

## **Del *Quijote* al *Persiles*: trayectoria de una clave estético-novelística. Un análisis contrastivo de las dos novelas cervantinas a partir de la estética de Kant**

Rafael Ernesto Costarelli  
(Instituto de Letras *Alfredo Veiravé*,  
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)

### **Descripción de temas, problemas e hipótesis**

A la vez que escribe el *Quijote*, Cervantes reflexiona sobre su propia creación (en el prólogo de la primera parte y en los capítulos 6, 47 y 48; en el prólogo y en el capítulo 3 de la segunda parte). Busca perfeccionar varios planos de la realización estética, teniendo en cuenta al receptor (lector u oyente). Pone a prueba sus propias reflexiones a través de los acontecimientos narrados y muchas veces las supera.

Es una novela trabajada en varios planos y fondos donde el placer del lector se funda, entre otras cosas, en que los personajes se figuran cosas que no ven que se están figurando, pero el lector sí. Cervantes le presenta el doble plano de lo que pasa y la figuración imaginaria de lo que pasa. El libro resulta así un tratado de cómo funciona la ficción (Díaz Solís, 70-71). Muchos de los personajes son lectores y hay un lugar para el lector de la novela.

El resultado de su trabajo es una novela que la crítica ha designado como una obra excelsa (Menéndez Pelayo, 445)<sup>1</sup>.

Los lectores del *Quijote* cervantino saben que después de la publicación del *Quijote* de Avellaneda, en 1614, Cervantes se vio afectado y se hizo eco de la tarea del autor del “apócrifo”, en 1615, en la segunda parte de su libro. El prólogo de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes instaura un combate con el prólogo de Avellaneda y prepara así al lector para una pugna que dejará su huella. Cervantes, en el capítulo 59 de su segunda parte, da lugar al texto de Avellaneda en el mundo de lectores y lecturas que viene edificando. Esta vez don Quijote y Sancho son oyentes y lectores del libro apócrifo. Los planos y fondos de lectura se multiplican con la incorporación del apócrifo a la creación.

En cuanto a los antecedentes literarios, el *Quijote* resulta de una síntesis entre el idealismo de los libros de caballerías, con los cuales guarda una relación hipertextual paródica y el realismo de la picaresca.

El *Quijote* se habría elaborado en dos fases, como es ya conocido: la primera parte se publica en 1605 y, en la tentativa de explicación de algunos filólogos, acusa el impacto del *Entremés de los romances* (Menéndez Pidal), aunque su estructura episódica recuerda la de los libros de caballerías; la segunda parte se publica en 1615, está elaborada como una galería de géneros literarios, y revela el impacto perturbador del *Quijote* de Avellaneda (Morón Arroyo).

El *Persiles* es la última novela de Cervantes, su obra póstuma, el tema de la narración se desenvuelve en el campo de la aventura con sucesos complicados: encuentros, naufragios, historias entrecruzadas...

---

<sup>1</sup> Sus palabras son exactamente las siguientes: “...la obra más excelsa del ingenio nacional...” (Menéndez y Pelayo, 445). El examen, básicamente estético, no tarda en llevarlo a la comparación del *Quijote* con el *Persiles*: “Pero en Cervantes novelista hay que distinguir el escritor de profesión que continúa, perfeccionándolas por lo común, las formas de arte conocidas en su tiempo, y el genio prodigiosamente iluminado que se levanta sobre todas ellas y crea un nuevo tipo de insólita y extraordinaria belleza, un nuevo mundo poético, nueva tierra y nuevos cielos. Este Cervantes no es el de la *Galatea* ni el del *Persiles*, es el Cervantes del *Quijote*...” (Menéndez y Pelayo, 447).

Las reflexiones teóricas ocupan también un lugar importante en el *Persiles* a través de una serie de comentarios metaficcionales, en una suerte de continuidad con el *Quijote*. Incluso se acude con más frecuencia a la reflexión teórica en la novela póstuma, como si el cambio de la materia narrativa obligara al autor a ciertas puestas a punto que expresan preocupación por la verosimilitud<sup>2</sup>.

Es, solo en apariencia, una novela de menos relieve que el *Quijote*. Sus personajes no son lectores, sino oyentes de diferentes historias. El lector de la novela forma parte de la misma a partir de un suspenso sostenido.

Si tenemos en cuenta apreciaciones como la de Aldo Ruffinatto, el *Persiles* ofrece niveles de lectura que trascienden el plano de los acontecimientos: "...la competencia de Cervantes no se agotaba en una lectura conveniente de los horizontes de expectativas del público" (906). Para Ruffinatto "...el *Persiles* admite y requiere por lo menos dos lecturas: una segmental, que se fija principalmente en el desarrollo de los varios acontecimientos [...] y otra lectura, sobresegmental, dispuesta para captar los matices paródicos..." (906).

A estos planos de lectura habría que sumar las posibilidades de lectura alegórica en clave religiosa como la realizada por Alicia Parodi (2004) a partir de relaciones intertextuales con la *Biblia*.

No se puede olvidar la lectura alegórica realizada por Michael Nerlich, quien propone leer al *Persiles* codificado como la *Divina comedia* y estructurado a partir de un simbolismo numérico basado en la cantidad de estrellas de la Osa Mayor y la Osa Menor.

Es oportuno incluir, en esta descripción, la opinión de Ludwig Pfandl sobre cómo ha de leerse el *Persiles*. Para Pfandl se trata de una obra mística cuya principal motivación es el amor. Los *trabajos* de los protagonistas y el cultivo del alma pura se premian con el amor sobrenatural. Estrechamente vinculada a esta lectura está la posibilidad de describir la forma de la obra como una escalera espiritual, que va señalando los pasos para la consecución de la unión con Dios. Creo que no conviene perder de vista esta especial manera de catalogar la obra, porque acorre al lector fente a muchos de los interrogantes y problemas de significación que suscita el examen de la misma. Sobre todo, si quiere saber cuáles son las consecuencias de la hibridación entre la novela de aventuras y la obra mística.

No creo que esté muy lejos de esta lectura la que practica Joaquín Casaldueiro.

En cuanto a los antecedentes literarios, el *Persiles* pone el acento en el mundo de las aventuras, obedeciendo al mandato architextual de la novela bizantina y los experimentos españoles sobre la misma<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Indico los lugares del texto donde se expresa esta reflexión, citando siempre el *Persiles* por la edición de Juan Bautista Avallé-Arce (1992): Cuando Rutilio narra su historia, en la transición entre los capítulos 7 y 8 del libro I (I, 7: 88; I, 7: 89); al final del libro I se coloca como cierre una reflexión teórica (I, 23: 158). Se distingue entre misterios y milagros (II, 2: 163); Mauricio critica el modo de narrar de Periandro (II, 14: 234); Auristela y Mauricio hablan de los sueños y el modo de narrarlos (II, 15: 244); Rutilio critica el modo de narrar de Periandro (II, 16: 248); Periandro reflexiona sobre lo no acostumbrado de ver caminar gente sobre el hielo (II, 18: 256). Periandro anima al polaco a continuar su historia con un encomio de la propiedad del lenguaje (III, 7: 322-323); largo exordio teórico sobre la diversidad y la verosimilitud y la distinción entre historia y fábula (III, 10: 342-343); Ambrosia Agustina reflexiona sobre la naturaleza de los sucesos que narra, no acostumbrados (III, 12: 365); introducción con reflexiones sobre la historia, la poesía y la pintura, *ut pictura poesis* (III, 14: 371); reflexión sobre el suceso de la mujer voladora, «cosa posible sin ser milagro» (III, 14: 373); comienzo de capítulo en que se expresa una prevención sobre la verosimilitud de los sucesos que se narran en lo sucesivo (III, 16: 381); interludio teórico en el episodio de Soldino que pone en fricción lo verosímil y lo verdadero para el historiador/novelistas (III, 18: 395).

<sup>3</sup> Me refiero a *El peregrino en su patria* (1604) de Lope que pudo animar a Cervantes en la escritura de su novela póstuma.

El *Persiles*, según el parecer de Avalle Arce, se escribió en dos etapas: ...hubo un período creativo de 1599 a 1605, que correspondió aproximadamente a los dos primeros libros. Hubo luego un compás de espera, hasta que la temática del *Persiles* se replanteó en un marco narrativo distinto en *La española inglesa* (1609-1611). La intensificación temática que representa la novelita ejemplar frente a la primera mitad del *Persiles* marcó ya el rumbo a seguir en la segunda mitad, cuya fecha de composición se puede suponer, por lo tanto, que cae entre 1612 y 1616 (19).

Retomemos el tema de la excelsitud del *Quijote*. Esta excelsitud merece una explicación, puesto que siempre se la esgrime como argumento para recomendar su lectura obligatoria. Los hispanistas siempre respondemos, cuando se nos pregunta por qué ha de leerse el *Quijote*, y es lo que más suelen preguntarnos, que es la mejor novela de todos los tiempos o, por lo menos, una de las mejores. Lo cierto es que esta respuesta necesita de un fundamento sólido, que explique el porqué de su perfección estética. El calificativo de *obra excelsa* parece tener más relación con la receptividad y con los juicios de gusto que con los juicios lógicos, de estudio, sobre la obra. De ahí que los argumentos de los filólogos para reforzar su juicio de gusto sobre el *Quijote* resulten insatisfactorios, porque son de un orden diferente. Es más, muchas veces, resultan ser un haz de argumentos de naturaleza completamente heterogénea que no le dicen nada a un lector lego y le dicen muy poco en cuanto a visión de conjunto a un especialista (riqueza de la convergencia de géneros, dominio del narrador como recurso semántico, importancia para el folclore contenido en el texto...).

Si dedujéramos la excelsitud del *Quijote* respecto del concepto de novela, no lo podríamos hacer más que a posteriori, porque es a partir de este libro que se constituye el concepto occidental de novela. Son las novelas posteriores las que podemos juzgar, y en una perspectiva lógica y por tanto filológica, de acuerdo con el concepto que nos formamos según el *Quijote*.

Si decimos que el *Quijote* es una obra excelsa, la excelsitud tiene dos dimensiones: una estética, que implica los juicios de gusto universales respecto de su belleza como obra de arte; una filológica, que señala sus cualidades modélicas como novela. El dilatado estudio de esta segunda dimensión depende de la aprobación universal gestada a partir de la primera. Estudiamos el *Quijote* porque la consideramos una obra de arte excelsa y no al revés. Por eso, si al tratar de promover su lectura, señalando su excelsitud, pasamos enseguida a dar argumentos filológicos, nos pasamos por alto buena parte de las posibilidades de reflexión sobre el tema. Este estudio pretende dar cuenta de esas posibilidades de reflexión. Incluso los excelentes y enjundiosos tratados que buscan hacer justicia al *Persiles* frente al *Quijote*, señalando que su originalidad estriba en un replanteamiento creativo de la épica (Armstrong-Roche), se sitúan en el dominio del examen filológico sin reparar en la mala suerte que le cupo y le cabe a la novela póstuma a nivel de la recepción estética.

Muchos interrogantes se suscitan cuando pensamos que mientras tenía lugar el éxito del *Quijote* Cervantes preparaba una novela como el *Persiles*, cuya lectura y estudio, dada su escasa popularidad, está reservada a los especialistas. Resulta desafiante preguntarse por qué Cervantes poseyendo la clave para escribir una novela perfecta no insufló esa perfección en su última novela. Explicar los fundamentos de la excelsitud del *Quijote* y su buena fortuna en el negocio de la lectura podría ayudarnos a entender la suerte del *Persiles* y viceversa. No es porque entendamos ingenuamente que el arte procede como las cadenas de producción industrial y que Cervantes como artesano adiestrado tenía que hacer del *Persiles* otro *Quijote*, sino porque, entendiendo

las cualidades de unicidad de producción artística, entendemos que el contraste entre los modos y suertes de ambas obras es fecundo. Creemos, asimismo, que es importante mirar el contexto para entender algunos cambios de rumbo en la producción artística.

