

Don Quijote en Azul 11

Actas selectas de las
XI Jornadas Cervantinas celebradas en Azul
(Argentina) en 2018



editorial
UNICEN

ORGANIZAN



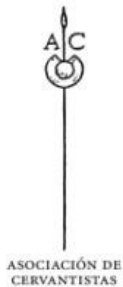
UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



COLABORAN



AUSPICIAN



DON QUIJOTE EN AZUL 11

ACTAS SELECTAS DE LAS
XI JORNADAS CERVANTINAS CELEBRADAS EN AZUL
(ARGENTINA) EN 2018

EDITADAS POR

JULIA D'ONOFRIO

CLEA GERBER

NOELIA VITALI

EDITORIAL UNICEN

TANDIL 2020

D'Onofrio, Julia

Don Quijote en Azul 11 : Actas selectas de las XI Jornadas Cervantinas celebradas en Azul-Argentina en 2018 / Julia D'Onofrio ; Clea Gerber ; Noelia Vitali ; editado por Julia D'Onofrio ; Clea Gerber ; Noelia Vitali. - 1a ed. - Tandil : Editorial UNICEN, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4901-33-0

1. Literatura Argentina. I. Gerber, Clea. II. Vitali, Noelia. III. Título.
CDD A860

Estas actas recogen una selección de los trabajos presentados en las XI Jornadas Cervantinas celebradas en la ciudad de Azul del 18 al 20 de octubre de 2018.

Selección realizada por el Comité Científico, formado por
José Manuel Lucía Megías (UCM/UNICEN)

Alicia Parodi (UBA)

Juan Diego Vila (UBA)

Gloria Chicote (UNLP)

Javier Roberto González (UCA)

Julia D'Onofrio (UBA)

Silvina Delbueno (UNICEN)

Mercedes Rodríguez-Temperley (SECRIT)

© 2020 – UNCPBA

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Secretaría Académica. Editorial UNICEN

Pinto 399, Tandil (7000), Provincia de Buenos Aires

Tel./Fax: 0249 4422000

e-mail: c-editor@rec.unicen.edu.ar

www.editorial.unicen.edu.ar

1ª edición: noviembre de 2020

Responsable editorial

Lic. Gerardo Tassara

Editor técnico

Lic. Ramiro Tomé

Corrección

Dorita Frúmboli

Diseño de Tapa y Maquetación

D.G. Luisa Demarco

ISBN: 978-987-4901-33-0

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

CLEA GERBER, JULIA D'ONOFRIO Y NOELIA VITALI	7
--	---

PLENARIAS

MARÍA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA – Fidelidad, verdad y amistad como valores: don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea	13
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS – Cervantes más allá de Cervantes: caminos biográficos para rescatar al hombre	21

COMUNICACIONES

QUIJOTE Y NOVELAS EJEMPLARES

MARÍA DE LOS ÁNGELES CALVO – Consideraciones acerca de la presencia del dinero en la primera parte del <i>Quijote</i>	37
RODOLFO NICOLÁS CAPACCIO – Acerca de los tratamientos personales que se dispensan don Quijote y Sancho Panza	45
JOSÉ ADOLFO VÉLEZ FUNES – El Autoconocimiento en don Quijote, Sancho Panza y Santa Teresa de Ávila	53
PATRICIA FESTINI – La proyección de las <i>Ejemplares</i> en la novela del siglo XVII español: entre el reconocimiento y la mezquindad	61
VERÓNICA MARCELA ZALBA – Presencia y función de las mujeres ventaneras en la obra de Cervantes	69

PERSILES

JULIA D'ONOFRIO – La sierpe en el pecho, Ortel Banedre y el labrador hospitalario. Funcionalidad de una fábula en el <i>Persiles</i>	81
AGUSTINA OTERO MAC DOUGALL – “Pintarnos muy al vivo”: la fama de los personajes cervantinos a través de las artes en el <i>Quijote</i> de 1615 y en el <i>Persiles</i>	87

