Perseus Digital Library <http://www.perseus.tufts.edu> Accessed on Oct. 12, 2016.
- López Estrada, Francisco ed. "Introduction." *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea, traducida en romance por Fernando de Mena*. Madrid: Aldus, 1954.
- López Navía, Santiago. "Pseudohistoricidad y pseudoautoría en el *Persiles*: límites y relevancia." *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*. Asociación de Cervantistas, 2004. Vol. I: 457-482.
- Lugo Acevedo, María Luisa, "'Yo sé quién soy': Acerca de cómo Don Quijote construye su identidad a través del nombre." *Cervantes* 33.2 (2013): 173-192.
- Lukács, Georg. *Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Anna Bostock tr. Cambridge: M.I.T. UP, 1971.
- Martin, Richard. *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Illiad*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote* [1914]. *Obras Completas, I*. Madrid: Revista de Occidente, 1962-65: 309-400.
- . *Ideas sobre la novela* [1925]. *Obras completas III*. Madrid: Revista de Occidente, 1962-65: 387-420.
- Rancière, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Julie Rose tr. Minneapolis: U of Minnesota P., 1999.
- . *The Flesh of Words: The Politics of Writing*. Charlotte Mandell tr. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- . "Literary Misunderstanding." Mary Stevens tr. Special issue "The Idea of The Literary." *Paragraph* 28. 2 (2005): 91-102.
- Reece, Steve. *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- Riley, Edward. *Teoría de la novela en Cervantes*. Carlos Sahagún tr. Madrid: Taurus, 1966.
- Riva, Reynaldo. "Apuntes para una solución: la narración de Rutilio." *Cervantes* 23.2 (2003): 343-55.
- Sacchetti, Maria Alberta. *Cervantes' Los Trabajos de Persiles y Sigismunda: A Study of Genre*. Rochester: Tamesis, 2001.
- Schmidt, Rachel L. *Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto: Toronto University Press, 2011.
- Terracini, Lore. *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento: con una frangia cervantina*. Torino: Stampatori, 1979.
- Velázquez, Sonia. "Of Poets and Barbarians: Challenging Linguistic Hierarchies in Cervantes's *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*." *Revista Hispánica Moderna* 67.2 (2014): 205-221.
- . "Sens-Contresens: La Transhistoricité de la littérature, de Théophile de Viau à Octavio Paz." *Versants Revue suisse des littératures romanes* 62:1 (2015): 123-30.

- Vives, Juan Luis. *Arte retórica / De ratione dicendi*. Ana Isabel Camacho tr. Barcelona: Anthropos Editorial, 1998.
- Webber, Alice. "The Hero Tells His Name: Formula and Variation in the Phaeacian Episode of the Odyssey." *Transactions of the American Philological Association* 119 (1989): 1-13.
- Wilson, Diana de Armas. "Cervantes on Cannibals." *Revista de Estudios Hispánicos* 22.3 (1988): 1-25.
- . *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- . *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford UP, 2000.

“Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”: el legado poético del *Persiles* cuatrocientos años después

Abstracts / Resúmenes

Mercedes Alcalá Galán, *Hacia una teoría de la representación artística en el *Persiles*: ‘Pinturas valientes’ en el museo de Hipólita/Imperia*

Abstract: Within the *Persiles* the theoretical inquiry into language as a means of representation, and its relation to the visual, reaches limits hitherto unexplored. The *Persiles* is a work whose poetic approach is carried to the extreme and in which artistic experimentation is developed from a particular rewriting of the Greek genre. In book IV the theme of painting and art is intensified through the increasingly complicated plot of Auristela’s portraits and the presence of two museums: the one of blank canvases and the palace/museum of the courtesan Hipólita. Hipólita’s museum (which, as I argue, was inspired by the historical courtesan Imperia), with its works from classical antiquity and from Renaissance masters such as Raphael and Michelangelo, embodies classical, pagan and Christian Rome, turning the city into an artistic depository of humanity’s past and present.

Resumen: La indagación teórica en el *Persiles* sobre el lenguaje como medio de representación y su relación con lo visual llega a límites nunca antes explorados. El *Persiles* es una obra cuyo planteamiento poético se lleva al extremo y en la que la experimentación artística se desarrolla desde una particular reescritura de la novela griega. En el libro IV se intensificará notablemente el tema de la pintura y el arte mediante la trama cada vez más complicada de los retratos de Auristela y la presencia de dos museos: el de los lienzos en blanco y el palacio/museo de la cortesana Hipólita. El museo de Hipólita (que, como arguyo, fue inspirada por la cortesana histórica Imperia), con sus obras de la antigüedad clásica y de los maestros del Renacimiento como Rafael y Miguel Ángel, tiene su habitación en la Roma clásica, pagana y cristiana, convirtiendo a la ciudad en depositaria de una memoria del pasado y del presente de la humanidad a través del arte.

Keywords: Cervantes, *Persiles and Sigismunda*, representation in literature, ekphrasis, *ut pictura poesis*, theories of art, painting, museum, Hipólita, Imperia.

Palabras clave: Cervantes, *Persiles y Sigismunda*, representación en literatura, ékfrasis, *ut pictura poesis*, teorías del arte, pintura, museo, Hipólita, Imperia.

Michael Armstrong-Roche, *Ironías de la ejemplaridad, milagros del entretenimiento en el *Persiles* (Feliciano de la Voz, *Persiles* III.2-6.447-484)*

Abstract: I focus on the case of Feliciano de la Voz to explore how Cervantes in the *Persiles* transforms moral conflict into entertainment, how he organizes the reader’s experience so that alchemy happens. I single out two strategies. First, the suspension (of the plot, of character identification) that in principle serves to hold the reader’s attention becomes a means to examine the dark side of the happy ending from varied perspectives.

It is a narrative casuistry that obliges at least complicitous readers to postpone easy judgments, investing narrative technique with a possible moral (rather than moralistic) function. Cervantes makes the most of characteristic features of the Greek novel to model a more ample and subtle moral outlook not easily reducible to *sententiae*. Second, the use of protagonists that are at once exotic and exemplary (a feature that distinguishes the *Persiles* from Heliodorus's and Lope de Vega's Greek novels) makes it possible to entertain with a perspective on the familiar that highlights precisely what is most marvellous, strange and surprising about it. It is a novelistic invitation to look at the familiar with alien eyes, to take pleasure in recognizing one's own barbarities. In that sense, literary form itself (the itinerant and scarcely reliable focalization, the often slippery rhetoric and above all the interlaced narrative *dispositio*) participates in the playful reflection on the moral conflicts narrated. If the *Persiles* can be said to delight by instructing it does so in a very *sui generis* way, fusing in its narrative marrow the reader's experience of Horatian categories often taken to be mutually exclusive.