Cervantes tenía una gran expectativa puesta en el *Persiles* y es probable que hubiese querido superarse respecto de lo que había hecho en el *Quijote* o que hubiese querido mostrar a los demás, censores tal vez, que con el *Persiles* depuraba su tarea. Recordemos sus palabras al final del prólogo del *Quijote* de 1615: “Olvidábaseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando...” (II, pról.: 621)<sup>4</sup>. Sin embargo, no se puede negar que con el *Quijote* había adquirido una experiencia que veía coronada por el éxito.

El examen de las dos obras de Cervantes nos lleva a preguntarnos qué tipo de continuidad hay entre la estética de la novela que funda los dos textos. Otro interrogante, en la misma línea, nos lleva a indagar qué variación introduce Cervantes respecto de la estética de la novela en su novela póstuma. Y por último también resulta desafiante tratar de averiguar qué impacto tuvo en esta última novela la prédica reaccionaria y catequística del *Quijote* de Avellaneda, si es que alguna huella dejó, además de las evidentes en la segunda parte del *Quijote* cervantino.

Creemos que el *Quijote* y el *Persiles* comparten propiedades comunes en cuanto a la elaboración novelesca, como la definida concencia literaria y la intención de crear una literatura regida por la verosimilitud. Cervantes había explorado una forma de ejecución en la que confiaba para crear una novela, que traslada a otra materia. No obstante, el grado de intensidad y la dirección con que se manifiestan estas propiedades es diferente en el *Persiles*: el tipo de personaje desarrollado, el concepto de arte prevalente que guía la elaboración y la forma misma de la novela tienden hacia fines diferentes. Estos aspectos, enunciados por ahora a nivel general, hicieron que la novela póstuma de Cervantes no fuera considerada una obra excelsa o perfecta, aunque su autor pretendiera para ella un mejor destino realizándola a partir de preceptos morales, reglas y razones de arte, algunos de los cuales ya había puesto a prueba con éxito. Aquí el “uso del maestro” no aseguró la perfección, lo cual lleva a volver los ojos hacia la materia escogida para ejercitar la maestría y a la influencia de un texto reaccionario como el de Avellaneda, que perturbó a Cervantes.

Entendemos, por otra parte, que la estética de Kant constituye un cuadro de principios capaz de abonar y acreditar las respuestas que nos plantean los interrogantes anteriores y a establecer deslindes necesarios y pertinentes en el dominio de la filología hispánica. Es además un instrumento heurístico cuya eficacia para dar respuesta a las preguntas planteadas se pone a prueba en el desarrollo de este estudio.

En perspectiva de la estética kantiana el *Quijote* cumpliría con todas las reglas estéticas, todas las condiciones de perfección estética, pero el *Persiles* no. El *Quijote* y el *Persiles* comparten solo unas pocas propiedades entre sí, no obstante haber salido de la misma mano. Esto podría deberse a la autocensura que se impuso Cervantes a partir de la publicación del reaccionario *Quijote* de Avellaneda, que lo indujo a pensar que llegaría a mejor puerto, o sería más apreciado que su *Quijote*, un texto subsumido al concepto del bien moral y a ciertos conceptos de arte como lo es el *Persiles*.

### **Los principios teóricos de la estética kantiana para acreditar este análisis. Unas reglas de oro para hablar de las joyas del Siglo de Oro**

---

<sup>4</sup> Cito el *Quijote* cervantino por la edición de Francisco Rico (2001).

La estética de Kant le da autonomía a esta disciplina en el ámbito filosófico como un cuadro sistemático y coherente, aunque la discusión en torno del arte y la belleza se remonte a la Antigüedad grecolatina (resulta difícil pensar los estudios literarios sin el hito de la *Poética* de Aristóteles) y se enriquezca con visos especiales durante la Edad Media. Sería imposible considerar, por otra parte, de manera completa un aporte a los estudios literarios como es la estética de la recepción, que considera al gusto un elemento esencial de la experiencia estética, sin entender la deuda que mantiene con la estética kantiana (Piché).

La *Crítica del juicio* de Kant tiene un lugar intermedio en su sistema entre el aspecto gnoseológico y el ético. La facultad de juzgar conforme a sentimientos de agrado y desagrado aparece en el medio del cuadro de reflexión kantiano, entre la facultad de conocer y la de apetecer, entre su gnoseología y su ética.

En el medio, entre la facultad de conocer y la facultad de apetecer, está la facultad de juzgar con su propio territorio. En el territorio de la estética opera el juicio reflexionante que parte de lo particular y se eleva a lo universal guiado por la idea de finalidad de la naturaleza que otorga unidad a lo diverso (Kant 2018, 24). Mediante este juicio captamos las cosas en su armonía y en armonía con el sujeto. El descubrimiento de esta coherencia y compatibilidad despierta el sentimiento de agrado.

Lo bello para Kant no es una propiedad objetiva, sino algo que surge de la relación entre el objeto y el sujeto. No demanda un acuerdo del conocimiento con el objeto, sino un acuerdo con el sujeto: “Lo meramente subjetivo en la representación de un objeto, es decir, lo que constituye su relación con el sujeto pero no con el objeto es la cualidad estética de aquella...” (Kant 2018, 33). Nace de la relación entre el objeto contemplado y el sentimiento particular de placer.

El agrado depende de una representación empírica y no se puede asociar *a priori* a un concepto (por ejemplo: al de novela, al de novela moderna, al de novela polifónica, al de novela de aventuras o bizantina). No se puede decidir de antemano qué objeto estará de acuerdo con el gusto (Kant 2018, 36).

Lo bello es lo que agrada de acuerdo con el juicio de gusto. Esto implica cuatro características o “reglas” que se deducen de las siguientes cuatro categorías: cualidad (realidad, negación, limitación), cantidad (unidad, pluralidad, totalidad), relación (sustancia-accidente, causa-efecto, acción recíproca) y modalidad (posibilidad/imposibilidad, existencia/no existencia, causalidad, accidentalidad).

1. El juicio de gusto según la cualidad: El bello el objeto de un placer sin interés. Es decir, el placer separado del bien económico y moral, y del placer de los sentidos.
2. El juicio de gusto según la cantidad: Es bello lo que complace universalmente sin concepto. Se trata de una universalidad subjetiva. La belleza es válida para todos los hombres, más allá de los gustos individuales. No es una universalidad cognoscitiva, de modo que no se consigue adscribiendo la obra de arte a un concepto previo.
3. El juicio de gusto según la relación: La belleza es la forma de la finalidad de un objeto, pero sin un objetivo. Lo bello nos da la impresión de armonía, es decir, de un fin al que contribuyen los elementos del objeto, pero no hay un fin particular que explique la belleza, la intencionalidad se desvanece.
4. El juicio de gusto según la modalidad: Lo bello se reconoce como objeto de un placer necesario.

Kant estaba muy atento a distinguir el conocimiento lógico del estético, no solo en su *Crítica del juicio*, sino también en su *Lógica*:

Un conocimiento puede ser perfecto en cuanto a las leyes de la sensibilidad o en cuanto a las leyes del entendimiento: en el primer caso es perfecto estéticamente; en el segundo, lógicamente. La perfección estética y la perfección lógica son de especie diferente; la primera se refiere a la sensibilidad y la segunda al entendimiento. La perfección lógica del conocimiento descansa sobre su acuerdo con el objeto, por tanto, sobre leyes universales legítimas [...] La perfección estética consiste en el acuerdo del conocimiento con el sujeto y se funda en la sensibilidad particular del hombre (Kant 1940, 27).

Esta distinción nos permite situarnos en la encrucijada donde se atraviesan el camino de la estética aplicada a la literatura y el del conocimiento lógico de la misma, es decir, la filología.

No se puede explicar el éxito o el fracaso de una obra literaria solo a partir del conocimiento lógico, lo cual lleva a una apologética, basada en conceptos y razones de arte que muchas veces provienen de poéticas y retóricas que es necesario desempolvar. No se puede imponer la aceptación estética solo a partir del conocimiento lógico.

Por otra parte, es comprensible la confusión entre un orden de conocimientos y el otro, sobre todo para un filólogo, pues la perfección estética puede ser ventajosa a la perfección lógica como nos lo demuestra el concepto de novela que se formó a partir del estudio filológico del *Quijote*.

No creo que, tras el éxito de la convivencia entre filosofía e hispanismo, lo que se evidencia en numerosos estudios, sea necesario justificar demasiado la aplicación de principios teóricos filosóficos en este. El estudio de la literatura comprende al menos tres partes: una filosófica, estética, otra teórica y otra histórico-crítica.

### **Panorama de una discusión y antecedentes de aplicación de los principios teóricos**

Quiero presentar la discusión en torno de los problemas planteados, particularmente el contraste realizado por tres estudiosos de la obra cervantina entre el *Quijote* y el *Persiles*. Creo que podría servir de estímulo para despertar el interés por el presente estudio y servir para estimar el valor de los resultados que se obtengan del mismo, además del consabido de ambientar al lector en el tema y en el problema. Incluyo, además, al final del apartado, el comentario de un libro en el que se trata de aplicar la estética del Kant al análisis del *Quijote*.

Una opinión relevante respecto del contraste entre el *Quijote* y el *Persiles* la tiene el escritor español Azorín, José Martínez Ruiz.

Azorín se ha consagrado en el mundo del cervantismo como un defensor del *Persiles*. Para él la novela póstuma cervantina ha sido perjudicada por la inatención de los estudiosos, que han dedicado todos sus esfuerzos al *Quijote*:

Cervantes: ya viejo, en un remozamiento último, pusiste tus anhelos y tus alegrías íntimas –las pocas que podías tener– en esta obra, la juzgabas, allá dentro de ti, como una bella obra. Luego la inatención, el descuido, la rutina, el prejuicio de eruditos y profesores, ha cubierto poco a poco de polvo tu obra. Otra obra atraía todas las miradas (Azorín 1947a, 41).

En otro lugar insiste con que el último libro de Cervantes ha sido desatendido y que podría cobrar relevancia para un receptor que él llama *moderno*: “El *Persiles*, de Cervantes –lo hemos dicho– es uno de los más bellos libros de nuestra literatura; no se

ha parado la atención en él. Bello libro que comienza a tener para nosotros, los modernos, una trascendencia y un encanto profundos” (Azorín 1947b, 46).

Azorín destaca la falta de atención como un problema de recepción de la obra. Es un camino bastante acertado para dar cuenta del porqué de su escaso éxito; pero no resuelve la explicación en esta perspectiva. Simplemente señala el problema y pasa a elogiar las cualidades de la obra. De modo que no sabemos en qué consiste esa falta de atención, que podría ser una falta de *certeza estética*, en términos kantianos.

La primera cualidad destacada en el *Persiles* por Azorín es una libertad de forma que permitiría reflejar el azar fatal y desconocido con que el hombre se enfrenta a la vida. Esta libertad de forma pondría al *Persiles* en ventaja frente al *Quijote* donde el curso de la acción está signado por el afán de aventuras. Dice refiriéndose a los personajes del *Persiles*: “No van buscando aventuras, como don Quijote, esta gente; lo extraño, lo raro, es que marchan divagando por lo desconocido, sin rumbo, sin plan, dejándose llevar por el azar” (Azorín, 1947 b, 53).