SILVANA ALBERTINA OYARZABAL – Felicianita de la Voz y la vieja peregrina: representaciones de la dicotómica relación de una “palabra auténtica” y una “palabra inauténtica”	95
ALICIA PARODI – Rutilio, en la construcción figural	101
GUILLERMO PULLEIRO – Una indagación sobre los ejes estructurantes de significación del <i>Persiles</i>	109
PAULA IRUPÉ SALMOIRAGHI – <i>Flor de aforismos peregrinos</i> en el <i>Persiles y Sigismunda</i> : El libro como cuerpo colectivo y la verdad como la mejor de las limosnas	117
JUAN DIEGO VILA – “ <i>Al crepúsculo de la noche</i> ”: de sueños rotos y confesiones líricas en el epyllion de Periandro	123
NOELIA NAIR VITALI – Auristela vestida de sol	141
REESCRITURAS DE LA OBRA CERVANTINA	
MARÍA ELENA FONSALIDO – Reescribir la carnavalización. A propósito de <i>Barataria</i> , de Juan López Bauzá	149
CLEA GERBER – El intelectual revolucionario como figura quijotesca en <i>El fin de la locura</i> , de Jorge Volpi	155

PRESENTACIÓN

El presente volumen reúne una serie de trabajos presentados en las XI Jornadas Cervantinas que se desarrollaron en Azul durante los días 18, 19 y 20 de octubre de 2018, organizadas por la Cátedra Cervantes de la Universidad Nacional del Centro (Facultad de Derecho) en colaboración con el Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español de Azul y el Instituto Superior de Formación Docente y Técnica de Azul “Dr. Palmiro Bogliano”. En esos días, un grupo de estudiosos de la obra de Miguel de Cervantes, así como de sus múltiples proyecciones culturales, se reunió para dar continuidad a los encuentros organizados anualmente en el marco del Festival Cervantino que distingue a la ciudad de Azul.

Las Jornadas Cervantinas de Azul se han transformado en una cita ineludible en nuestro país para los interesados en la obra y la figura de Cervantes. En estos encuentros, inaugurados en el año 2007, conviven académicos, docentes y estudiantes de distinta procedencia que se acercan a la obra de Cervantes desde intereses y competencias diversas y generan un fructífero diálogo, del que estas Actas son un buen testimonio y la ciudad de Azul, como siempre, atenta y entrañable anfitriona.

El volumen se inicia con la conferencia plenaria de la prestigiosa cervantista brasileña María Augusta Da Costa Vieira, titulada “Fidelidad, verdad y amistad como valores: Don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea”. La autora parte de algunas consideraciones sobre orientaciones educativas vigentes en el siglo XVI español para, a partir de ello, centrarse en la construcción de relaciones entre don Quijote, Sancho y Dulcinea en las que están presentes algunas perspectivas educativas en torno a valores morales como la fidelidad, la verdad y la amistad. Su análisis del texto en el marco de los códigos de la época muestra cómo de la misma manera en que don Quijote prioriza el principio de la verdad y de la fidelidad respecto a Dulcinea, Sancho prioriza el principio de la amistad, en detrimento de todo vislumbre del poder que tanto ha ambicionado. El sesgo de integridad que muestran ambos personajes, en particular en el entorno de los duques, se relaciona, para esta investigadora, con el proceso de humanización por el cual pasan los personajes de Cervantes.

Cierra esta primera sección la plenaria del Dr. José Manuel Lucía Megías, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y director de la Cátedra Cervantes de la UNICEN, titulada “Cervantes más allá de Cervantes: caminos biográficos para rescatar al hombre”. A partir del trabajo de investigación que derivó en la publicación de su biografía de Cervantes

en tres tomos, el autor propone tomar distancia del mito del genio creador y acercarse a lo que pudo haber sido el trayecto vital de Cervantes en tanto escritor del Siglo de Oro. Delimita así dos etapas bien diferenciadas en su biografía literaria: un primer momento, en que la literatura es concebida como un instrumento para mejorar sus condiciones de vida (ya sea en sus pretensiones de merced o en las económicas diarias), y donde habría que situar tanto sus obras juveniles como las que escribe y difunde en los años ochenta y noventa del siglo XVI (en especial, *La Galatea* y sus comedias); y una segunda época, a partir de 1613, que Lucía Megías llama “la vida en papel”, en la que Cervantes desarrolla un proyecto literario ambicioso, que lo alzaría por encima de las costumbres y modos de actuar de los escritores de su época.