Resumen: Me sirvo del caso de Feliciano de la Voz para explorar cómo Cervantes en el *Persiles* convierte el conflicto moral en entretenimiento, cómo organiza la experiencia lectora para que esa alquimia se produzca. Destaco dos estrategias. En primer lugar, la suspensión (de la trama principal, de la identificación) que en principio mantiene la atención del lector en vilo se aprovecha para ahondar desde diversas perspectivas en el lado oscuro del desenlace feliz. Es una casuística narrativa que obliga, al menos al lector cómplice, a aplazar juicios fáciles, insuflando una posible función moral (más que moralista) a la técnica narrativa. Saca partido de los rasgos de la novela griega para modelar una mirada moral más abarcadora y sutil, que se escapa a la sentencia moralista. En segundo lugar, el uso de protagonistas a la vez exóticos y ejemplares (rasgo diferenciador de Heliodoro y Lope dentro de la novela griega) hace posible entretener con una mirada sobre lo familiar que resalta precisamente lo que tiene de maravilla, de insólito y sorprendente. Es una invitación novelística a verse con ojos ajenos, a divertirse reconociendo las barbaridades propias. Por lo tanto, la misma forma literaria (la focalización itinerante y poco fiable, la retórica a menudo escurridiza y sobre todo la entrelazada *dispositio* narrativa) participa de la reflexión lúdica sobre los conflictos morales que cuenta. Si el *Persiles* deleita enseñando lo hace de manera muy *sui generis*, fundiendo en la misma médula narrativa la experiencia lectora de categorías horacianas a menudo tomadas por exclusivas.

Keywords: Miguel de Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Feliciano de la Voz, José Sigüenza *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Lope de Vega *El peregrino en su patria*, entertainment, exemplarity, casuistry in literature

Palabras clave: Miguel de Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Feliciano de la Voz, José Sigüenza *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Lope de Vega *El peregrino en su patria*, entretenimiento, ejemplaridad, casuística en la literatura

Luis F. Avilés, ***Piratas justicieros: una paradoja cervantina en el Persiles y Sigismunda***

Abstract: The article focuses on a paradoxical phrase found in chapters 10 through 16 of the Second Part of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. In these chapters Periandro enlists the help of fishermen who, at his behest, transform themselves into "piratas

justicieros” (pirates with a sense of justice). This phrase implies a contradictory construction, since piracy is an activity that, in the early modern period, was the farthest removed from any conception of justice. I explore how this union of piracy and justice implies a series of significant narrative explorations that have to do with emotions, the meaning of adventure, ethics, and the dangers of enlisting violent means in order to achieve justice.

Resumen: Este artículo se enfoca en una frase paradójica que aparece en los capítulos del 10 al 16 de la segunda parte de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En esos capítulos Periandro, con la ayuda de una tribu de pescadores, se transforman en “piratas justicieros.” Esta frase representa una contradicción, ya que la piratería en la temprana edad moderna se consideraba lo más alejado de cualquier concepto de justicia. El artículo explora cómo esta unión entre pirata y justicia conlleva una serie de exploraciones significativas en la narración, las cuales tienen que ver con las emociones, lo que significa una aventura, la ética y los peligros de valerse de medios violentos para ejecutar la justicia.

Keywords: pirate, violence, justice, adventure, ethics

Palabras clave: pirata, violencia, justicia, aventura, ética

Elizabeth Bearden, **Monstrous Births and Crip Authority: Cervantes, the *Persiles*, and the Representation of Disability**

Abstract: This article traces a genealogy of disability in the reception of the Greek romance, from monstrous birth to what I call crip authority. Miguel de Cervantes uses the monstrous to represent what we now call disability in his imitation of Heliodorus’s *Aethiopica*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Cervantes embraces generic and physical monstrosity, not only into the art of his *Persiles*, but into his self-identification as a ‘crippled’ author.

Resumen: El artículo descubre una genealogía de la discapacidad a través de la recepción de la novela bizantina, desde el nacimiento monstruoso hasta lo que llamo “crip authority.” Utiliza Miguel de Cervantes lo monstruoso para representar lo que llamamos hoy en día la discapacidad en su imitación de Heliodoro, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Adopta monstruosidad genérica y física en el arte del *Persiles* y en su identificación como autor ‘manco.’

Keywords: Cervantes, monstrosity, disability, *Persiles*,

Palabras clave: Cervantes, monstruosidad, discapacidad, *Persiles*

Luis F. Bernabé Pons, **La paradoja de Epiménides, Cervantes, y de nuevo sus moriscos**

Abstract: The way Cervantes presents his most important Morisco characters within the final phase of his literary work shows both the impact the expulsion had on him and his deep knowledge of the subject. From the verisimilitude of the case narrated in the *Persiles*, Cervantes raises the paradox of Moriscos supporting the expulsion of their community as the symbol of a failed solution to a very complex problem.

Resumen: La forma en la que Cervantes presenta a sus personajes moriscos más importantes en la fase final de su creación literaria demuestra tanto el impacto que tuvo en él la medida de expulsión general como el conocimiento que tuvo del tema. Desde la

verosimilitud del caso narrado en el *Persiles*, Cervantes plantea la paradoja de unos moriscos apoyando la expulsión de su comunidad como símbolo de salida en falso de un problema muy complejo.

Keywords: Moriscos, expulsión, *Persiles y Sigismunda*, paradox, verisimilitud.

Palabras clave: moriscos, expulsión, *Persiles y Sigismunda*, paradoja, verosimilitud.

Mercedes Blanco, **El renacimiento de Heliodoro en Cervantes**

Abstract: I argue that the preconceived idea of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* as a Byzantine novel should be abandoned once and for all. The only model that Cervantes acknowledged, Heliodorus's *Aethiopica*, is a Greek and not a Byzantine work, even if it belongs to Late Antiquity. Seeing it as such has the advantage of favouring an illuminating confrontation between critical contributions on the Greek novel as a genre, and some perplexed debates around the *Persiles*. It suppresses the unjustified gap between the renaissance of Heliodorus in Spain and in the rest of Europe. We will deal more adequately with the close relationship between the *Persiles* and the *Aethiopica* if we see the second not as a sample of a genre but as a single creation. In fundamental and obvious aspects, Cervantes' novel is certainly at a great distance from his model. For this very reason their similitudes are extremely significant: they encompass not only the narrative techniques and the plot scheme, but several fundamental patterns of both stories: the implicit plurilingualism; the sudden revelation, in the eyes of individuals or groups, of the superlative beauty of the protagonists, that are taken for angels or gods; the link established in the outcome between *anagnorisis*, marriage and a religious refounding. I concentrate on the latter to show that the *Persiles* contains the myth of foundation of an exemplary Christian republic, inspired in the Neoplatonic stamp of Heliodorus' spirituality.