Lo extraño, lo raro, es que Azorín no se percatara del sentido religioso que tenía ese andar por mares procelosos.

Para el escritor español el *Persiles* destaca por las siguientes cualidades: a) ofrece una visión de cosmopolitismo (Azorín 1947a, 42) al mostrar las tierras y mares tenebrosos del norte (para nada se le ocurre que tierras y mares puedan interpretarse en un sentido alegórico cristiano); su prosa es la mejor de Cervantes por la sencillez y diafanidad (Azorín 1947a, 43); c) la presentación de sus personajes se hace de manera breve y fugaz, como en el cine, lo que produce en el receptor la percepción de que se trata de un ser vivo y real (Azorín 1947b, 50); d) el manejo del tiempo produce en el lector la sensación de continuidad, de vida que se resuelve con incoherencias aparentes (Azorín 1947b, 56).

En ningún lugar, se le ocurre a Azorín pensar en el contenido religioso del libro.

No quiero dejar de comentar la valoración negativa que hizo sobre el *Persiles* un apasionado cervantista como Jorge Luis Borges, quien dedicó algunos ensayos al *Quijote*. Borges, entrevistado por Jorge Monteleone, señala que el *Persiles* es una obra inverosímil:

Muchas veces he sentido leyendo un libro: “esto es algo que no ha sido imaginado por el autor, solo está hecho de palabras”. No sé si usted ha leído *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de Cervantes. Ese es un libro que uno no puede leer con credulidad, porque se da cuenta de que el autor está mintiendo, no en el sentido de que es infiel a la verdadera historia, sino en el sentido de que él simula, es infiel a sí mismo. Infel a su sueño o, mejor dicho, no ha tenido ningún sueño, porque todo está hecho de palabras (Monteleone, 39-40).

Es necesario dejar en claro el especial concepto de verosimilitud de Borges. Para él lo verosímil no depende ni se mide en el campo de la verdad histórica; depende de la seguridad y de la confianza con que el autor va creando una historia, con lo cual logra que el lector le crea y esta tenga unidad. Lo inverosímil es, por otra parte, resultado de la mala fe del autor, que no cree en lo que cuenta:

“Verosimilitud” es una palabra que se ha empleado mal. Lo importante no es que creamos en la verdad histórica de lo que se narra, en cambio es necesario que creamos que al escribirlo era fiel a su sueño, o creía en ese sueño. Lo que puede arruinar un libro es el hecho de que sintamos que el autor es irresponsable, y eso suele ocurrir; pero si sentimos que el autor está imaginando lealmente, que

está soñando rigurosamente, todo está bien. En cambio, si pensamos que ha puesto algo porque no se le ocurrió otra cosa, que está haciendo trampa, entonces el autor ha fracasado o, mejor dicho, ha fracasado el texto del autor (Monteleone, 39-40).

Guiado de otros intereses, aparece el estudio de Riley <sup>5</sup>, en el que al analizar la teoría de la novela cervantina se presenta un contraste entre el *Quijote* y el *Persiles*.

Para Riley el *Persiles* tuvo la suerte de suscitar la atención de los lectores de manera inmediata por ser la obra de un autor conocido: “Por ser una nueva novela de un autor ahora ya famoso, el *Persiles* tuvo una rápida acogida...” (93).

A pesar del comienzo auspicioso, del éxito esperado, la obra resultó un fracaso por un defecto en su composición: “...la obra es un fracaso; fracaso que, en mi opinión, no obedece principalmente a la falta de verosimilitud, sino al exceso de episodios” (Riley, 94).

El señalado fracaso del libro, lo enfatiza Riley en otro lugar, se debería a su composición abigarrada, a una reunión de acontecimientos realizada sin concierto:

El experimento que lleva a cabo Cervantes no constituye un éxito. Aun mostrándonos indulgentes, dada su intención especial, y aun suponiendo que todos y cada uno de los incidentes tienen alguna relevancia temática o simbólica, imaginada o no por el autor, el organismo no está dotado de flexibilidad; la multiplicidad de sus partes ha hecho imposible su funcionamiento. El libro es una mezcla confusa de acontecimientos. Las historias se amontonan una sobre otra. Lo mismo que sucede con los refranes de Sancho, las historias luchan unas contra otras por hallar expresión. La tentación, resisitida con éxito en el *Quijote* de asignar una historia a cada uno de los personajes le vence en su última novela (199-200).

En otro lugar de su estudio, Riley enfatiza su idea del resultado adverso para el *Persiles*, apuntando a la malograda disposición del material narrativo, donde se observa un desequilibrio entre variedad y unidad:

El *Persiles* constituye, a mi parecer, una tentativa práctica (aunque no muy segura de sí) de llegar a un compromiso con la variedad mediante la utilización de una forma más flexible. Tentativa que resulta fallida principalmente porque él recarga demasiado la estructura. Esa tentativa de llegar a un acuerdo es, en definitiva, poco menos que una capitulación (207-208).

La postura de Riley resulta la contraria de la de Azorín y está fundada en un detenido examen de la poética cervantina que, según su parecer, tuvo una consecución ineficaz en el *Persiles*. Se le pueden oponer dos argumentos: a) los que él considera defectos compositivos son muchas veces señalados como la clave del éxito para algunas novelas (lo abigarrado, lo pletórico de acontecimientos); b) tiene una visión incompleta y sesgada del contenido moral y religioso del *Persiles*.

Sobre este último punto es necesario destacar que Riley considera inofensiva la moral del *Persiles* (164) y piensa que “...Cervantes tendía en ocasiones a despreocuparse un poco de las cuestiones morales...” (166). Ninguna de las dos proposiciones me parece atinada tratándose de su novela póstuma. Es probable que Cervantes se despreocupara de las cuestiones morales en el *Quijote*, pero las presiones

---

<sup>5</sup> El libro, en lengua inglesa, aparece en 1962.

religiosas recibidas se hacen notar en el *Persiles*. Estoy seguro de que el *Quijote* de Avellaneda es el instrumento de presión religiosa que los lectores tenemos más a la vista.

En cuanto a la aproximación a la obra cervantina desde los principios de la estética kantiana, tenemos como antecedente el estudio filosófico sobre el *Quijote* de Basave Fernández del Valle, uno de cuyos capítulos está dedicado a la apreciación estética de la novela.

Basave Fernández del Valle comienza por preguntarse qué es lo bello y para responder a su interrogante presenta un resumen de la primera parte de la *Crítica del Juicio*:

En la *Crítica del juicio* (lib. I, 5-10) Kant sintetiza el aspecto subjetivo de lo bello en cuatro reglas:

- I. Lo bello es esencialmente desinteresado. El placer de lo bello es superior y distinto de las sensaciones agradables que experimentan los sentidos. «El gusto, afirma Kant, es la facultad de juzgar un objeto por una satisfacción libre de todo interés; el objeto de esta satisfacción se llama bello».
- II. «Lo bello es lo que agrada universalmente y sin concepto». Las cosas bellas lo son para todos, los desacuerdos sobre la valoración provienen de los críticos, no de lo bello en sí.
- III. «Lo bello es una finalidad sin fin». Con ello quiere indicarse que encierra una finalidad en sí mismo lo que no quiere decir que sea la finalidad absoluta y sin fin alguno utilizable como medio.
- IV. Lo bello es objeto de una satisfacción necesaria. Una cosa bella se impone necesariamente a la admiración del contemplador. Solo quien carezca de gusto estético o no sepa contemplar puede no gozar ante una obra bella (210).

En otro lugar del trabajo, rescata nuevamente los conceptos de Kant para definir lo bello: “Bien sabía Kant lo que decía cuando afirmó: bello es lo que satisface el libre juego de la imaginación sin estar en desacuerdo con las leyes del entendimiento” (Basave Fernández del Valle, 211).

Al analizar el estilo del Cervantes (del autor, propiamente) señala que con el *Quijote* surge una nueva categoría estética. El libro de Cervantes realiza el valor de lo bello de una manera única. Cervantes, para Basave Fernández del Valle, crea con el *Quijote* un universal sin concepto:

Cervantes –potencia creadora y renovadora- obra en su estilo como opera la naturaleza: como energía creadora que adopta felizmente los medios al fin propuesto. Suscita una nueva forma en el conjunto del universo, un universal sin concepto –como lo podría haber dicho Kant-, un universal poético: el *Quijote*. Nos brinda - ¿cómo valorar ese don? - su individualidad incommunicable en conjunción con la vida española y las esencias de la humanidad entera (230).

Parece quedar todo dicho después de esta valoración y parece estar pronunciada de antemano la respuesta a uno de nuestros interrogantes: el *Quijote* debe ser leído porque forma parte de la egregia lista de obras únicas que realizan un universal sin concepto. Con esto Basave Fernández del Valle lo categoriza conforme a lo que él denomina la segunda regla kantiana de lo bello; sin embargo, el *Quijote* realiza las otras tres reglas faltantes. Por otra parte, y es lo que queda muy claro, esta valoración habilita la posibilidad de usar los principios de la estética kantiana para comentar la creación

cervantina, estableciendo jerarquías y valoraciones, que es lo que intentamos hacer en este estudio.

Es necesario destacar que para Basave Fernández del Valle *universal sin concepto* quiere decir obra única e inagotable, sin par, y no solo texto libre de sujeciones religiosas, como de inmediato se pensaría dentro del sistema kantiano. Sin embargo, es algo que también se deduce de la aplicación de la regla.

En otro lugar de su libro, Basave Fernández del Valle considera que la categoría kantiana de lo sublime es aplicable al personaje don Quijote: “Al lado de la belleza fundamental de la obra se dan otras categorías estéticas afines a lo bello: a) Elegancia (formas selectas y distinguidas de don Quijote); b) Sublimidad (grandeza ilimitada de los ideales quijotescos) ...” (225).

### **La analítica del gusto en el *Quijote* y en el *Persiles***

*Es bello el objeto de un placer sin interés*

Para Kant, en lo que hace a la categoría de cualidad, es bello el objeto de un placer sin interés. Lo sintetiza claramente: “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés. El objeto de semejante agrado se califica de bello” (2018, 53). Sin interés significa que no está vinculado con el placer de los sentidos ni con el bien moral. Para encontrar algo como bueno necesito formarme un concepto, lo cual no se necesita para encontrar belleza en algo.

Pensemos en lo que sugieren al sujeto receptor los títulos de las novelas, algunos elementos paratextuales y los nombres de los personajes. La primera señal de que un libro está signado ideológicamente podría aparecer en los paratextos y en los nombres de los personajes. Es que el lector percibe a primera vista la posición estética y moral de la obra a partir de estos elementos.

El *Quijote* es objeto de placer sin interés, entregado al “Desocupado lector...” (I, pról., 9), es decir, a alguien libre de preocupación por la existencia de la cosa, ocioso y dispuesto a la contemplación y entregado a un placer desinteresado. Es un libro que motiva al libre juego ya desde los versos de cabo roto que van al comienzo del mismo, los cuales cuentan con la participación del lector para ser completados.

La cualidad del *Quijote* es la lucidez, la claridad para expresar en imágenes, en concreto, aquello que no se puede reducir a conceptos ni subsumir a ellos.

El título de su primera parte es una imagen inagotable: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* expresa en una síntesis dinámica la paradoja de imaginación, ingenio, y valor, hidalguía.

El nombre de los personajes es siempre una apertura lúcida al libre juego, al cambio de significados. El nombre del protagonista no está subsumido a ningún concepto que elogie o censure algún modo de ser o actuar y que invite a emular o a rechazar. Es imagen, pero imagen que se refracta en cambios de significado, en lo que Spitzer llama polionomasia (135-187).