La sección de Comunicaciones de estas Actas está dividida en tres apartados, correspondientes a los textos cervantinos que fueron objeto de análisis y discusión durante las Jornadas, así como a otros textos que suponen un trabajo de lectura y reescritura de la obra cervantina.

Una primera sección agrupa los trabajos que se centran en el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*. Encabeza este apartado el trabajo de María de los Ángeles Calvo, que estudia la presencia y significación del dinero en el *Quijote* de 1605, así como las estrategias discursivas mediante las que se critica la realidad económica de su tiempo. A continuación, Rodolfo Nicolás Capaccio analiza los tratamientos mutuos que se dispensan don Quijote y Sancho Panza a lo largo de las dos partes de la novela, teniendo en cuenta los diferentes humores y situaciones, así como el crecimiento de su vínculo. José Adolfo Vélez Funes, a su turno, reflexiona sobre la noción de autoconocimiento a partir de los procesos de transformación que atraviesan los personajes de don Quijote y Sancho Panza, trazando asimismo un puente hacia la figura de Santa Teresa de Ávila. El trabajo de Patricia Festini sitúa el lugar que ocupan las *Novelas ejemplares* de Cervantes en la tradición de la novela corta del siglo XVII, señalando huellas intertextuales y marcando tanto los reconocimientos explícitos como algunas mezquindades de que fue objeto la labor cervantina. Finalmente, Verónica Marcela Zalba propone un recorrido que estudia la presencia y función de las mujeres ventaneras en la obra cervantina, particularmente en las *Novelas ejemplares* y el *Quijote*, situando a la ventana como elemento que permite la construcción de la subjetividad femenina dentro del binomio espacio-sujeto, en los límites de lo doméstico.

La segunda sección engloba las comunicaciones dedicadas al *Persiles*, la novela póstuma cervantina, que ha sido objeto de renovado interés crítico en los últimos años. Abre este apartado el trabajo de Julia D’Onofrio que, en el marco de un estudio sobre la presencia de animales en las representaciones discursivas de carácter simbólico, analiza la funcionalidad de una fábula esópica, la del labrador y la serpiente, en la argumentación de Periandro dirigida al personaje de Otel Banedre. A continuación, Agustina Otero Mac Dougall hace foco en la fama que adquieren los personajes del *Quijote* y el *Persiles* a partir del libro impreso con las hazañas de los protagonistas, en un caso, y del lienzo pintado, en el otro, e indaga en los procesos de transformación vital que supone la representación artística. Silvana Oyarzábal, a su turno, se centra en dos personajes femeninos que aparecen en el libro III, Feliciano de la Voz y la vieja peregrina: el análisis de estos personajes, sus usos discursivos y los efectos que causan en los oyentes –y por extensión en los lectores– permiten situar la especificidad de la palabra poética. Alicia Parodi, por su parte, estudia la construcción figural del personaje de Rutilio, que desde su punto de vista representaría “el hombre en Cristo”: la naturaleza humana en asedio de la divina. El trabajo de Guillermo Pulleiro plantea, a partir del examen de parejas emblemáticas de la novela, algunos ejes estructurantes de construcción de significación y sentido a partir de una dinámica dialógica de identidades, complementaciones y antinomias entre la historia principal, el peregrinar de Periandro y Auristela, y las historias intercaladas. Paula Salmoiraghi se centra en el cuerpo textual gestado a partir de los aforismos recopilados en el Libro IV, donde se van

mostrando pares antitéticos cuyos movimientos se trenzan hasta producir una amalgama en la que *la verdad* resulta no ser única, ni siquiera bifronte o dicotómica, sino múltiple. A continuación, Juan Diego Vila se detiene en la dilatada narración de Periandro en el libro II y analiza su particular modo de presentar un relato onírico de modo tal que queda instalada, para el lector, la duda sobre el estatuto de experiencia o fantasía de todo cuanto ha rememorado el personaje. En el cierre de este apartado, Noelia Vitali estudia los juegos representacionales que se disparan en el *Persiles* a partir de la aparición del retrato de la protagonista en la Ciudad Eterna, a fin de profundizar la reflexión sobre los modos en que la obra, hacia el final, devela sus mecanismos y se pliega sobre sí misma.