Resumen: El lugar común crítico según el cual Cervantes en el *Persiles* introdujo o consolidó la llamada novela bizantina debería ser abandonado una vez por todas. El único modelo confesado por el escritor, las *Etiópicas* de Heliodoro, es una novela griega que pertenece al tardío mundo clásico, y no a Bizancio. Verlo así permite establecer puentes entre por una parte los aportes críticos acerca de la novela griega en general, y acerca de Heliodoro en particular, y por otra parte los dilemas en que se debaten los estudios de la última obra cervantina. La estrecha relación entre el *Persiles* y las *Etiópicas* de Heliodoro se entiende más apropiadamente si se mira la obra griega no como ejemplar de un género sino como *unicum*. Los elementos de Heliodoro reelaborados por Cervantes son altamente significativos: no sólo las técnicas de construcción del relato y ciertas piezas del esquema argumental, sino varios motivos importantes. Entre ellos se cuentan el plurilingüismo implícito; la revelación súbita, a ojos de individuos o grupos, de la superlativa belleza de los protagonistas, que los hace pasar por ángeles o deidades; el vínculo establecido en el desenlace entre el reconocimiento de la identidad, el matrimonio y una refundación religiosa. Nos concentramos en este último motivo para mostrar que el *Persiles* contiene algo así como el mito de fundación de una república cristiana ejemplar, inspirada en la espiritualidad de Heliodoro, pagana y de sello neoplatónico.

Keywords: Greek vs. Byzantine novel, imitation of Heliodorus, narrative techniques, allegorical hermeneutics, Neoplatonism, spirituality

Palabras clave: novela griega vs. bizantina, Heliodoro y Cervantes, técnicas narrativas,

interpretación alegórica, neoplatonismo, ideas religiosas de Cervantes

David A. Boruchoff, **The Confounding Barbarism of Cervantes's *Persiles***

Abstract: Classical, medieval, early modern and modern authorities concur in defining barbarism in terms of the capacities, institutions and possessions— reason, writing, personal property, laws, political organization and leaders, historical memory, tools, clothes and money – that a group of people is deemed to lack from the perspective of another supposedly more civilized group that has them. Nevertheless, such absences and deficiencies are never indicated in the characters branded as *barbarians* in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Instead, these characters are said to show a certain *rusticidad*, or lack of refinement, in matters of Christian observance, a criterion alien to definitions of civilization and barbarism until the rift between Catholics and Protestants deepened to the point of permanence. These anomalies and innovations in the presentation of those called *barbarians* in the *Persiles* serve a critical purpose by inviting readers to question the validity, not only of their own prejudice vis-à-vis others, but also of the religious values and institutions esteemed as desiderata of civilized existence.

Resumen: Las autoridades clásicas, medievales, temprano-modernas y modernas coinciden en definir la barbarie conforme a las habilidades, instituciones y posesiones –la razón, la escritura, la propiedad privada, las leyes, la organización y los jefes políticos, la memoria histórica, las herramientas, los vestidos y el dinero– de las que un pueblo carece según la perspectiva de otro supuestamente más civilizado que sí las tiene. No obstante, no se tachan de tales ausencias y deficiencias los personajes que se tildan de *bárbaros* en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En cambio, se alega que estos personajes padecen cierta rusticidad en la observancia cristiana, un criterio ajeno a las definiciones de la civilización y la barbarie hasta que se fijara la cisma entre los católicos y los protestantes. Estas anomalías e innovaciones en la presentación de los llamados bárbaros del *Persiles* desempeñan una función crítica al invitar a los lectores a cuestionar la validez no solo de sus prejuicios hacia los otros, sino también de los valores e instituciones estimadas por ser desiderata de la civilización.

Keywords: Cervantes, *Persiles*, barbarism, religion, polemic, appearances

Palabras clave: Cervantes, *Persiles*, barbarismo, religión, polémica, apariencias

Bruce R. Burningham, **Eco-Performativity in *Persiles* y *Sigismunda***

Abstract: Through a close reading of Cervantes's *Persiles y Sigismunda*, this article examines the intersection of eco-criticism and performance, paying particular attention to the ways in which the “world” of this novel is depicted as more than just a backdrop against which to stage the pilgrimage of its title characters. The geography of this text, which is both gendered and raced, represents an environmental subject position that is closely tied to *Sigismunda* herself.

Resumen: Este artículo examina la intersección ente la Ecocrítica y *performance* en *Persiles y Sigismunda* de Cervantes, prestando atención especial a las maneras en que el

“mundo” de esta novela representa mucho más que un mero fondo sobre el cual se dramatiza la peregrinación de sus protagonistas. La geografía de este texto, que se ve definida por géneros y razas diferentes, representa un sujeto medioambiental que se vincula estrechamente a la protagonista misma, Sigismunda.

Keywords: environment, agency, gender, ethnicity, colonization

Palabras clave: medio ambiente, agencia, género, etnicidad, colonización

David Castillo and William Egginton, **Cervantes’s Treatment of Otherness, Contamination, and Conventional Ideals in *Persiles* and Other Works**

Abstract: Cervantes incorporates *familiar others* (i.e., conventional images of racial, social and moral antagonism) in many of his works. These same works often include sustained discussions of conventional social, religious and cultural ideals. We argue that in the context of Cervantine fiction, and especially in his posthumous narrative *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, these familiar others and conventional ideals are ultimately exposed as artificial constructs. Cervantes thus puts the spotlight on the cultural processes that inform and condition (if not determine) our understanding of the world, with ourselves in it. Indeed, what we propose here is a reading of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, among other Cervantine texts, as consistent and highly effective lessons in metafiction, media framing, and reality literacy.

Resumen: Cervantes incorpora en sus obras imágenes familiares de la otredad racial, social y moral. Estas mismas obras incluyen con frecuencia reflexiones acerca de ideales religiosos y culturales convencionales. Nuestra impresión es que en el contexto de la ficción cervantina, y especialmente en su póstuma obra narrativa *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, las imágenes familiares de la otredad y los mencionados ideales convencionales son desnudados o expuestos como construcciones artificiales. De esta forma, Cervantes llama la atención sobre de aquellos procesos culturales que informan y condicionan (si no determinan) nuestro entendimiento del mundo y de nosotros mismos como parte de él. Lo que proponemos, por tanto, es una lectura de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, entre otros textos cervantinos, como una serie de lecciones en metaficción, técnicas mediáticas de enmarque e interpretación crítica de la realidad.

Keywords: conventionality, ideals, Otherness, contamination, reality literacy

Palabras clave: convencionalidad, ideales, otredad, contaminación, lectura de la realidad.

William P. Childers, **El *Persiles* de par en par**

Abstract: The *Persiles* boldly experiments with genre as well as with deeper semantic structures. The characters move from episode to episode across multiple fictional worlds which introduce profound rifts. Cervantes produces a heterogeneous structure, and then masterfully manages the transitions from one to another to create astonishing shifts of tone and emotion as the work progresses. The appreciation of the technique in the culminating work of his fiction requires close attention to the way the *Persiles* is constructed. This article provides a description of the foundational structure of fictional worlds in Cervantes’ posthumous novel, which should form the basis for any future interpretation of the work as a whole.