*Quijote*, en el arnés, alude a las `piezas que cubren los muslos` (Covarrubias, s. v. *quixote*). Es un nombre tomado del mundo caballeresco que tiene semejanza fónica con *Quijada*. La pieza de la armadura ofrece un nombre oportuno y expresa, a la vez, la síntesis entre ingenio e hidalguía:

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote; de donde como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera

historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada y no Quesada, como otros quisieron decir (I, 1: 42-43).

No olvidemos el nombre de Sancho, que, si bien deviene de *sanctus* (=santo), es negado en su connotación religiosa: «Ese Sancho no eres tú...» (II, 43: 977). Y se vincula a través de un proceso de motivación formal con palabras como *chancho* (cerdo, puerco...), lo que implica un rebajamiento.

No podemos ignorar que el *Quijote* ofrece lugares que invitan a la reflexión moral, pero no es la reflexión moral lo que prevalece en el libro ni su invitación principal para el lector, sino la imagen lúcida y libre. Es necesario recordar algunos lugares que invitan a este tipo de reflexión: el elogio de la *Celestina* realizado en versos de cabo roto, en los paratextos del *Quijote* de 1605: “Según siente Celesti- / libro, en mi opinión, divi- / si encubriese más lo huma-“ (I : 29); la sentencia espigada del *Evangelio de san Lucas* y puesta en boca de don Quijote en el episodio de los cabreros: “...a quien se humilla, Dios le ensalza...” (I, 11:120)<sup>6</sup>; la historia del cautivo (I, 39). Pero todo esto contrasta con lo que censuró del libro el padre Rufo Mendizábal en su conocida edición, incluida toda la *Novela del Curioso Impertinente*<sup>7</sup>.

Tampoco podemos considerar como lección moral las lecturas alegóricas sobrepuestas al libro, que inducen a interpretar algunos episodios como la defensa, sin reparo, de las causas justas. Tal es el caso de la aventura de los molinos de viento (I, 8).

El *Persiles* enseña cómo vivir la vida humana bajo el concepto de lo bueno. Es el sentido de su peregrinación. Recordemos que está dedicado a un “...lector amantísimo...” (pról.: 47). Ya no es un lector libre, sino un lector condicionado a estimar los valores morales de un libro, puesto que *amante* “...se llama al que tiene afición, y mira con estimación, benevolencia y aprecio lo que es digno de atención, respeto y amor: como amante de la verdad...” (*Autoridades*, s. v. *amante*).

Se aprecia, pero no gusta de manera integral.

Es una obra que se aprecia bajo el concepto de lo bueno, a lo cual incita; pero no gusta universalmente, precisamente porque su claridad estética se ve afectada por estar subsumida al bien moral. Recordemos las palabras de Kant haciendo esta distinción: “Es agradable para alguien lo que deleita; bello, lo que simplemente le gusta; bueno lo que aprecia, aprueba, es decir, aquello a que atribuye un valor objetivo” (Kant 2018, 52).

Recordemos que si la literatura tiene como uno de sus fines principales el moralizar (*prodesse, idonea dicere vitae*) se llama, a grandes rasgos, *religiosa, ascética, mística, moral...*

Tratemos de examinar lo que sugieren al sujeto receptor el título completo de la obra y los nombres de algunos de los personajes.

<sup>6</sup> Para Robert Hathaway la paremia es fundamental para entender el código sémico y la lección moral de la primera parte de la novela. Con ella Cervantes introduce un tema que se ha de reiterar en lo sucesivo: “Lo que cita don Quijote ha de ser entendido como una [...] homilía del *Quijote*” (60). La sentencia bíblica expresa ironía hacia el personaje protagonista. Don Quijote no reconoce cuán apta es la sentencia para juzgar su conducta, pues se ha iniciado en la falsa gloria mundanal de las aventuras caballerescas.

<sup>7</sup> El padre Rufo Mendizábal, jesuita, se tomó el trabajo de censurar todos los lugares del texto que consideró tenían una reminiscencia o connotación erótica, señalando las supresiones del texto con un asterisco\*; por ejemplo, donde dice «...dejando la blanda cama del celoso marido...» (I, 2: 47), puso «...dejando la blanda cama\*...» (I, 2: 41a). Se trata de una edición para jóvenes, publicada en 1926. Me parece que podría convertirse en un precioso instrumento para trabajar el erotismo en el libro a nivel idiomático, muy a contrapelo de los deseos del minucioso censor. Tiene una característica de avanzada respecto de la anotación filológica: muchas de las notas van acompañadas por dibujos atrayentes y esclarecedores del significado de las voces que se explican.

Recordemos que los *trabajos*, palabra fundamental en el título, tienen una connotación religiosa y significan desafíos, que una vez atravesados, la providencia divina premia (*Autoridades, s. v. trabajo*). De modo que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* constituyen una escala espiritual, una serie de desafíos a la que deberán enfrentarse los personajes para recibir un premio divino. No son *trabajos* las aventuras libres de connotación moral que despiertan el libre juego de la imaginación del lector.

Los nombres de los personajes del *Persiles* están condicionados por el concepto práctico del bien moral. Sus portadores son ejemplos de buen comportamiento o mal comportamiento. Contienen un anticipo y un reflejo de este comportamiento, es decir, son nombres motivados que condicionan al lector con la sola mención. Clark Colahan fundándose en una lectura etimológica y alegórica, tanto de la procedencia mitológica como cristiana de los nombres, declara que Persiles / Periandro reflejan la biografía legendaria de Perseo y la de Cristo, y Sigismunda / Auristela siguen el modelo de Atenea y de la Virgen María. El nombre *Persiles*, a partir de sus dos primeras sílabas, se emparentaría con el nombre *Perseo*. La interpretación cristiana del mito vincularía al semidiós con Cristo por su valiente derrota del deseo sexual. El personaje cervantino destaca por su autodomínio sexual, pues pasa meses en compañía de su amada sin tocarla. Es notable la capacidad de Colahan para reconstruir la motivación referencial del nombre, es decir, el proceso de su construcción de significado a partir de diferentes relatos. Agregaría a su examen algo muy fácil de notar en cuanto a la motivación formal del nombre, es decir, en lo atinente al parentesco de sonidos: *Persiles* y *perseverancia*. La perseverancia es la constancia para mantener la virtud hasta el final y es, a su vez, lo que ilustra el comportamiento del personaje cervantino. Persiles es el perseverante en la virtud. Periandro es, etimológicamente, el hombre completo, hombre redondo, quien demuestra a lo largo de todo el relato ser Periandro, el perseverante. Solo un perseverante puede ser un hombre completo. He ahí la lección moral latente. *Sigismunda* es, etimológicamente, la que obtiene la victoria, como Atenea, victoria que solo puede obtenerse a partir de las virtudes de la Virgen María, es decir, siendo *Auristela*, la estrella de oro. Es fácil reconocer la motivación formal del nombre *Auristela* y su vinculación con la Virgen si recordamos que uno de los nombres de esta es *Stella Maris*. La precisión con que Colahan reconstruye el proceso de motivación referencial de los nombres es notable, acudiendo a diversas fuentes; sin embargo, es necesario hacer notar que, por su sola motivación formal, por parentesco de sonidos, los nombres evocarían un contenido religioso incluso para un receptor no letrado, para un oyente acostumbrado a la prédica eclesiástica.

No podemos decir que el *Persiles* no haya sido pensado como un libro destinado al placer, sino un libro en el que el placer está subsumido al bien moral y que eso queda perfectamente claro a partir de ciertas marcas presentes en el título y los nombres de los personajes. El *Quijote*, por el contrario, es un libro destinado al placer en el que el bien moral parece ser un elemento destinado a provocar efectos colaterales.

Pensemos en otro nivel semántico inmediatamente asequible al lector, el de los personajes y su actuación. Mientras que en el *Quijote* lo que parece importar son las exigencias internas del personaje en su relación con el mundo, su vocación; en el *Persiles*, interesa la relación ética y moral del personaje con el mundo configurado, con los valores de la atmósfera social, su aplicación para un determinado fin.

Es necesario tener en cuenta el especial mecanismo que configura a los dos personajes protagonistas del *Quijote*, la reversibilidad. Don Quijote es el loco-cuerdo y Sancho, el tonto-listo. De un momento a otro se transforman y se imponen a la realidad provocando la liberación de tensiones y la risa. Recordemos las observaciones de Molho al respecto:

Lo propio del personaje reversible [...] es unificar en el yo una situación anxiógena, la de un paciente cuya impotencia es ya en sí risible, y la inversión-reversión de esa situación, por la que ese paciente se libera triunfalmente de su pasividad. A lo que conviene añadir que el yo del consumidor, narrador o destinatario de la narración, se ciñe a toda la inversión del movimiento inversivo (269-270).

Los protagonistas del *Quijote* exhiben una libertad de comportamiento a la que el lector acompaña con la risa y la liberación de tensiones.

Si bien Molho examina con profundidad las características de Sancho Panza, no deja de considerar un personaje reversible a don Quijote:

Sancho Panza es un tonto- listo reversible, pero la reversibilidad que lo anima se extiende además a don Quijote, que es un loco-cuerdo asimismo reversible. El equilibrio del libro se centra precisamente en la intersección, siempre sujeta a modificación, de la locura y la simpleza, fundamento de la complementariedad de Sancho y don Quijote (Molho, 328).

En boca de don Quijote, el loco, la doctrina moral que transmite como sabio se alivia. Pensemos en el caso de los consejos que da a Sancho para el buen gobierno de la ínsula (II, 42 y 43). Así se cumplen los fines de la novela de deleitar aprovechando. De deleitar en primer lugar, claro está.

Los personajes del *Persiles* forman parte de un escenario moral. Encarnan valores, pecados y virtudes que son sostenidos, castigados y premiados. Su actuación suscita en el lector una reflexión moral e induce a formar patrones para juzgar la actuación humana. Lo señala Joaquín Casaldueiro: Cervantes estudia por medio de sus personajes "...la estructura del mundo moral, la condición de la naturaleza humana" (119-120).

Julio Caro Baroja le ha señalado dos dimensiones a la teología del siglo XVII: "La teología cristiana se divide en dos partes: una, especulativa, que trata del conocimiento de Dios; otra, práctica, que trata de las virtudes de los hombres y de los vicios contrarios a ellas" (52). Es esa faceta práctica de la teología la que Cervantes escenifica a través del *Persiles*.

Antonio, el español, cuenta su historia y explica cómo la ira y la soberbia lo llevaron a la isla desierta. Es casi una micronovela de aventuras (I, 5: 71 y sigs.). El sentirse maltratado por un caballero de su lugar desencadena su ira. Lo hiere en la cabeza, razón por la cual debe exiliarse. En el barco que lo lleva al exilio se pelea con un marinero inglés, otra vez la ira, y lo dejan en una barquilla a la deriva. A pesar de la ira y de la soberbia, Antonio se salva porque siempre se confía en Dios y acepta la ayuda y el amor de un ser humilde como Ricla. El pecado de Rutilio es la lascivia, la propensión al deleite carnal. Encargado de enseñar el arte de danzar a una joven, se decide a gozar de ella (I, 8: 89). Deberá hacer un largo camino para purgar su alma. Más adelante, aparecen Rosamunda y Clodio (I, 18). Son personajes incontinentes guiados por el deseo. Rosamunda, la rosa inmunda, representa a la lujuria con proyecciones sociales; Clodio, la lengua llena de odio, a la maledicencia y a la sátira. Todos naufragan a causa de la traición urdida a partir de la lujuria de los marineros, que se han atrevido a desear a Auristela y Transila, modelos de castidad (I, 19). Rosamunda declara su deseo al joven Antonio, tratando de despertar su codicia por el oro (I, 19: 141-142). Es rechazada y muere a causa del desdén: «Sirvióla el ancho mar de sepultura, donde no

tuvo harta agua para apagar el fuego que causó en su pecho el gallardo Antonio» (I, 21: 148).