Una última sección reúne los trabajos que estudian algunas proyecciones o reescrituras de la obra cervantina en textos contemporáneos. El trabajo de María Elena Fonsalido analiza la apropiación de procedimientos del *Quijote* cervantino, particularmente la carnavalización, en la novela *Barataria* (2012), del puertorriqueño Juan López Bauzá, e indaga la funcionalidad que tiene la recuperación del texto clásico en esta reescritura. Clea Gerber, por su parte, se centra en la novela *El fin de la locura* (2003), del mexicano Jorge Volpi, y en la particular apropiación que se hace allí de la figura quijotesca a los fines de plantear una dura crítica a los ideales revolucionarios del siglo XX en América Latina.

Finalmente, queremos agradecer a los organizadores el habernos confiado una vez más la tarea de preparar las Actas que aquí presentamos, testimonio del diálogo siempre renovado sobre la obra cervantina y sobre sus múltiples proyecciones, que propician año a año las Jornadas. Es para nosotras un honor y una alegría reafirmar el compromiso con este espacio que se abrió camino en el marco del Festival cervantino de Azul y sigue convocando a especialistas, docentes, estudiantes y curiosos al disfrute de la lectura compartida.

Clea Gerber, Julia D'Onofrio y Noelia Vitali

PLENARIAS

FIDELIDAD, VERDAD Y AMISTAD COMO VALORES: DON QUIJOTE, SANCHE PANZA Y DULCINEA

MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

En 2012, cuando vine por primera vez a Azul a participar de las Jornadas Cervantinas, regresé a San Pablo completamente impactada por lo que había vivido: una experiencia personal y social intensa, ambas importantes y sensibles. Había sido recibida en esta acogedora ciudad de una forma muy especial, con gran afecto y simpatía, como si se tratara de un reencuentro con viejos amigos.

Para aquellas Jornadas, yo había preparado una presentación sobre la recepción del *Quijote* en Brasil, concentrándome especialmente en publicaciones en forma de caricatura, adaptaciones de la obra para el público joven, grupos poéticos que incorporaban las andanzas del caballero en sus programas de difusión de la poesía y marcas quijotescas en la novelística brasileña. La experiencia académica que tuve la oportunidad de vivir en aquel momento, tanto en la presentación y discusión en torno a mi trabajo como en la de los colegas que me siguieron fue extremadamente enriquecedora: yo constataba que en el grupo allí reunido estaban genuinamente aliados el rigor académico y la convivencia amistosa, cuyo eje de confluencia era la obra de Cervantes.

Aunque no haya estado presente los días en que transcurrió el festival cervantino, cuando las calles de la ciudad se inundaron de las más variadas representaciones en torno a don Quijote y Sancho, pude oír relatos que me dejaron perpleja por la dimensión que la obra del escritor español alcanzaba en este espacio geográfico, implicando social y culturalmente a las más diversas franjas etarias de la población. En fin, Azul sintetizaba, por medio de la obra de Cervantes, una práctica educativa en sentido amplio que tanto se anhela en nuestra labor de profesores. Ciertamente, todo eso era resultado del trabajo intenso de muchos para producir un suceso de tal porte, en este caso, no puedo dejar de recordar el compromiso demostrado por José Manuel Lucía Megías y Carlos Filippetti cuando indagué sobre cómo todo había comenzado.

Tras mi visita a Azul, el sentido de mi investigación académica se amplió e integró a mis actividades como docente e investigadora en la Universidad de São Paulo una orientación mejor configurada en torno a la educación, a prácticas educativas y a la formación de determinados valores éticos de los tiempos cervantinos.

Por eso, me propuse iniciar esta presentación con algunas consideraciones sobre orientaciones educativas vigentes en el siglo XVI español para, en seguida, concentrar la atención en la construcción de relaciones entre don Quijote, Sancho y Dulcinea en las que están presentes algunas perspectivas educativas en torno a determinados valores morales como la fidelidad, la verdad y la amistad que se superponen a los deseos de ascenso y reconocimiento social.