Resumen: El *Persiles* experimenta atrevidamente con los géneros literarios y hasta con las estructuras semánticas que los subyacen. De un episodio a otro los personajes atraviesan mundos ficticios que introducen rupturas profundas en la obra. De esta manera, Cervantes produce una estructura heterogénea y después maneja las transiciones de uno a otro con destreza, creando cambios asombrosos de tono y emoción conforme avanza la obra. La apreciación de la técnica cervantina en esta obra culminante requiere que se examine atentamente su construcción. Este artículo provee una descripción de la estructura fundacional de los mundos ficticios en la novela póstuma de Cervantes, que en que se debe basar cualquier intento futuro de interpretar la obra en conjunto.

Keywords: literary genres, fictional worlds, mimetic levels, stylistic mapping, geography, descriptive analysis, regions of the imagination, experimental novel

Palabras clave: géneros literarios, mundos ficticios, niveles miméticos, mapa estilístico, geografía, análisis descriptiva, regiones de la imaginación, novela experimental

Clark Colahan, *Los naufragios de Leopoldo y Lucistela: dos comedias que influyeron en el Persiles y el Quijote de 1615*

Abstract: Two theatre pieces from the late sixteenth-century, little known now since they were preserved only in the collection of the Count of Gondomar and later in the Royal Palace, attracted the attention of Cervantes in his later years. *Leopold's shipwrecks* stands out by its title, which is related to the *Persiles'* themes, and by a young couples' clever manner of resisting a lustful tyrant who resembles Policarpo. In addition, the skillfully managed wedding with which it concludes provides the best known model for the episode of Camacho's wedding, with its use of deceptive appearances combined with an ambiguous presentation of a bride who knows how to hide her intelligence. *Lucistela*, an adaptation of a legend about St. Gregory, is tied to the *Persiles* by several of its elements: the stellar names of the two heroines, the erotic bond between a brother and a sister as an example of all-encompassing love, the passion unleashed at the death of a brother, and the unconscious nature of an underlying moral weakness that reveals itself twice in sins committed before the love plot is brought to fulfillment.

Resumen: Dos piezas teatrales de finales del XVI, poco conocidas hoy por haberse conservado solo en la colección del Conde de Gondomar y después en el palacio real, le atrajeron la atención al Cervantes tardío. *Los naufragios de Leopoldo* se destaca por su título, muy relacionado con la temática del *Persiles*, como también por la astuta resistencia de una joven pareja a un tirano lascivo al estilo de Policarpo. Además, la 'industriosa' boda con que se cierra ofrece el mejor modelo conocido de las Bodas de Camacho, por su engaño a los ojos en combinación con una presentación ambigua de la complicidad de una novia veladamente despabilada. *Lucistela*, adaptada de una leyenda de San Gregorio, se vincula con el *Persiles* por varios elementos: el nombre estelar de las dos protagonistas, el lazo erótico entre un hermano y una hermana como ejemplo de un amor total, los lamentos desenfrenados por la muerte del hermano, y la naturaleza inconsciente de un defecto moral, revelado este por un pecado cometido dos veces antes de perfeccionarse la relación sentimental en que se basa la trama.

Keywords: clever deceptions, ambiguous feminine agency, *Gesta Romanorum*, unconscious moral defect, incest

Palabras claves: engaño a los ojos, agencia femenina ambigua, *Gesta Romanorum*, defecto moral inconsciente, incesto

Frederick A. de Armas, **El *Persiles* perdido entre otras novelas: de *El reino de este mundo* a *Bartleby y compañía***

Abstract: This article analyzes how the *Persiles* has received a renewed interest within criticism, starting at the middle of the twentieth century, and how this new attention to the last Cervantine novel is subtly reflected in a number of modern novels and essays written by Spanish and Latin American authors, beginning with *El reino de este mundo* by Carpentier (1949) and including works by Jorge Edwards, José Lezama Lima, Arturo Pérez Reverte and Enrique Vila-Matas.

Resumen: Analizamos cómo el *Persiles* tiene un nuevo florecimiento en la crítica comenzando a mediados del siglo veinte y como esta nueva atención a la última novela cervantina se refleja de manera escondida en un número de novelas modernas y ensayos de estos escritores españoles e hispanoamericanos, comenzando con *El reino de este mundo* de Carpentier (1949) e incluyendo obras de Jorge Edwards, José Lezama Lima, Arturo Pérez Reverte y Enrique Vila-Matas.

Keywords: Cervantes, Alejo Carpentier, Jorge Edwards, José Lezama Lima, Arturo Pérez Reverte, Enrique Vila-Matas

Palabras clave: Cervantes, Alejo Carpentier, Jorge Edwards, José Lezama Lima, Arturo Pérez Reverte, Enrique Vila-Matas

Diana de Armas Wilson, **Cervantes's Avenging Widow: Sulpicia and her Precursors**

Abstract: Doubtless because of the violence of her unsavory story, little has been written about the maritime trabajos of Sulpicia, a minor character in Cervantes's *Persiles y Sigismunda* (II.14). My essay glances backwards at some of her ancient precursors and forwards to a trio of Cervantine characters who anticipate Sulpicia's ordeal. Cervantes's fictional women move across a wide spectrum of response to violación or sexual assault. I argue that in the *Persiles* Cervantes recalibrates his culture's understanding of female self-defense, which moves from marriage to murder. A widow with a crew of female sea rovers on an unnamed glacial sea, Sulpicia confronts, through violence, the men who would violate her. Her response imitates the opening pages of the *Aethiopica*, a key manifestation of Cervantes's avowed aim to compete with Heliodorus.

Resumen: Sin duda, y en razón de su ofensiva historia, poco ha sido escrito sobre los trabajos marítimos de Sulpicia, un personaje menor en la novela *Persiles y Sigismunda* de Cervantes (II.14). Mi ensayo lanza una mirada en retrospectiva sobre algunas de las antiguas precursoras de Sulpicia y, asimismo, mira hacia adelante a un trío de personajes cervantinos. Las mujeres ficcionales de Cervantes atraviesan un amplio espectro de respuestas femeninas a la violación o a la agresión sexual. Sostengo que, en el *Persiles*, Cervantes procede a ponderar, con cuidado y sutileza, el modo como su cultura comprende

los métodos que usan las mujeres cuando necesitan recurrir a la defensa propia. Dicha defensa propia abarca desde el matrimonio hasta el asesinato. Como viuda que surca un mar glacial sin nombre en compañía de una tripulación de mujeres piratas, Sulpicia confronta –por medio de la violencia– a aquellos hombres que la intentaban violar. La respuesta de Sulpicia imita las páginas iniciales de la obra *Aethiopica*, lo cual es una manifestación clave del expreso interés de Cervantes por competir con la gran obra del escritor griego Heliodoro de Emesa.