En otro lugar del texto, la lascivia aparece encarnada en el rey Policarpo, quien confiesa a su hija Sinforosa su amor por Auristela (II, 5). Policarpo, el rey anciano, es también gobernado por el deseo: "...los viejos, con la sombra del matrimonio, disimulan sus depravados apetitos" (II, 7: 198). La satisfacción del deseo sexual no debe ser el propósito del matrimonio. Cenotia, guiada por la lascivia que en ella despierta el joven Antonio, urdirá con el rey un plan para la consecución de los fines de ambos: la satisfacción de sus apetitos. Tanto el rey como ella, serán castigados: el rey será depuesto y ella colgada (II, 17: 152). Clodio también será castigado. El joven Antonio lo matará por error. Una flecha atravesará su boca, instrumento irrefrenable de maledicencia: "...le pasó la boca y la lengua y le dejó su vida en perpetuo silencio" (II, 8: 203). Sulpicia, sobrina del rey de Bituania, se defiende heroicamente de la lascivia de los marinos borrachos y los mata (II, 14: 236 y sigs.). La actitud de los marinos contrasta con la virtud de Periandro y los suyos. El pasaje en el que más patente se hace la ejemplaridad moral es aquel en que Periandro sueña con la aparición de un carro alegórico que representa la sensualidad y con un escuadrón de doncellas que representan la continencia, la pudicia y la castidad (II, 15: 243). La escena alegórica escenifica el sentido moral del conflicto de la novela, como ha señalado Casaldueiro: "El conflicto de la novela no es otro que el de la lucha entre la sensualidad y la Venus casta" (125). La historia de Renato y Eusebia se presenta como ejemplo de castidad (II, 19). Son los castos esposos. Siguiendo su ejemplo y como parte de su penitencia, Rutilio decide hacerse ermitaño (II, 21).

La historia de Ortel Banedre permite introducir una reprensión a la soberbia, por un lado, pues esta provoca la muerte del joven que el polaco mata en la calle; es, por otra parte, un encomio del perdón, pues la madre del joven, Guiomar de Sosa, deja ir al polaco perseguido por la justicia (III, 6). Es, asimismo, otra ocasión para mostrar las consecuencias de la lascivia, pues Ortel Banedre, guiado por el deseo, toma por esposa a Luisa, una joven mesonera<sup>8</sup>, que luego le roba y huye con Alonso, su amante (III, 7). El gesto de Constanza al obsequiar con alimento a un joven condenado (en realidad la joven Ambrosia Agustina vestida de hombre) sirve para mostrar a la caridad como sentido superior de la justicia (III, 11: 353).

Los personajes parecen estar ordenados siguiendo una perspectiva jerárquica y una trayectoria moral consistente. En un primer plano: Periandro / Persiles, Auristela / Sigismunda y algunos de sus acompañantes, venciendo las tentaciones, nos enseñan cuál es el comportamiento correcto para llegar a la meta espiritual simbolizada en Roma; y, muchas veces, los que están en otros planos señalan las funestas consecuencias de seguir el derrotero del pecado, son los que "...acabaron mal, porque no vivieron bien" (IV, 14: 475).

### *Es bello lo que complace universalmente*

Para Kant el placer de lo bello es universal, porque resulta válido para todos los hombres. Lo bello, sin conceptos, se presenta como objeto de un placer universal. Se piensa que aquello que puede ser motivo de placer para todos escapa al interés particular. Kant lo sintetiza de manera magistral: "Bello es lo que, sin concepto, gusta universalmente" (2018, 62). Dice "sin concepto" porque la universalidad no es de

<sup>8</sup> Como la Justina de López de Úbeda.

carácter conceptual, cognoscitivo, sino subjetiva, pues el juicio de gusto es "...extensivo a toda la esfera de los que juzgan" (2018, 57).

En el caso del *Quijote* no resulta difícil recoger testimonios de este consentimiento universal, del aplauso generalizado que motiva.

El propio Cervantes podía constatarlo. Recordemos las palabras que pone en boca de Sansón Carrasco cuando, en los primeros capítulos del *Quijote* de 1615, intenta expresar la conciencia crítica respecto de su obra: "...los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran..." (II, 3: 653).

Otra prueba del consentimiento de gusto universal respecto del libro es la extraordinaria cantidad de ejemplares que se han vendido de la primera parte y su difusión por Europa. Lo cuenta también Sansón Carrasco:

...tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun es fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga (II, 3: 647-648).

Una prueba clara de la universalidad estética de una obra es observar que sirve al fin de la popularidad. Esto no admite discusión en lo que atañe al *Quijote*.

En el siglo XVIII, que propugna un arte fundado en razones por medio de las poéticas y se muestra contrario a la literatura barroca, nos encontramos con el testimonio de José Cadalso en sus *Cartas*. Está puesto en boca de un marroquí el testimonio del aplauso universal que merece el *Quijote*: "En esta nación hay un libro muy aplaudido por todas la demás. Lo he leído y me ha gustado sin duda..." (LXI:119)<sup>9</sup>.

Fitzmaurice-Kelly, comentando un texto de Montesquieu, deja en claro que el *Quijote* es el libro español que destaca por su aprobación universal:

Si quiere decir que *Don Quijote* es el único libro español que ha encontrado siempre acogida en el mundo entero, ha dicho la verdad de manera viva. Un autor que a la vez sea nacional y universal, es todo lo más glorioso que puede ambicionar una literatura. Tal autor es Cervantes. A pesar de su copiosa producción, su inmensa fama procede de *Don Quijote*, obra maestra sin par (208).

Giménez Caballero, el polémico poeta español, realiza una precisa síntesis de la difusión universal de la más famosa novela de Cervantes:

En 1612 era conocida ya en Inglaterra. En 1614, en Francia. En 1621, en Alemania. Más tarde en Italia. En el siglo XIX llegó con intensidad a Rusia, influyendo sobre Puschkin, Gogol, Turguenief, Dostoyewski, que vieron en Don Quijote el defensor del pueblo y de los débiles. Así como Inglaterra había visto en él, con Beaumont, Fletcher, Fielding, materia de "humour". Y Francia, el país de Rabelais y Gargantúa, tema "pintoresco" para sus poetas y dibujantes románticos, como Víctor Hugo, Doré, Daumier...Y Alemania sustancia filosófica. Y luego Norteamérica, caricatura que cinematizar con Charlot parodias de los Caballeros Andantes del Oeste. Don Quijote, uno de los libros

<sup>9</sup> La cita está tomada de la edición de Mariano Baquero Goyanes (1994).

ejemplares de la humanidad, ha influido más o menos, en todas las literaturas. Y fue traducido a todas las lenguas (358).

En cuanto a la universalidad estética del *Persiles* prevalece un mutismo bastante generalizado, como no sea en el mundo de los estudiosos. Las opiniones están divididas. Hay juicios negativos que llaman a la novela póstuma “aberración”, “aborto” y “fósil” (Stegmann, 807). Los juicios más favorables parecen ser los de Azorín.

Eso no significa que, en un primer momento, y favorecido por el buen nombre de su autor, el libro no tuviera un éxito notable como señala el hispanista italiano Aldo Ruffinatto:

...éxito grandioso e inmediato del *Persiles* en España (seis nuevas ediciones en el mismo año en que se publicó la *princeps*) y en otras partes de Europa (la primera traducción francesa se publicó en 1618, es decir un solo año después de la primera edición española, y la inglesa apareció en 1619) ... (903).

Es probable que Cervantes pretendiera una universalidad afincada en algún concepto, no solo en el de lo bueno como tendremos oportunidad de mostrar cuando hablemos de la forma de la obra, sino en algún concepto de arte. Recordemos las palabras de Stegmann: “El *Quijote* era una obra popular que gustaba al vulgo y divertía a todos. El *Persiles* había de ser una obra seria que seguía y acaso superaba los modelos clásicos y respetaba todas las reglas que exponían los miles de tratados de poética del Cinquecento y las poéticas españolas” (804).

El *Persiles* se hace aceptable filológicamente, es decir, cuando el estudioso se pone a tono con el contexto de producción de la obra y entiende los propósitos de su autor de someterse a reglas de arte; pero no da buenas respuestas cuando se intenta su análisis estético, precisamente porque a través de él se entiende que fue forjado siguiendo un concepto de lo bello que limitó su universalidad. Se eligió un camino contradictorio: se buscó su generalidad estética a través de la universalidad de la lógica compositiva, componiéndolo al gusto de lo que los sabios proponían en sus tratados.

En este sentido, resultan atinadas, a nivel general las opiniones de Svetlana Piskunova quien señala que el *Persiles* se compuso siguiendo un principio retórico: “Y es que `epopeya en prosa` es un género típicamente retórico” (840). Esta manera de crear, guiada por una concepción retórica del arte, produce el efecto de una “evolución regresiva” (Piskunova, 841). Si comparamos lo que había conseguido Cervantes con el *Quijote* y lo que termina por hacer con el *Persiles*, guiado por la retórica, observaremos un regreso al pasado, a etapas previas en el proceso evolutivo del desarrollo de formas narrativas. La creación conforme al principio retórico abría un espacioso campo para que la narración expresase una plétora de contenido religioso y metafísico. Pues el principio retórico de creación y el concepto de bien moral estaban finamente asociados.

Curtius ha llamado la atención sobre los estrechos vínculos entre la enseñanza de la poesía, la gramática y la retórica, en la Edad Media, emparentada con la moral y la teología (763). En España, particularmente, arraigó lo que Curtius denomina *poética teológica* que señala a la poesía la función de levantar hasta el cielo el ánimo de los hombres (767). Dentro de esta teoría teológica del arte se define una función para la narrativa que nos permite vislumbrar los propósitos de Cervantes al componer el *Persiles*: “el poeta épico –heroico– enciende el ánimo de los oyentes, estimulándolos a las acciones sublimes...” (Curtius, 767). La evolución retrospectiva no lo es de Cervantes a solas, sino el regreso en bloque de la producción literaria española a una estética teológica, algo que propició la difusión de la neoescolástica de Melchor Cano.

Esto no significa que se regresó a la concepción gregaria y colectivista del arte medieval. El *Persiles*, no obstante la composición retórica de cariz arcaico, apuntaba a una enseñanza mística en provecho del individuo.

El mismo concepto de arte predeterminado guía, en un primer movimiento, a Cervantes en la composición del *Quijote*, pero este concepto retórico se ve pronto superado en la práctica por la poética de la novela moderna, por el ejercicio libre de la narración.

*La belleza es la forma de una finalidad sin fin*

En este apartado, se examinará la forma del *Quijote* cervantino frente a la forma del *Persiles*. Nos vemos obligados a retrotraernos hasta el sentido kantiano del concepto de forma, muy diferente del que manejamos en la actualidad gracias a la influencia del formalismo y del estructuralismo.

Lo bello, en la perspectiva de Kant nos da la impresión de armonía a la que contribuyen los elementos del objeto representado, pero no hay un fin identificable que nos fundamente esta armonía. Ante la obra de arte, sentimos que se trata de algo bello cuando se desvanece la intencionalidad y aparece como algo que se produce sin cuidados, como si fuera creación de la naturaleza. El fin está como si no estuviera. La finalidad es meramente formal. Recordemos las palabras de Kant al respecto:

...el placer que, sin concepto, juzgamos universalmente comunicable y, con él, el motivo determinante del juicio de gusto, solo puede atribuirse a la finalidad subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo) y, por consiguiente, a la mera forma de la finalidad en la representación mediante la cual se nos da un objeto... (Kant 2018, 64).