Si nos ponemos a indagar sobre los horizontes educativos por los cuales habría pasado el joven Miguel, veremos que no son muchas las noticias disponibles sobre sus estudios formales y, probablemente, más que una formación regular, su amplio conocimiento sobre los más variados temas se haya debido a una notable curiosidad intelectual combinada con la reflexión crítica sobre lo leído y lo vivido.

De todos modos, aunque Cervantes haya tenido algún contacto con el “Estudio Público de Humanidades de la Villa de Madrid”, seguramente conoció el sistema de enseñanza propio de los *estudios humanísticos* en vigencia en el siglo XVI, entendiéndose por *humanista* un estudioso de las humanidades, vale decir, de los *studia humanitatis*, que correspondían a una especie de educación liberal integrada por cinco asignaturas: Gramática, Retórica, Poética, Historia y Filosofía Moral. Saberes estos que se encontraban integrados entre sí, de modo que tanto eran importantes las reflexiones de carácter moral y humano como la elocuencia literaria y el estudio de los clásicos que servían como modelos de imitación, como afirma Kristeller (1980).

Las cuatro primeras asignaturas, Gramática, Retórica, Poética e Historia formaban un grupo de estudios estructurados en el lenguaje oral o escrito, en prosa o en verso. Lo que se buscaba era cultivar la cultura y las letras en el estudio de obras clásicas a través de la crítica textual, del comentario y del método analítico (Egido, 2012). La Filosofía Moral, la quinta asignatura de los *studia humanitatis*, era la única que pertenecía al campo de la filosofía, y se traducía en tratados y diálogos morales que versaban sobre una variedad de temas como los vicios y las virtudes, los deberes de un príncipe, la educación de los hijos, los códigos de civilidad, entre otros, siempre con una perspectiva pedagógica, moral e intelectual en relación a los jóvenes.

Tratando de delimitar el territorio de actuación que suponía ese sistema de enseñanza, podríamos afirmar que para la formación de los jóvenes se consideraba tan importante la elegancia en el manejo del lenguaje como la formulación de ideas precisas que, a su vez, deberían ser el resultado de la reflexión personal, de las observaciones de la vida en general y, al mismo tiempo, reafirmaciones de antiguas teorías filosóficas desde diversos autores. En otros términos, se perseguía una formación que cultivara la destreza textual, la erudición histórica y filológica y la sabiduría moral.

Con relación a los estudios de Cervantes, lo que se sabe es que fue discípulo de López de Hoyos, un hombre dedicado a la enseñanza humanista, que probablemente se hizo más conocido siglos después por haberse referido de modo especial a su alumno –“caro y amado discípulo”– cuando lo presenta como autor de algunos versos en los funerales de la reina Isabel. Esta mención, aunque no sea muy esclarecedora, revela algún tipo de implicación del autor del *Quijote* en un proceso educativo, pero no nos permite confirmar la realización de estudios regulares. De todos modos, lo que se sabe es que Cervantes –por medio de una formación intelectual de carácter más o menos formal– acumuló un conocimiento vasto y notable, en consonancia con una profunda reflexión crítica, revelando así el pleno dominio de las disciplinas que integraban la formación intelectual de su tiempo (Megías, 2016, p. 108).

Una de esas asignaturas era la Filosofía Moral a la cual dedicaremos especial atención. Era esta la que regía la conducta humana y, como dice Alberto Blecua (2006), constituía el eje de toda la narrativa cervantina. En la Filosofía Moral, el principio de la discreción, tan divulgado por medio de tratados, ganó un relieve considerable en la obra de Cervantes, sobre todo en la configuración de personajes y de narraciones diversas. La discreción –tratando de sintetizar uno de los conceptos retomados por distintos tratadistas– se cimentaba en reglas de urbanidad en la perspectiva de mostrar los caminos de la civilidad y el encauzamiento adecuado de las virtudes morales en la vida social. Lo que se recomendaba siempre era la contención de los impulsos naturales, que deberían ser sometidos al gobierno de la razón, en busca de hábitos apropiados para la convivencia en sociedad. En otros términos, se consideraba que la vida social exigía un control que se traducía en medidas racionales de contención, corrección y decoro en los gestos, en el habla y en las actitudes.