Keywords: *Persiles*, Sulpicia, violation, rape, sexual assault, sea rovers, Heliodorus.

Palabras clave: Cervantes, *Persiles*, Sulpicia, violación, mujeres piratas, Heliodoro.

Ruth Fine, “Hacia la tierra de la promisión”: una travesía bíblica por el *Persiles*

Abstract: The present article analyses the rewriting of the Bible in the *Persiles* by Cervantes, with special attention on the Old Testament, a perspective less attended by the critics that have dealt with the presence of the Bible in the *Persiles*. The examination of the biblical rewriting will concentrate on three specific semantic fields illustrative of the general behavior of biblical intertextuality in Cervantes' work.

Resumen: El presente estudio ofrece un acercamiento al *Persiles* a partir del prisma analítico de la reescritura bíblica, otorgando centralidad al Antiguo Testamento, perspectiva menos atendida por la crítica que se ha ocupado de la presencia bíblica en la obra póstuma cervantina. El examen de la reescritura bíblica focalizará tres núcleos temáticos específicos representativos de la intertextualidad bíblica cervantina.

Keywords: Cervantes, *Persiles*, Bible, intertextuality, rewriting.

Palabras clave: Cervantes, *Persiles*, Biblia, intertextualidad, reescritura.

E. Michael Gerli, Xadraque Xarife’s Prophecy, *Persiles* III, 11: The Larger Setting and the Lasting Irony

Abstract: Xadraque Xarife’s Prophecy on the expulsion of the Moriscos from Spain (1609-1614) marks one of the most arresting moments in Cervantes’ *Persiles* (III, 11). Yet, with the exception of the observations by Márquez Villanueva (2010), Armstrong-Roche (2009), Romero Muñoz (1997), and Hutchinson (2012) critics have been more concerned with the utility of the prophecy for dating the composition of the *Persiles* than examining it as an ironic expression of Cervantes’ fiction and a long genealogy of texts endowed with historical, eschatological, and political significance that since the fifteenth century were imbued with an expectant vision of a new world order under messianic monarchy. Upon its perusal by any contemporary reader of 1617, the year the *Persiles* was published, Xarife’s prediction would immediately have recalled the conflictive history of prophecies in sixteenth- and early seventeenth-century Spain, but especially those like the morisco *aljofores* at the center of the political and cultural controversy regarding the expulsion of the Moriscos and the claims that sustained both its partisans and critics in a protracted debate lasting almost 50 years.

Resumen: La profecía del Xadraque Xarife sobre la expulsión de los moriscos de España (1609-1614) marca uno de los momentos más llamativos del *Persiles* de Cervantes (III, 11). Sin embargo, con la excepción de las observaciones hechas por Márquez Villanueva

(2010), Armstrong-Roche (2009), Romero Muñoz (1997), and Hutchinson (2012), la crítica se ha preocupado más por la utilidad del episodio de la profecía para fechar la composición del *Persiles* que en examinarla como una expresión de la ficción irónica de Cervantes y la culminación de una larga genealogía de textos dotada de significado histórico, ecatológico y político que desde el siglo XV anunciaba un nuevo orden mundial bajo una monarquía mesiánica. Al leer la profecía un lector de 1617, el año en que se publica el *Persiles*, ésta hubiera suscitado la historia conflictiva de los pronósticos durante los siglos XVI y XVII, especialmente la de los *aljofores* moriscos que giraban en torno a la controversia político-cultural de la expulsión y las afirmaciones que hacían tanto sus partidarios como sus antagonistas en un debate que se prolongó por casi cincuenta años.

Keywords: Cervantes, *Persiles*, Xarife, expulsion of Moriscos, prophecy, *aljofor*, irony, narrative structure

Palabras clave: Cervantes, *Persiles*, Xarife, expulsión de los moriscos, profecía, *aljofor*, ironía, estructura narrativa

Giuseppe Grilli, **El comienzo del *Persiles***

Abstract: Beginning from new considerations about the *exordio* this paper tends to reconsider the *Persiles* as fundamental part of that considered as *Cervantes de senectute*. This allows formulating new proposals to demolish critical prejudices regarding to Cervantes', published posthumously, last book. It is important to get over both the definitions of baroque novel and Counter-Reformation byzantine genre. The *Persiles* merits be recovering and analysing in the light of Cervantes' disquietude that undergoes all the Spanish writer's masterpieces.

Resumen: El artículo a partir de unas nuevas consideraciones en torno al exordio, se propone una reconsideración del *Persiles* como parte integrante del *Cervantes de senectute*. Ello permite añadir argumento a la progresiva demolición de los prejuicios críticos que giran al entorno del libro postrero de Miguel de Cervantes. Novela barroca y contrarreformista, a la vez que género bizantino hay que tenerlas por formulas superadas o que conviene superar. El *Persiles* en realidad merece ser rescatado y devuelto al principio de la inquietud cervantina que atraviesa toda su obra.

Keywords: *Persiles*, novel, exordio (preamble), *senectute*, apprehension

Palabras clave: *Persiles*, novela, exordio, *senectute*, inquietud

Paul Michael Johnson, **The Trials of Language: Apophasis, Ineffability, and the Mystical Rhetoric of Love in the *Persiles***

Abstract: By studying distinct rhetorical tropes of ineffability and negation in the novel, this article argues that in the *Persiles* Cervantes was profoundly interested in probing the limits of language and its capacity to represent intense affects such as love. This characteristically mystic language suggests a more fundamental engagement with mysticism than has previously been recognized and offers a powerful metacritical response to conventionally negative evaluations of the novel.

Resumen: Al estudiar distintos tropos retóricos de la inefabilidad y la negación en la novela, este artículo argue que en el *Persiles* Cervantes estaba profundamente interesado

en probar los límites del lenguaje y su capacidad de representar afectos intensos como el amor. Este lenguaje de carácter místico sugiere un compromiso con el misticismo más fundamental de lo que se ha reconocido previamente y ofrece una poderosa respuesta metacrítica a las convencionales evaluaciones negativas de la novela.

Keywords: mysticism, affect/emotions, love, apophysis/negation, ineffability/the unsayable

Palabras clave: misticismo, afecto/emociones, amor, negación, inefabilidad/lo indecible

Ana María Laguna, **Reassessing Clodio: History, Treason, and the Problem of Truth**

Abstract: The publication of Antonio Pérez's "Historia" in 1594, under the pseudonym of "Rafael the pilgrim," shook the foundations of European historiography; should a truthful but pernicious relation be censored for being a bit too truthful, or is that over-invoked value (historical truth) really above all other partial or national interests and obligations? The thorny question had been advanced in *Don Quixote* II:3 but is fully explored in the *Persiles*.