El agrado que produce esta forma armónica articulada conforme a una finalidad sin fin no se puede identificar con el bien moral, con el concepto de lo bueno representado, ni con el deleite de los sentidos. Es el agrado que produce una forma libre.

A Cervantes le preocupaba la ruptura de la armonía de la obra a causa de la presencia de elementos no acomodados conforme a un fin. Lo señala con toda claridad Riley:

*Concordancia* o *consonancia*, en la teoría literaria de Cervantes, significa la armonía que se establece en la mente del lector al entrar en relación con la obra. Esta armonía se rompe cuando aparece lo disparatado, es decir, lo absurdo e incongruente. El término *disparate* no es, pues, una palabra vacía [...] La idea de consonancia anima sus opiniones sobre la verosimilitud y la unidad formal (42-43).

Tanto en el *Quijote* como en el *Persiles*, Cervantes evita lo disparatado y escribe guiado por su preocupación por la verosimilitud.

La estética kantiana conceptualiza con eficacia y ayuda a entender bien cuáles son las rupturas o disonancias cuando se altera la verosimilitud. Lo disparatado o inverosímil es algo que el sujeto percibe como fuera de fin y como causa de desagrado:

La conciencia de la causalidad de una representación con vistas al estado del sujeto, para mantenerlo en él, puede indicar en general en este caso lo que se califica de agrado; desagrado, por el contrario, es la representación que contiene

el motivo para determinar el cambio del estado de las representaciones en su contrario, para desviarlas o suprimirlas (Kant 2018, 63).

Vayamos ahora a un examen de la forma más allá de la naturaleza de los acontecimientos representados, pensando en los fines de la estructuración de las obras.

Un elemento rescatable de los libros de caballerías, criticados por su falta de verosimilitud, es para Cervantes su estructura, por la variedad que esta permite dar a la obra literaria. Recordemos que, en el *Quijote*, el canónigo toledano, tras hacer la crítica de estos libros en varios aspectos, señala que su forma se puede recuperar para dotar a la obra de diferentes temas dentro de la unidad:

...con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma... (I, 47: 549).

Tanto el *Quijote* como el *Persiles* cumplen con este programa de *forma variada*. El *Persiles* se ve, como ha señalado Riley, claramente ajustado a esta descripción: “El Canónigo de Toledo [...] traza una especie de plan de la novela ideal, que bien puede interpretarse como una descripción del *Persiles y Sigismunda*” (87). Por eso tiene apariencia de contradicción el pensar que la novela póstuma cervantina haya fracasado por un exceso en la ejecución de ese plan.

No es una ruptura de fines o de armonía, su entrega al mundo de lo disparatado y las transgresiones al principio de verosimilitud, lo que explica el escaso éxito universal del *Persiles*, tampoco su falta o exceso en la variedad, sino el estar subsumida su forma, la estructuración de los acontecimientos, al concepto del bien moral. La forma del *Persiles* predica una moral, está al servicio, en términos kantianos de la razón práctica.

Tanto el *Quijote* como el *Persiles* son libros conformados como viajes. Al respecto, Mercedes Alcalá Galán ha señalado lo siguiente:

...la narración y el viaje se confunden en un itinerario paralelo y confluyente al final. El *Persiles* revela una coherencia enorme con respecto a la trayectoria de su autor. Por un lado, elige un cauce discursivo similar, y por otro, el propio viaje se configura como un vehículo narrativo de signo radicalmente diferente al de la novela anterior (410-411).

El viaje de don Quijote y de Sancho es un viaje libre. Las aventuras “...son en sí mismas la meta del viaje” (Alcalá Galán, 411). Sus motivos están entresacados del mundo de la imaginación literaria. El viaje de *Persiles y Sigismunda*, en cambio, tiene una meta señalada, Roma, y se hace en pos de un voto. Es claramente una peregrinación.

El *Quijote* está conformado exclusivamente a partir de intereses literarios. La crítica de los libros de caballerías solo obedece a cuestiones estéticas.

En la primera parte, se parodia la estructura episódica de estos libros. Para enriquecer y dar variedad a esta forma más bien monótona se incorporan historias paralelas. Con motivos amorios: Marcela y Grisóstomo; Dorotea, Fernado, Cardenio y Luscinda. Con motivos religiosos: Zoraida y el capitán cautivo. Se intercala un relato de contenido psicológico-moral como es la *Novela del Curioso Impertinente*.

La segunda parte está estructurada como una galería de géneros literarios a través de la cual los protagonistas transitan. Morón Arroyo, refiriéndose a don Quijote,

ha señalado lo siguiente: "...si en la primera parte se movía en el contraste entre la ilusión y la realidad, en la segunda se mueve entre géneros literarios o productos de la fantasía" (158).

La forma del texto apela al juego de la libre imaginación en el mundo de la lectura sin subsumirse a ningún concepto. De ninguna manera el mundo de los intereses prácticos interfiere. Si hay una motivación moral, como la de don Quijote en la defensa de doña Rodríguez (II, 48), esta se encuentra subsumida, en primer lugar, al mundo de la imaginación y originada en él. Es la respuesta de quien pretende imitar la conducta ejemplar de un imaginado héroe de caballerías.

La forma del *Persiles* es la de una peregrinación. De ahí que el juicio de gusto que provoca no es libre. Si pensamos en la comparación que establece Kant entre un edificio laico y una iglesia, podremos decir, sin dudar, que el *Persiles*, frente al *Quijote*, es una iglesia. Recordemos las palabras de Kant: "En la contemplación de un edificio se encontrarían muchas cosas que gustarían si tal edificio no estuviera destinado a iglesia" (2018, 73).

Este podría resultar el lugar más polémico de esta argumentación. Porque actualiza la controversia de la relación entre la belleza y la moralidad. Cervantes, que siempre consideró que el arte necesitaba como condición a la moralidad (su ideal de mujer, "bella, honesta y discreta", se equipara a su ideal de novela) y nunca fue un predicador del arte por el arte o del arte por la belleza, es moralista en el *Persiles* porque su libro es vehículo de transmisión de un programa religioso.

La idea de que el *Persiles* ha sido estructurado como una peregrinación ha sido perfectamente desarrollada por Aurora Egido, que en su análisis va señalando los hitos de una "...doble peregrinación vital y religiosa de los protagonistas..." (15). Para Egido los poemas cantados que se van insertando en el libro señalan el sentido de la peregrinación. El clímax de la peregrinación es una cúspide poética: el momento en que Feliciano canta en el templo de la Virgen de Guadalupe. Guadalupe es un hito que señala claramente la dirección del camino que culminará en Roma y la dirección ideológica con que se estructura la novela. Aurora Egido señala con precisión el sentido religioso de esta estructuración:

La alabanza o himno mariano de Feliciano en el centro del *Persiles* no es, por tanto, casual, sino cúspide máxima en la que la literatura propia de los *Mariales* se une al tema ascensional platónico de la música Luisiana, como preludeo de la ulterior ascensión a la Jerusalén Celeste que Roma representa con la recepción de los sacramentos, incluido el del matrimonio, por parte de los protagonistas (30).

Lo que ofusca al lector del *Persiles* no es la diversidad y riqueza de elementos puestos sobre la vieja estructura de los libros de caballerías, sino el estar subsumidos todos estos elementos a un sentido religioso y moral.

En el libro I, el soneto cantado por Manuel de Sosa Coitiño sintetiza y señala el sentido de la peregrinación de la obra: "...camino, aunque no usado, alegre y cierto / al hermoso, al seguro, al capaz puerto / llevan la nave vuestra, única y rara" (vv. 2-4, I, 9: 96). Los sonetos, como medallones poéticos, hacen las veces de lemas de lo que ha de suceder en la narración. Para David Boruchoff toda la novela está conformada a partir de un sentido soteriológico (=doctrina referente a la salvación): la nave representa la vida humana y a la vez simboliza a la Iglesia que lleva a los fieles a un puerto de salvación; el mar tenebroso representa la vida a través de la cual hay que salvar el alma

(859-861). Lo dice con total precisión Joaquín Casaldüero: “Este soneto declara la trayectoria de la novela” (46).

Pasa otro tanto con el soneto que en el mismo libro canta Rutilio, que menciona un arca que alegoriza el peregrinar de los personajes y de la humanidad: “...enciérrase en el arca / de todo el mundo el general monarca / con las reliquias del linaje humano” (vv. 2-4, I, 18: 32). El soneto insiste en la interpretación soteriológica que ha de darse al libro, usando la imagen del arca de Noé. La imagen del arca representa a los valores espirituales que se han de atesorar para salvarse y llegar a buen puerto: la fe y el amor divino que permiten trascender las pasiones del mundo (Boruchoff, 860-861). De nuevo, el poema lírico como lema y jalón señala el profundo sentido religioso de la peregrinación y anticipa su feliz término. Joaquín Casaldüero considera que el soneto no es un lema sin más, sino que postula una visión sintética de la situación a la que calibra pasando por alto el orden cronológico, algo típico del Barroco, porque el arca precede al pecado. El cervantista español le señala al soneto la siguiente finalidad: “La función de este soneto es semejante a la del soneto del portugués, con la diferencia de que en el último cristaliza el sentido de la peregrinación de Persiles y Segismunda, mientras que en el de Rutilio, de un modo menor, cristaliza el de la nave” (65).

En el clímax narrativo y poético de la novela se encuentra el canto de Feliciano en alabanza de la Virgen. Ahora que la peregrinación es por tierra está signada por la tutela mariana. En el camino hacia Roma está el santuario de la Virgen de Guadalupe, en Extremadura. Ese es el escenario del canto de Feliciano y de reunión de los peregrinos. El lector no tiene conocimiento inmediato de lo que canta, pero sí de sus efectos (Egido, 20). Es Auristela quien pide a Feliciano el traslado por escrito de los versos cantados. Así el lector los conoce. Ya no se trata de un soneto, sino de doce estancias (=estrofas formadas por ocho endecasílabos). La inserción del texto lírico funciona otra vez como lema de un lugar de capital importancia en la forma de la obra, el clímax narrativo y espiritual de una peregrinación (la mayoría de las que sobreviven como parte del rito tienen como destino el santuario de una Virgen). La Virgen, casa creada por Dios, es una síntesis del universo: “...fabricó para sí Dios una casa / de santísima, limpia y pura masa” (vv. 7-8, III, 5: 309). Los cimientos de la casa estructuran la vida de todos los hombres en peregrinación hacia Dios, hacia Roma, tanto como la de los protagonistas del *Persiles*; estructuran, en proyección externa la vida humana, y dan forma moral y religiosa a la narración.

El último medallón poético usado como lema canta la consagración de Roma, la ciudad de Dios a la cual arriban los peregrinos: “¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta, / alma ciudad de Roma! A ti me inclino, / devoto, humilde y nuevo peregrino, / a quien admira ver belleza tanta” (vv. 1-4, IV, 3: 426).

En todo se observa la tendencia de la literatura de la época a condensar en un elemento lírico o paremiológico el sentido de todo un pasaje, haciendo las veces de lema que resume un sentido moral o una enseñanza a fin de inducir al lector a que haga ese tipo de interpretación.

Somos peregrinos en una nave, arca de salvación. Guiados por nuestra buena voluntad somos acogidos en el puerto seguro de la Virgen María y, bajo su tutela, llegamos a la ciudad de Dios. El viaje terrenal del *Persiles* ha de leerse como alegoría del viaje a la eternidad. Todos vamos en la misma nave, los buenos ven sus fines coronados por el éxito y los malos son castigados, como Clodio (= la lengua sembradora de odio), que muere con una saeta en su boca.