No será por casualidad que en una de las cartas que don Quijote escribe a Sancho, cuando este actúa como gobernador de Barataria, lo aconseja recalcando la discreción como virtud: “Sé

padre de las virtudes y padrastro de los vicios. No seas siempre riguroso, ni siempre blando, y escoge el medio entre estos dos extremos, que en esto está el punto de la discreción" (II, 51, 1048-9).¹ Es decir, los "vicios" y las "virtudes", la opción por el camino del "medio entre dos extremos" y la "discreción" eran algunos de los temas fundamentales que integraban sus consejos al escudero.

Cuando don Quijote envía esta carta a Sancho, en el capítulo 51 de la segunda parte de la obra, el gobernador ya probaba las amarguras del poder, sin embargo, las noticias que le habían llegado al caballero sobre el desempeño del gobernador destacan una notable discreción en sus actos y en sus determinaciones, lo que dejó al amo admirado y al mismo tiempo profundamente agradecido a los cielos por los aciertos de su escudero. Este es un momento especial para el caballero, en el cual, en alguna medida, cosecha los frutos de sus esfuerzos pedagógicos para la formación de su escudero, especialmente por este haber alcanzado una conducta guiada por la discreción en sus días en Barataria.

A lo largo de la obra se pueden encontrar distintos momentos en los cuales Sancho sorprende a su amo y también a su lector revelando firmeza de principios y de conductas. Uno de ellos, especialmente significativo, se sitúa cuando él y don Quijote se hallan en el palacio de los duques y por primera vez se enfrentan a la vida en un ambiente aristocrático. Ambos personajes son puestos en contacto directo con el espacio propio de la sociedad de corte, lo que da lugar a la creación de varias escenas basadas en la conversación poniendo a prueba las convicciones y los principios que guían al caballero y a su escudero sobre la caballería andante y sus expectativas en relación a la fama ya conquistada.

No es por casualidad que en los primeros momentos en que don Quijote y Sancho se encuentran en el palacio, ambos deben de encargarse de la difícil tarea de describirse el uno al otro y, sobre todo, la de recrear la imagen de Dulcinea para los duques y su séquito. En un primer momento, el duque y la duquesa interrogan a don Quijote sobre Dulcinea mientras Sancho está ausente de la escena; enseguida, con la ausencia de don Quijote, le tocará a Sancho ser interrogado por la duquesa y sus damas acerca de su amo y de sus propias actitudes en la primera y también en la segunda parte de la obra. Todo en este mundo aristocrático transita dentro de los parámetros de la racionalidad, pero de una racionalidad específica que supone un "planeamiento calculado de estrategias de comportamiento" (Elias, 2001, p. 110) lo que puede corresponder tanto a la ganancia como a la pérdida de prestigio en la vida social.

LA FIDELIDAD DE DON QUIJOTE A DULCINEA

La narración que tiene lugar en el palacio de los duques es extremadamente rica en distintos sentidos, entre otros, por la parodia de los códigos de conducta propios de la sociedad de corte que se desarrolla, en particular, a lo largo de los capítulos iniciales donde la observación de los demás y de sí mismo, junto con el ejercicio de la composición de retratos constituye materia sustantiva de las conversaciones entre don Quijote, Sancho, el duque y la duquesa. Después de la escena cómica centrada en los protocolos de los buenos modales en la mesa, surge la demanda fatal de la duquesa dirigida a don Quijote para que "delinease y describiese [...] la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso." (II, 32, 895). Desde la perspectiva de la organización retórica, la situación no podría ser más enmarañada, puesto que el mismo objeto de la descripción, es decir, Dulcinea, en este momento se constituye de modo ambiguo

1 Editorial Crítica, 1998.

e incongruente, dividido entre el ser y el parecer a los ojos del propio caballero a partir de su encuentro con la Dulcinea transformada en labradora.