Resumen: La publicación de "Historia" por Antonio Pérez en 1594, bajo el seudónimo de "Rafael el peregrino," sacudió las fundaciones de la historiografía europea; ¿se debe censurar una relación verídica pero perniciosa por ser demasiado verídica o es cierto que el valor que se invoca de sobra (la verdad histórica) es realmente superior a todos los otros intereses y obligaciones parciales o nacionales? Esta pregunta espinosa había sido interrogada en *Don Quijote* II:3 pero se explora completamente en el *Persiles*.

Keywords: Cervantes, Antonio Pérez, truth, treason, historiography.

Palabras clave: Cervantes, Antonio Pérez, verdad, traición, historiografía

Ignacio López Alemany, **El laberinto cortesano de Cervantes y Persiles**

Abstract: This essay studies how the pilgrimage of Persiles and Sigismunda to Rome contributes to their development of a sense of prudence to protect their own moral integrity as well as their states once they return to the court over which they shall reign. In this reading, their contact with the courts of France, Danea, Denmark, England, Tile, and Policarpo's palace should serve as *exempla* for this particular mirror for princes.

Resumen: Este trabajo estudia cómo la peregrinación a Roma contribuye a que Persiles y Sigismunda desarrollen la prudencia necesaria para asegurar su propia integridad moral y la de sus estados una vez regresen a la corte sobre la que habrán de reinar. Así, el contacto directo o indirecto con la realidad áulica de Francia, Dánaea, Dinamarca, Inglaterra, Tile y el palacio de Policarpo servirán de *exempla* dentro este particular espejo de príncipes.

Keywords: Cervantes, Persiles and Sigismunda, court studies, mirror for princes, Machiavelli

Palabras clave: Cervantes, Persiles y Sigismunda, estudios de la corte, espejo de príncipes, Maquiavelo.

Isabel Lozano-Renieblas, **Más para ser admirado que creído: admiración y novedad en los episodios de licántropos en el Persiles**

Abstract: This paper explores to what extent aesthetics of the *Persiles* seeks to reconcile verisimilitude and admiration or, on the contrary, admiration becomes an aesthetic value by itself. Both concepts establish an unstable dialectics that is neither homogeneous nor even necessary. This dialectics is shown most clearly in the episodes of werewolf, articulated on a narrative model that favors the symbolic innovation.

Resumen: Este trabajo explora hasta qué punto la estética del *Persiles* propone conciliar verosimilitud y admiración o si, por el contrario, la admiración se convierte en un valor estético en sí mismo. Ambos conceptos entablan una dialéctica inestable que ni es homogénea ni siquiera necesaria. Donde esta dialéctica se muestra con mayor nitidez es en los episodios de licántropos, articulados sobre un modelo narrativo en el que prima la innovación simbólica.

Keywords: admiration, novelty, marvelous, ridiculous, verisimilitude

Palabras clave: admiración, novedad, maravilloso, ridículo, verosimilitud

Christine Marguet, **Los mundos posibles del *Persiles* : enlaces, choques, co-posibilidad**

Abstract: This paper aims to explore the worlds of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* by Cervantes by taking as a point of departure the theory of possible worlds. It allows an access to textual worlds in terms of compatibility or clash, referential or actual/alternative worlds, co-possibility. The analysis pretends to go beyond textual semantics by taking into account anthropological issues, projected from the real world and modeling it in return.

Resumen: Este artículo pretende esbozar una exploración de los mundos de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes inspirada en la teoría de los mundos posibles. Nos acercaremos a los mundos textuales observando cuestiones de compatibilidad o choque, de mundo de referencia/mundo alternativo, de co-posibilidad, no solo en un sistema semántico textual, sino incluyendo problemáticas antropológicas, proyectadas desde el mundo real y hacia él.

Keywords: possible worlds, worlds' frontiers, thresholds, anthropological worlds

Palabras clave: mundos posibles, fronteras, umbrales, mundos antropológicos

Leah Middlebrook, **Poetry and the *Persiles*: Cervantes' Orphic Mode**

Abstract: Approaches to sixteenth- and seventeenth-century poetry are often complicated by the imposition of modern categories such as genre, period and an all-encompassing idea of "the lyric" which do not accurately describe what poetry was and how it was understood to work in Cervantes' day. In this essay, I analyze the Dedication and the Prologue of the *Persiles* in the context of Ovid's account of Orpheus in the *Metamorphoses*, in order demonstrate that the Orphic subject position of Cervantes' narrator both clarifies the nature of poems, verses and poetry in the seventeenth century and establishes a context in which the truth of poetry is revealed and affirmed. In the final part of the essay, I propose some implications of my reading, which has been structured both by Paul Alpers' theory of mode and by William Carlos Williams' twentieth-century, modern lyric, "Asphodel, that Greeny Flower." While the *Persiles* and Asphodel are composed in different genres and are separated by historical and cultural gulfs, they share the Orphic mode. Mode thus furnishes

conceptual ground upon which to reframe poetry as we enter the fifth century of Cervantine deliberations.

Resumen: Las aproximaciones a la poesía de los siglos dieciséis y diecisiete se complican por la imposición de categorías modernas, por ejemplo, el género, la periodización y una idea totalizadora de “la lírica”; éstas no logran describir lo que se consideraba “poesía” en la época de Cervantes. En este ensayo, analizo la Dedicatoria y el Prólogo del *Persiles* en el contexto del informe de Orfeo que nos da Ovidio en la *Metamorfosis*, para demostrar que la posición enunciativa del narrador creado por Cervantes aclara la naturaleza del poema, el verso y la poesía en el siglo diecisiete, y establece el contexto en que se revela y afirma la verdad de la poesía. En la parte final del ensayo, propongo algunas implicaciones de la lectura presentada. Ésta ha sido realizado con referencia, tanto a la teoría de “mode” por Paul Alpers como al poema por William Carlos Williams, “Asphodel, that Greeny Flower,” una lírica moderna del siglo veinte. A pesar de ser compuestos en géneros distintos, y a pesar de ser separados por brechas históricas y culturales, comparten “the Orphic mode.” Entonces, “mode” nos proporciona el terreno conceptual para replantear la poesía, ahora que entramos en el quinto centenario de deliberaciones cervantinas.

Keywords: lyric, poetry, Cervantes, *Persiles*, genre, mode, literary criticism, William Carlos Williams

Palabras clave: lírica, poesía, Cervantes, *Persiles*, género, mode, crítica literaria, William Carlos Williams

Pierre Nevoux: **Recrear (con) la Historia: la reescritura lúdica de la historia francesa en el *Persiles* (III.13-15)**

Abstract: This study focuses on the French stage of the *Historia setentrional* – a brief segment, but full of surprises and paradoxes, such as the contrast between the peace evoked by the narrator and his protagonists when they cross the border and the violence that reigns on French soil. This study examines how Cervantes seems to adds to his novel commentary on the religious wars in France and Spain’s role in these conflicts.