Podemos darle muchas vueltas al problema de la forma del *Persiles* y observar siempre cómo los síntomas ideológicos se reflejan en sus líneas direccionales.

La forma del *Persiles* subraya la conformación de una obra mística, más allá del cronotopo de aventuras. Esa conformación permite la consonancia de diferentes elementos de la obra.

La introducción y el desarrollo nos presentan un movimiento de lucha de fuerzas opuestas (la lascivia contra la continencia), hasta el clímax espiritual con la invocación de la Virgen, en Guadalupe, a través de un himno, que es uno de los elementos de la liturgia de la Iglesia. El desenlace nos muestra cómo se resuelven los elementos en conflicto a favor de la profesión de fe, que es uno de los elementos de la teología práctica, ya en Roma, donde por fin pueden besarse los pies del Pontífice (IV, 14: 475).

En la conformación de la obra se transparenta la estructura tradicional de la obra mística: la línea que conforma el viaje y las aventuras está calcada siguiendo los contornos de la obra mística. La tela transparente de las aventuras permite dibujar los *trabajos*. Se injertan dos delineaciones tradicionales.

Este mestizaje hace que muchas veces el lector que persigue las aventuras se desoriente frente al simbolismo espiritual y el que persigue la evolución mística se distraiga en la superficie de las aventuras.

Esa forma tradicional mística es la de una escala espiritual, así que se pueden agrupar los libros del *Persiles* para conformarla: los dos primeros libros constituyen la *purgatio*, es decir, la purificación y apartamiento del pecado; el libro tercero concentra la *iluminatio*, es decir, el ascenso del alma purificada al conocimiento de la hermosura y la bondad de Dios, lo cual tiene su clímax en el himno de Feliciano de la Voz; la *unio*, el abandono del alma a Dios, tiene lugar en el libro cuarto, desde el momento en que a Auristela se le comunican los misterios de la fe y con la entrega al matrimonio.

Un detalle más. El beso es un *leitmotiv* en el *Persiles*. Se besan todos los personajes en sus vínculos más estrechos, lo que nos recuerda los besos del proceso místico de purificación: *osculum pedis*, *osculum manus*, *osculum oris*. La entrega al matrimonio se realiza al besar los pies del Papa: “Y habiendo besado los pies al Pontífice, sosegó su espíritu y cumplió su voto y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que biznietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad” (IV, 14: 475).

Se besan los pies y luego se inicia el proceso de consagración a través del matrimonio. La cláusula final sintetiza, en una progresión, la vida futura de Persiles y Segismunda, y concluye con el cumplimiento de la promesa bíblica de verse coronado en su descendencia (*Proverbios* 17, 6).

### *Lo bello se reconoce sin concepto como objeto de un placer necesario*

Este último factor de la analítica del juicio, según la modalidad, nos lleva a reflexionar sobre los presupuestos que guían este trabajo.

El segundo factor de la analítica, según la cantidad, nos había llevado a rastrear las huellas de la aprobación universal del *Quijote* frente a las muy discutibles del *Persiles*.

Este último factor nos deja en los umbrales de la labor filológica y nos reenvía a su tarea.

Operamos lógicamente sobre textos literarios, porque suponemos la ejemplaridad del juicio de gusto subjetivo sobre ellos. Recordemos las palabras de Kant:

...de lo bello se piensa que tiene una relación necesaria con el placer [...] como necesidad concebida en un juicio estético solo puede ser calificado de ejemplar,

es decir, que es una necesidad de que todos asientan a un juicio, considerándolo como ejemplo de una regla universal que no puede mencionarse (2018, 80).

Toda la filología del *Quijote* se ampara en este asentimiento ejemplar. No hay cervantista que no lo atesore *in corde*. Pero, además, el *Quijote* no defrauda ninguno de los otros factores de la analítica del juicio.

Incluso la ejemplaridad del juicio de gusto que suscita el *Quijote* se constata, en negativo, en la deuda que manifiesta tener respecto de la lectura del libro un amplio público que dice no haberlo leído y se promete hacerlo en el futuro, como si aceptara de antemano la garantía de calidad estética del producto guiado de la ejemplaridad de juicio de sus lectores.

Este asentimiento deriva en el estudio lógico de la obra en sus niveles. Aquí termina la estética y comienza la filología.

La condición de necesidad del juicio de gusto evoca la idea de un sentido común, como principio subjetivo, que es producto del libre juego de las facultades cognoscitivas: "...ese principio solo podría considerarse como sentido común, esencialmente distinto del entendimiento común a veces calificado también de sentido común..." (Kant 2018, 81).

Ese sentido común, surgido del libre juego al que el *Quijote* invita, abre las puertas de su estudio, que siempre presupone su excelsitud estética sin olvidar que "De vez en cuando incluso el gran Cervantes se despista".

Frente al *Persiles* se desvanece la confianza libre y serena que se vivencia con el *Quijote*, porque invita a una lectura moral. Está escrito atado al concepto de lo bueno, principalmente.

El *Persiles* defrauda la analítica del gusto, aunque el lector acude esperanzado a su lectura en busca de lo que cosechó para sí en el *Quijote*. Lo señala claramente Riley: "Por ser una nueva novela de un autor ahora ya famoso, el *Persiles* tuvo una rápida acogida..." (93). Pero los resultados no fueron los esperados y la contundente opinión de Riley señala lo que los menos autorizados no se atreven a decir: "...la obra es un fracaso" (94).

Los convencidos respecto de su calidad son una minoría. Muchas veces su estudio es un contrapunto fecundo para resaltar las cualidades del *Quijote*. Es como si Cervantes hubiera cambiado de voz al escribir y fuera, por un lado, el aplaudido autor del *Quijote* y, por otro, el preocupado autor del *Persiles*.

El gusto por el *Quijote* se impone *per se*; el interés o aprecio por el *Persiles* se adosa, es subsidiario del interés por la investigación filológica de la obra cervantina.

El estudio filológico del *Quijote* resulta de la certeza estética del juicio de gusto que sucede a su lectura; el estudio filológico del *Persiles* deriva del estudio principal del *Quijote* y es de segundo orden. Sin la certeza del juicio de gusto la valoración de la novela póstuma anda a tientas y se resuelve como una apologética, que justifica una carencia estética con el estudio lógico, filológico, o termina por explicar un fracaso.

El llamado descuido u olvido que aduce Azorín para explicar el escaso interés que despierta el *Persiles* no es otra cosa que incertidumbre estética. No surge del lector de esta obra una firme y convencida adhesión que termine en un aplauso.

### ¿Qué pudo devolver a Cervantes a una poética teológica?

Hay una *evolución regresiva* en Cervantes al gestar su última novela, pero esta es resultado de un proceso de autocensura.

Es verdad que el *Quijote* de Avellaneda perturbó a Cervantes como ha señalado Varo; pero no solo porque su existencia alterara el plan compositivo de la segunda parte del *Quijote* y lo indujera a cometer errores, sino porque trastornó la dirección de su narrativa y la encauzó hacia un sentido religioso como es evidente en el texto del *Persiles*. No puedo imaginar una presión más fuerte, en el siglo XVII, que la presión religiosa.

Cervantes dedicó los últimos cinco años de su vida, murió en 1616, a la redacción de su obra preferida, el *Persiles* (Pfandl, 126). Es muy probable que tres de estos últimos años hayan estado signados por la influencia perturbadora del *Quijote* de Avellaneda.

El *Quijote* de Avellaneda es un atídoto religioso contra el *Quijote* cervantino. Este atídoto está inspirado en el ascetismo y se vale de una técnica de contrastes lógicos (Gilman, 24).

Como lo hizo notar Gilman (47-48), Cervantes, dada su visión integrista de unión de lo humano y lo divino, en el prólogo de la primera parte del *Quijote* se manifiesta en contra de la técnica ascética de los contrastes lógicos:

...ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento. Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo... (I, pról.: 17).

El apócrifo no se presentaba como un modelo para imitar, porque medía su eficacia como una provocación. Y fue esta la que llevó a Cervantes a abandonar la poética de la novela moderna y refugiarse en un lugar más seguro, la poética teológica.

Mientras escribía el *Quijote* Cervantes trató a los libros de caballerías como problema literario. Para Avellaneda, en cambio, los libros de caballerías constituyen un problema social y religioso. Recordemos las palabras de Gilman: "...la crítica que Avellaneda hace de este tipo de literatura es la crítica contrarreformista; refleja la censura oficial de todos los libros, por castos que fuesen, que tendían a separar lo humano de lo divino y establecer un plano humano autónomo" (40).

El ascetismo atacó duramente en los humanistas al pecado de libertad y de altivez: la libertad para interpretar la *Biblia* a su manera con la altivez para hacerlo sin la autoridad papal. Atacó también la buena aceptación de la humana sabiduría representada por las humanidades antiguas, los humanos filósofos y los libros de caballerías. Al tratar Cervantes los libros de caballerías como problema literario no desterraba el problema de libertad y altivez que significaban y cuya solución estaba en volver al estudio de Cristo y de la *Biblia* conforme a la autoridad papal.

La finalidad de la forma del *Persiles* es un intento por conciliar lo humano y lo divino en una misma dirección. Recordemos, al respecto, las palabras de Antonio Gagliardi:

Las raíces intelectuales del entero sistema ofrecen el significado unitario de la construcción narrativa. Abriendo el horizonte intelectual y ordenando la biblioteca interna de la obra es posible comprender la sintonía con la tradición humanística y la síntesis entre humanismo laico y humanismo cristiano (399).

Cervantes unifica la tradición humanística y el peregrinaje cristiano en el *Persiles*. Pone a las aventuras humanas en una clave religiosa. Deja llevar el *Persiles*

por la corriente de un místico oleaje. Hace prevalecer su misticismo conciliador y humanístico por encima del ascetismo provocador de Avellaneda.

Está claro que si la reprensión de Avellaneda surtía un efecto en la narrativa cervantina no tendría como efecto que Cervantes se valiera de los mismos procedimientos que el apócrifo, sino que expresara su especial visión de la religión, uniendo lo humano con lo divino.

No debemos perder de vista la táctica cervantina en un proceso amplio. En la segunda parte del *Quijote* afirmaba su personalidad y daba lugar al apócrifo aprovechándolo artísticamente; en su obra póstuma se autocensuraba, pero para dar lugar a su especial visión de la religión.

La novela póstuma extrema las posibilidades de la epopeya y de la novela griega, y desde allí, proyecta luz sobre el debate religioso de la época (Nevoux 2011, 239).

La gran paradoja del *Persiles* está en que, por un lado, Cervantes buscaba sobrepasar los límites genéricos y, por otro lado, buscó acomodarse a la receta religiosa que le imponía Avellaneda, como antídoto contra la libertad individual predicada en el *Quijote*, donde se destruía el mito caballeresco sin proponer un sustituto divino (Gilman, 74). El *Persiles* es resultado de esas tensiones entre arte y religión.

La inmanencia de la creación cervantina derivó, merced a la presión religiosa y a la autocensura, en el concepto de trascendencia. La preocupación estética sumó una preocupación moral. Cervantes continuó con su ímpetu renovador en la narrativa, para hacerse famoso en prosa, pero la renovación se vio ensombrecida por la coloración religiosa de la obra. Sobre el palimpsesto de la renovación (esta vez sobre un pergamino bien raspado y blanqueado) escribió una obra religiosa.