Lo que pide la duquesa a don Quijote –describir a Dulcinea– se encuadra en el género demostrativo que tiene el interés de impresionar con su arte la mente de los que escuchan, por medio de elogios o censuras, alabanzas o vituperios y, según Aristóteles, es el género en el cual el tiempo presente es esencial porque “(...) para alabar o vituperar siempre se tiene en cuenta el estado presente de las cosas”, a diferencia del género deliberativo, que reflexiona sobre el futuro, o del género judicial, que se ocupa de juzgar el pasado (Aristóteles, 1964, p. 30).

Para el fraile Miguel de Salinas, quien escribe la primera retórica en lengua castellana (1541), en las descripciones de personas es importante distinguir si se trata de “personas reales” o de “personas fingidas”. De todas maneras, Salinas enumera los siguientes puntos fundamentales en la composición de los retratos: nombre, sexo, nación, linaje, edad, disposición corporal, virtudes del alma, crianza, oficio, fortuna, estado social, hijos, lo hecho y lo dicho (Artaza, 1989, pp. 186-203).

Antes de comenzar a describir a Dulcinea, teniendo en cuenta la imagen de la labradora, es decir, su tiempo presente, don Quijote declara a los duques que, más está “para llorarla que para describirla” porque, al fin y al cabo, no se ha borrado de su memoria “la desgracia que poco ha que le sucedió” (II, 29, 869) y con esos malos recuerdos, en lugar de las alabanzas, predominan los vituperios, siguiendo los tópicos previstos en la retórica para la descripción de persona. Es decir, en lugar de lo que podría ser, el caballero describe a Dulcinea como ella se encuentra: “de princesa en labradora” –linaje/oficio–, “de hermosa en fea” –características del cuerpo–, “de ángel en diablo” –virtudes del alma–, “de olorosa en pestífera” –características del cuerpo–, “de bien hablada en rústica” –estado social–, “de reposada en brincadora” –disposición corporal–, “de luz en tinieblas” –virtudes del alma– (II, 32, 896).

La duquesa, que está enterada de lo que sucedió al caballero cuando se encontró con Dulcinea transformada en labradora, insiste en la descripción, apoyándose en la distinción entre lo que sería una “persona del mundo” y una “dama fantástica” y con ese insulto don Quijote, siguiendo ahora los tópicos centrados en la alabanza, vuelve a describir a su dama, convirtiéndola en una dama virtuosa que debe ser elogiada, basándose en las características positivas del cuerpo –“hermosa sin tacha”–, del alma –“grave sin soberbia”–, de las virtudes –“amorosa con honestidad”–, de la crianza –cortés por bien criada– y del linaje –“alta por linaje”– (II, 32, 897). El duque, no satisfecho con los elogios que hace don Quijote a su dama, insiste todavía en lo de la estirpe y el caballero le contesta transfiriendo contenidos propios de ideas de fondo contrarreformista hacia temas relacionados con el linaje y con el poder, dando preferencia a la virtud humilde sobre el vicio levantado.

Teniendo en cuenta sólo la composición de la descripción de personas utilizada por el caballero, su ejercicio descriptivo tiene como resultado un retrato cómico de su dama debido a la incongruencia de la materia figurada, en la medida en que vitupera a la dama en un primer momento para, enseguida, alabarla, construyendo así, dentro de los preceptos retóricos, una imagen torpe desde la perspectiva física y moral que corresponde a lo ridículo, yuxtaponiéndola, a su vez, a la de una dama superior en condición fantástica y etérea.

Si el decoro propio del ceremonial cortesano es parodiado, los protocolos relacionados con la conversación también siguen los mismos senderos, puesto que, teniendo en cuenta los principios retóricos de la descripción, la esquematización incongruente de la caricatura de Dulcinea se transforma proporcionalmente en una imagen verosímil y a la vez fantástica, como un modo de producir la deformación, la mezcla y, consecuentemente, el efecto de comicidad dentro de los parámetros que, años después (1654), presentaría Tesauro en su *Tratado de los ridículos*.