Resumen: Este estudio se centra en la etapa francesa de la *Historia setentrional* –un segmento breve, pero lleno de sorpresas y paradojas, como el contraste entre la paz evocada por el narrador y sus protagonistas cuando cruzan la frontera, y la violencia que reina en el suelo galo. Se observa cómo Cervantes parece alimentar su novela con consideraciones sobre las guerras religiosas en Francia y el papel de España en estos conflictos.

Keywords: *Persiles*, paradoxography, history, ideological issues and literary entertainment

Palabras clave: *Persiles*, paradoxografía, historia, planteamientos ideológicos y entretenimiento literario

Mario Ortiz Robles, **El estilo tardío del *Persiles* de Cervantes**

Abstract: In his last, unfinished work, Edward Said analyzed the last works of a set of writers and composers who, aware of being near the end of their lives, employed a new style, a “late style” properly understood, characterized by its use of anachronism and disequilibrium. According to Said, late works form part of the age in which they were

written but also exceed it, existing in a sort of temporal exile that makes them unrecognizable. Said does not mention Cervantes, but the elements he isolates in his elaboration of late style lend themselves for staging a contrapuntal reading of the anomalous style of the *Persiles*. In this essay, I examine the contradictory work of chance in the *Persiles* through readings of key rhetorical tropes such as Fortune, heaven, and luck that determine the uneven chronology of the text and develop the narrative of the two protagonists, Persiles and Sigismunda. I argue that the interruptions, caesurae, and discontinuities that characterize Cervantes's late style suspend the thematic elaboration of redemption that criticism has read into the protagonists' eventful pilgrimage to Rome. Late style in the *Persiles* makes visible the impossibility of reconciliation in the event of death.

Resumen: En su última e inacabada obra crítica, Edward Said analizó las últimas obras de una serie de autores y compositores quienes, conscientes de estar llegando al final de sus días, emplean un nuevo estilo, un estilo propiamente tardío caracterizado por el anacronismo y el desequilibrio. Según Said, las obras tardías de algunos creadores forman parte de la época en la que fueron concebidas pero no pertenecen a ella, existen en una especie de exilio temporal irreconciliable. Said no menciona a Cervantes, pero los elementos que él distingue en el estilo tardío se prestan para hacer una lectura a contracorriente del estilo anómalo del *Persiles*. En este trabajo, considero los usos contradictorios del azar en el *Persiles* a través de figuras retóricas tales como “Fortuna,” “cielo,” y “ventura” que determinan la cronología incierta que urde las historias de Persiles y Sigismunda. Sugiero que las interrupciones, cesuras y discontinuidades que caracterizan el estilo tardío de Cervantes suspenden la temática de redención que la crítica le ha querido atribuir a la accidentada peregrinación religiosa a Roma de los protagonistas. El estilo tardío del *Persiles* pone de manifiesto la imposibilidad de reconciliarse con la muerte.

Keywords: late style, performative language, irony, *parabasis*, aleatory tropes

Palabras clave: estilo tardío, lenguaje realizativo, ironía, *parabasis*, figuras aleatorias

Charles D. Presberg, **The Trials of Unity, Variety, and Form in the *Persiles*: Book 4, Chapters 13-14**

Abstract: After reviewing the *Persiles*'s physical, architectural structure, I center in this analysis on the work's final two chapters – Book 4, chapters 13 and 14. If every fiction reveals its full meaning only in its ending, this holds for the *Persiles* to an unconventional degree. As revealed in the final scenes of those chapters, the *Persiles* offers what I call Cervantes's most comprehensive poetics of character and culture.

Resumen: Tras examinar la estructura física y arquitectónica del *Persiles*, el presente análisis se centra en los últimos dos capítulos de la obra: Libro 4, capítulos 13 y 14. Si es cierto que toda obra revela su pleno significado solo al final, esto ocurre de modo extraordinario en el caso del *Persiles*. Como se comprueba en estos dos capítulos finales, nuestro autor ofrece en el *Persiles* su poética más cabal de la identidad personal y cultural.

Keywords: *Persiles*, unity, poetics, culture, form

Palabras clave: *Persiles*, unidad, poética, cultura, forma

Cory A. Reed, **Máquinas de peregrinaciones: Cosmography, Empire, and the *Persiles***

Abstract: In this study, I analyze nautical voyages in the *Persiles* in the context of early modern Spanish cosmography. The journeys through the North are characterized by circular movements that revolve around various “fixed points,” both metaphorical and literal, and by disoriented back-and-forth motions that can be related to the search for longitude and the imperial competition between Spain and England for dominance of the seas.

Resumen: En este estudio analizo los viajes náuticos del *Persiles* en el contexto de la cosmografía española de la época. Los viajes por el norte se destacan por movimientos circulares que giran alrededor de varios “puntos fijos,” tanto metafóricos como literales, y un vaivén desorientado que se puede relacionar con la búsqueda para la longitud y la competencia imperial entre España e Inglaterra para dominar los mares.

Keywords: astronomy, cosmography, geography, navigation, technology, Imperial Spain, Martín Cortés de Albarac

Palabras clave: astronomía, cosmografía, geografía, navegación, tecnología, Imperio español, Martín Cortés de Albarac

Cassidy Reis, **Painted Dreams and Cervantes’ Critique of Representation in the *Persiles***

Abstract: This article examines Cervantes’ critique of representation and *ekphrasis* with the dream narrative in the *Persiles*. In the dream narrative, I argue that Cervantes demonstrates the reality effect produced by *ekphrasis* and underscores the fictionality of the poetic illusion. Reflecting Platonic principles regarding mimesis, Cervantes’ critique maintains a concern with audience belief in representation, the illusion of rhetoric, and the proper literacy of fiction.

Resumen: Este artículo examina la crítica de la representación y la écfrasis que Cervantes ofrece con la narración del sueño en el *Persiles*. En la narración del sueño, arguyo que Cervantes demuestra la ilusión de la realidad que produce la écfrasis para desvelar el carácter ficticio de esta ilusión. Reflejando las ideas platónicas sobre la representación, su crítica mantiene una preocupación por la credulidad de la audiencia, la ilusión retórica y un conocimiento ilustrado de la ficción.

Keywords: *Persiles*, dream narrative, Plato, representation, *ekphrasis*

Palabras clave: *Persiles*, la narración del sueño, Platón, representación, *écfrasis*

Rachel Schmidt, **The Stained and the Unstained: Feliciano de la Voz’s Hymn to Mary in the Context of the Immaculist Movement**

Abstract: This essay analyzes Feliciano de la Voz’s Marian hymn to the Virgin of Guadalupe in Cervantes’s *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. It takes into account the use of *tota pulchra* and Annunciation iconography as well as phrases that signal Immaculate Conception doctrine. It contextualizes the poem vis-a-vis the controversy surrounding the doctrine of the Immaculate Conception at the time, as well as Feliciano’s story, the narrator’s asides, and the old *peregrina*, all alerting the reader to the presence of a pagan landscape below the map of sacred Spain.