Si queremos hacernos una idea de esta coloración religiosa, será productivo observar cómo reelabora Cervantes en su novela póstuma los motivos con que había compuesto *La española inglesa*. Así como Avellaneda intenta reformar el *Quijote* cervantino para acercarlo a las tendencias del pensamiento contrarreformista, convirtiendo sus aventuras en *trabajos* (Gilman, 84), Cervantes busca contrahacer algunas de las aventuras de *La española inglesa* y darnos a leer *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

En las dos novelas aparece el motivo de la peregrinación a Roma. En *La española inglesa* es solo Ricaredo quien parte a Roma a asegurar su conciencia, aunque solo es un pretexto para evitarse el casamiento con una escocesa llamada Clisterna, y luego encontrarse en España con Isabela. El motivo aparece como recurso justo en la mitad de la acción. En el *Persiles*, moviliza a los dos protagonistas, Persiles / Periandro y Sigismunda / Auristela, que parten de Frislandia antes de que regrese al reino Magsimino, el hermano de Persiles que ha pedido en matrimonio a Sigismunda. Parten hacia Roma con el propósito de "...enterarse en ella de la fe católica..." (IV, 12: 467) y con la promesa de Persiles de no tocar a la joven. El motivo estructura toda la novela, direcciona la acción y permite el proceso de aprendizaje espiritual de los protagonistas, como dice Sigismunda / Auristela a Persiles / Periandro: "...me has traído a esta ciudad, donde he llegado a ser cristiana como debo" (IV, 10: 459).

El motivo de la aparición de un tercero como pretendiente aparece en las dos novelas. En *La española inglesa*, el conde Arnesto, hijo de la camarera mayor de la reina, se enamora de Isabela. La reina lo pone preso. La camarera decide matar a Isabela con veneno, finalmente conseva la vida, pero pierde la belleza. Reaparece Clisterna, una dama escocesa, que los padres de Ricaredo traen a la casa para que se despose con él, a causa de que Isabela ha perdido la belleza. En el *Persiles*, en primer lugar, es Persiles el que, sin importar los deseos de Magsimino, se enamora de Sigismunda, faltando al

decoro que debe a su hermano. Esto moviliza la acción, con el freno de que el submotivo del amor casto hace que la relación no sea consumada ni condenada. Ya en el transcurso de las aventuras, Sinforosa se enamora de Periandro (II, 3 y 4) y el rey Policarpo de Sigismunda (II, 5). Finalmente, los súbditos deponen a Policarpo (II, 18). Más adelante, cuando están en Roma, Hipólita, una sensual dama cortesana, se enamora de Periandro y cuando este escapa lo denuncia falsamente como ladrón (nos recuerda a la Carducha de *La gitánilla*). Auristela se enferma a causa de un hechizo encargado por Hipólita a la mujer de Zabulón y pierde los dones de la belleza (IV, 9). En resumen, la irrupción de pretendientes es una prueba para la entereza moral de los protagonistas que renuncian sucesivamente al poder (Policarpo) y a la sensualidad (Hipólita) como si hicieran carne la profesión de fe.

Hay una motivación biográfica sobre la que no debemos exagerar, pero que no podemos dejar de notar. Mientras daba fin al *Persiles* Cervantes sentía la inminencia de su muerte. Es probable que buscara a través de su novela una reconciliación entre el mundo y el más allá (Curtius, 775)

## Conclusiones

Podemos decir que, tras aplicar la analítica del gusto para realizar un análisis contrastivo entre el *Quijote* y el *Persiles*, hemos podido dar respuesta a los interrogantes planteados en la primera parte del trabajo. El *Quijote* es obra excelsa, goza de perfección estética, pasa sin menoscabo la analítica del gusto. El *Persiles*, en cambio, la defrauda, porque es obra compuesta bajo el concepto de lo bueno y responde a esa finalidad.

Tras el intento de acreditar nuestras ideas en el cuadro de principios de Kant se deduce lo siguiente: la literatura no persevera si se arriesga demasiado en el campo de la moral ni la lógica persevera en el campo de la estética.

El *Persiles* nos muestra que la literatura no persevera si arraiga en el campo de la moral, por lo menos hasta la dimensión de la excelencia. La voluntad de Cervantes de componer el *Persiles* bajo el concepto de una poética teológica, de darle una finalidad moral a la forma de la obra, la privó del aplauso universal. No ocurrió lo mismo con el *Quijote*, universal sin concepto, que, creado en el dominio de la libre experimentación recibe el consentimiento universal, el aplauso de todos, en todos los tiempos y lugares.

La lógica no persevera en el campo de la estética, porque es infecunda para solucionar interrogantes que surgen en el campo de lo receptivo subjetivo. En vano ha sido crear una apologética del *Persiles* fundada en la razón filológica, tratando de acrecentar la aprobación del sujeto receptor con argumentos atinentes al conocimiento del objeto.

El porqué del éxito del *Quijote* y el fracaso del *Persiles* se resuelve como un saber referido al sujeto receptor y no como un saber referido al conocimiento del concepto de novela y lo que se deduce del mismo, sea este más o menos transgresor.

El *Quijote* no triunfa por ser una obra innovadora frente a un *Persiles* arcaico. Esas son consideraciones filológicas hechas *a posteriori*.

El arcaísmo del *Persiles* consiste en evolucionar retrospectivamente, en combinar las aventuras con un programa retórico y místico. Pero de ninguna manera en un regreso a la cultura gregaria y colectivista de la Edad Media.

El elemento de presión moral que tengo más a la vista para que Cervantes se viera condicionado como artista, y en cierta forma se autocensurara, es el *Quijote* de Avellaneda. Realmente lo perturbó como bien dice Varo. Le quitó la libertad para componer. Frenó su ímpetu humanista.

No estaba tan desencaminado Pfandl cuando leyó en el *Persiles* una obra inspirada en místico oleaje (70). Lo hizo guiado de un enorme poder de síntesis y sentido de la estética. Porque Cervantes respondió a la presión moral con su especial visión mística, que unía el amor a las aventuras, y su especial visión humanística, que conciliaba lo humano con lo divino.

Creo que el *Quijote* deleita aprovechando, pero deleita, sobre todo, sin inmundicias ni mogijaterías; pero el *Persiles* busca aprovechar deleitando, es decir, pone en primer lugar la prédica moral y en segundo lugar el deleite.

Como corolario, quisiera agregar que noto una sinfronía entre Cervantes y Kant. Los dos confiaban en el arte como juego y libre experimentación. Y atendiendo a su faceta de moralistas, me parece que no discrepan mucho el “No ha de engañarse el hombre con el alma” cervantino del “Debes porque debes” kantiano. Pero este tema ha de quedar necesariamente para otras páginas.

### Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. “El *Persiles* como desafío narrativo”. En Florencio Sevilla & Carlos Alvar eds. *Actas del XIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6 al 11 de julio de 1998). Madrid: Castalia, 2000. I: 409-414.
- Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' epic novel: empire, religio, and the dream life of heroes in «Persiles»*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Avalle-Arce. “Introducción biográfica y crítica”. En Miguel de Cervantes Saavedra. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1992. 7-32.
- Azorín. “Cervantes en el *Persiles*”. En *Con Cervantes*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947a. 41-45.
- . “Al margen del *Persiles*”. En *Con Cervantes*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947b. 46-56.
- Basave Fernández del Valle, Agustín. *Filosofía del Quijote: un estudio de antropología axiológica*. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1968.
- Boruchoff, David. “*Persiles* y la poética de la salvación cristiana.” En Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del IV congreso internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000). Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001. II: 853-874.
- Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Ed. de Mariano Baquero Goyanes. Barcelona: RBA Editores, 1994.
- Caro Baroja, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sarpe, 1985.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*. Madrid: Gredos, 1947.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del P. Rufo Mendizábal de la Compañía de Jesús. Madrid: Editorial Razón y Fe, 1926.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1992.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001.
- Colahan, Clark. “Toward an Onomastic of Persiles / Periandro and Sigismunda / Auristela.” *Cervantes* 14 (1994): 19-40.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. México: Turner, 1984.
- Curtius, Ernst Robert. “La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII.” En *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk, Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. II: 760-775.
- Díaz Solís, Ramón. *Avellaneda en su Quijote*. Bogotá: Tercer Mundo, 1978.
- Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia Española, 1726-1739. 6 vols. Consulta en línea vía portal de la Real Academia Española: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Durán, Manuel. “El *Quijote* de Avellaneda.” En Avalle-Arce, Juan Bautista y Riley, Edward C. eds. *Suma cervantina*. Londres, Támesis, 1973. 357-376.
- Egido, Aurora. “Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe.” En Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997). Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998. 13-41.

- Fitzmaurice-Kelly, Jaime. *Historia de la literatura española*. Buenos Aires: Anaconda, 1942.
- Gagliardi, Antonio. "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, 1-5 de septiembre de 2003)*. Palma: Asociación de Cervantistas, 2004. 399-411.
- Gilman, Stephen. *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*. México: El Colegio de México, 1951.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Lengua y literatura de la hispanidad: Renacimiento y Barroco*. Madrid: Síntesis, 1964.
- Hathaway, Robert. "'A quien se humilla...': ¿la homilía del *Quijote*?" *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 17.2 (1997): 59-79.
- Kant, Immanuel. *Lógica de...* Traducción del francés (Tissot) por Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Buenos Aires: Tor, 1940. (Es traducción de su: *Logik, herausgegeben von Gottlob Benjamin Jäsche [1800]*.)
- . *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 2018.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "Cultura literaria de Miguel de Cervantes." En Mario Crespo López ed. *Antología de estudios y discursos literarios*. Madrid: Cátedra, 2009. 445-474.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Un aspecto de la elaboración del *Quijote* (1920)." En *Mis páginas preferidas*. Madrid: Gredos, 1957. 222-269.
- Molho, Mauricio. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.
- Monteleone, Jorge. "El tiempo y la marea." En *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario (Argentina): Nube Negra Ediciones, 2016. 21-52.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *Para entender el Quijote*. Madrid: Rialp, 2005.
- Nerlich, Michael. *El Persiles descodificado, o la Divina comedia de Cervantes*. Madrid: Hiperión, 2005.
- Nevoux, Pierre. "El *Persiles* como novela épica. Artículo-reseña." *Criticón* 111-112 (2011): 237-259.
- Parodi, Alicia. "San Pablo, o quien sólo Dios sabe, en el *Persiles*." En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos (Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003)*. Palma: Asociación de Cervantistas, 2004. 807-818.
- Pfandl, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1952.
- Piché, Claude. "Experiencia estética y hermenéutica literaria." *Ideas y Valores* 81 (1984): 3-16.
- Piskunova, Svetlana. "El género de la novela y la tradición retórica (el caso del *Persiles* y de las *Almas muertas*)." En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos (Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003)*. Palma: Asociación de Cervantistas, 2004. 839-849.
- Riley, Edward. *Teoría de la novela en Cervantes*. Barcelona: Taurus, 1972.
- Ruffinatto, Aldo. "El narrador agotado y los horizontes de expectativas del *Persiles*." En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos (Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003)*. Palma: Asociación de Cervantistas, 2004. 899-909.
- Spitzer, Leo. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*." En *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1982. 135-187.

- Stegmann, Tilbert Diego. "Coincidencias entre la 'estética recepcional' alemana y la ciencia literaria española (según C. Bousoño), ejemplificadas en el *Persiles* y el *Quijote*". En Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez & Noël Solomon eds. *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas II* (Bordeaux, del 2 al 8 de septiembre de 1974). Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977. 801-809.
- Varo, Carlos. "El *Quijote* apócrifo de Avellaneda perturba a Cervantes." En *Génesis y evolución del Quijote*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968. 508-511.