Resumen: El himno mariano que Feliciano de la Voz canta a la Virgen de Guadalupe en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* por Cervantes, destaca por incorporar iconografía mariana. Se analiza imágenes de la tradición *tota pulchra* así que otras asociadas con la Anunciación además de frases que señalan la doctrina de la Concepción Inmaculada. Otros elementos del episodio, tales como la historia de Feliciano, los comentarios del narrador, la presencia de la peregrina vieja y aun la controversia histórica en torno a la Concepción Inmaculada, apuntan hacia el palimpsesto de la Hispania pagana debajo del mapa de la España sagrada.

Keywords: Cervantes, *Persiles*, Immaculate Conception, Feliciano

Palabras clave: Cervantes, *Persiles*, Concepción Inmaculada, Feliciano

Lía Schwartz, **El *Persiles* y la novela griega: *inventio* y *dispositio***

Abstract: *Persiles* is often seen from the perspective of classical poetics and rhetoric, as disciplines taught to all students in the sixteenth- and seventeenth- centuries, Cervantes among them. For this reason, this article begins by examining the model of the Greek novel. Turning back to the *Persiles*, this essay looks at Cervantes' imitation of the Greek novel, specifically of Heliodorus' *Aethiopica*, an "epic poem in prose", according to El Pinciano, that Cervantes recreates in his novel of adventures. Exploring some motives that configure Cervantes' novel and its sources in the *Iliad* and the *Aeneid*, I place importance on the structure chosen by Cervantes to integrate them into his *Persiles*.

Resumen: El *Persiles* se estudia a menudo desde la perspectiva de la retórica y poética clásicas, en las que se educaba a los jóvenes en el XVI y el XVII, entre ellos, Cervantes. Por esta razón, este artículo empieza por examinar el modelo de la novela griega. Volviendo al *Persiles*, este estudio examina la *imitatio* de la novela griega por Cervantes, específicamente de la *Historia etiópica* de Heliodoro, una épica en prosa, según el dictamen del Pinciano, que Cervantes recrea en su novela de aventuras. Explorando algunos motivos que configuran la obra, con fuentes en la *Iliada* y en la *Eneida*, me enfoco en la estructura escogida por Cervantes para integrarlos en su relato.

Keywords: rhetoric and poetics, *inventio* and *dispositio*, Heliodorus' *Aethiopica*, El Pinciano, classical epic motives, imitation

Palabras clave: retórica y poética, *inventio* y *dispositio*, la *Historia etiópica* por Heliodoro, el Pinciano, motivos épicos clásicos, imitación

Sherry Velasco, **Sexual Knowledge and the Older Woman in the *Persiles***

Abstract: This essay examines some of the political, social, and personal implications of sexual knowledge (or the lack of) in the *Persiles*, as explored in Cervantes' depiction of two female characters advancing in age: the royal concubine Rosamunda and the Morisca sorceress Cenotia. Despite the transgressive nature of these scandalous women, their arguments may prove to have certain merit within Counter-Reformation exigencies. I also consider how Cervantes' direct or indirect exposure to pre-modern Muslim erotology (through oral communication during his five years in Algiers and/or through the Western Christian texts that incorporate the sexual content from Muslim sources) impacted his own

literary work and his awareness of the expertise of older women in the transmission of sexual knowledge.

Resumen: Este trabajo examina algunas de las implicaciones políticas, sociales y personales del conocimiento sexual (o su falta) en el *Persiles* mediante la representación de los dos personajes femeninos mayores de edad en la última obra de Cervantes: la concubina real Rosamunda y la encantadora y maga morisca Cenotia. A pesar del carácter transgresivo de los comentarios y acciones de las dos mujeres, las perspectivas escandalosas de estas cincuentonas tal vez tengan algún mérito dentro de las exigencias contrarreformistas. Tomando en consideración la experiencia directa o indirecta que tenía Cervantes de la erotología islámica premoderna (a través de la comunicación oral durante los cinco años en Argel y/o mediante los textos europeos que incorporaban el contenido sexual de las fuentes musulmanas) también considero el impacto de esta tradición árabe en su obra literaria – especialmente la importancia del papel de la mujer mayor experimentada en la transmisión de la sabiduría erotológica.

Keywords: Cervantes, *Persiles*, Rosamunda, Cenotia, older women, sexuality, sexual knowledge, Muslim erotology

Palabras clave: Cervantes, *Persiles*, Rosamunda, Cenotia, mujer mayor, sexualidad, conocimiento sexual, erotología árabe

Sonia Velázquez, ‘**Pero, ¿quién eres tú?**’: **The Radical Politics of a Common Language in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda***

Abstract: From Bakhtin to Rancière scholars have long privileged versions of *heteroglossia* (the presence of different and conflicting discourses within the same literary work) and *mésentente* (misunderstanding or misrecognition) as central features of modern aesthetics and politics, especially as pronounced in the novel. In this article I argue that in the polyglot and transnational world of Cervantes’ last novel modernity manifests itself instead in the shock of recognition; that is to say, in understanding and forging of a common language that is neither natural (reflective of particular *ethnos*) nor universalizing (imposed through imperial means). Central to the radical politics of this “common language” is storytelling which responds to the fundamental question of philosophy, politics and poetics, “Who are you?,” by foregrounding the creation of narrative through the contingencies of action and interaction that correspond to the singularity of character rather than offer definitive characteristics as answers that elide the question of “who” in favor of “what” one is.

Resumen: Discursos sobre la modernidad, desde la estética a la política, y especialmente en lo que toca a la novela, pasan a través de perspectivas que priorizan la multiplicidad de discursos contradictorios como la heteroglossia Bakhtiniana o la *mésentente* de Rancière (malentendido o desacuerdo). A diferencia, este artículo propone que el mundo políglota y transnacional de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* manifiesta una rama distinta de la modernidad: en lugar de la falta de comunicación esta novela demuestra el trabajo necesario para forjar una lengua en común. Notablemente, esta lengua compartida no es la natural que usan los miembros de un *ethnos* particular ni tampoco la lengua universal que garantiza una empresa imperial. La lengua compartida de *Los trabajos* –y la política alternativa que representa– se encuentra profundamente implicada en los actos narrativos

que responden a la cuestión central de la filosofía, psicoanálisis, política y poética: ¿quién eres tú?

Keywords: Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, modernity, Hannah Arendt, identity, politics, common language

Palabras clave: Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, modernidad, Hannah Arendt, identidad, política, lenguajes, lo común