Sin embargo, si la descripción que hace don Quijote de Dulcinea es cómica y, por lo tanto, el retrato de su dama resulta en una configuración burlesca, la imagen que el propio caballero asegura para sí mismo y para nosotros, sus lectores, tiene relación con la verdad, por más que en el palacio de los duques él sea objeto de risa.² Si las discrepancias existentes en la descripción que realiza don Quijote de su dama no le permiten un discurso coherente debido al estado en que ella se encuentra, la fidelidad a la verdad, en contrapartida, le asegura al caballero un lugar de credibilidad porque, por más difícil que sea reconocer en ese espacio cortesano la imagen desfigurada de su dama, don Quijote no usa los artificios de la simulación para fabricar una descripción que le permita obtener su reconocimiento como caballero andante: yuxtapone las dos Dulcineas –la que es y la que está– y se enfrenta con la verdad de los hechos. Así, si su discurso acaba resultando un retrato deformado, el orador, es decir, el propio caballero es digno de credibilidad para el lector que en este momento es capaz de evaluar su verdad y sus cualidades de personaje virtuoso.

LA AMISTAD DE SANCHO Y DON QUIJOTE

Si don Quijote reconoce los protocolos y códigos propios de la sociedad de corte y en ciertos momentos se avergüenza de las actitudes inadecuadas de su escudero ante los duques, Sancho, por su parte, se siente a gusto para decir cualquier cosa, en cualquier lugar y en cualquier momento. Si el discurso del caballero en el retrato de Dulcinea sigue los pasos de lo que está previsto en las retóricas, en el caso de Sancho, su discurso parece estar pautado por lo que prescribe Gracián Dantisco en su *Galateo español*. O, mejor dicho, su discurso es exactamente lo inverso de lo que aconseja el secretario de Felipe II. Un ejemplo es lo que Gracián recomienda sobre el “hablar continuado” que, según él se debe “guardar de no decir cosas demasiadas y que no son de sustancia para lo que se va diciendo, como acontece estar los que oyen esperando el suceso del cuento” (Gracián Dantisco, 1943, pp. 75-6). Sancho, la mayoría de las veces, se pierde en sus relatos y sobre todo en las digresiones, como ocurre a menudo en la conversación que mantiene con los duques. En realidad, lo que más los deleita, especialmente a la duquesa, es justamente el hablar de Sancho, que invierte lo previsto en los códigos de conducta, además de los desvelamientos que hace de su vida como escudero y la de su amo como caballero andante.

Tras la descripción del retrato de Dulcinea hecha por don Quijote a los duques en el capítulo 32, él mismo pasa a referirse a Sancho exaltando sus cualidades y al mismo tiempo su ingenuidad, abriendo espacio a que este entre en escena y se quede a solas con la duquesa y sus damas para una conversación que transcurre en clima sigiloso en el capítulo siguiente.

La primera provocación de la duquesa incide en un punto fatal, es decir, las mentiras de Sancho a don Quijote sobre su encuentro con Dulcinea y las verdades sobre la entrega de la carta en la primera parte de la obra. La conversación entre ambos se desarrolla esencialmente por medio de defensas y acusaciones, alabanzas y vituperios.

En la percepción de Sancho, el objeto de la conversación es nebuloso, y la caracterización que construye de don Quijote es tan imprecisa e incongruente como la que don Quijote realizó páginas atrás, acerca de Dulcinea, o sea, el “loco rematado” y “mentecato” se confunde con el que “dice cosas(...) tan discretas y por tan buen carril encaminadas” (II, 33, 904). Algo tan distante de lo que aconsejaba Gracián Dantisco al referirse al habla: “(...) que sea con orden y

2 Según Aristóteles, en su *Retórica*, de nada sirven las artes oratorias de un orador si él mismo no tiene honradez, llegando a afirmar que “casi se podría decir que el carácter [del orador] es el principal medio de persuasión” (Aristóteles, 1356^a, p. 96).

bien expresado, de suerte, que el que hablare sepa representar propiamente el modo y uso, con los hechos y costumbre de aquel de quien habla, de tal manera que el que lo oye le parezca ver con los ojos las cosas que le va diciendo”.

La imagen del caballero trazada por el escudero produce una mezcla inconexa que aún será complementada con la narración del encantamiento de Dulcinea, en la cual don Quijote acaba siendo víctima de su propia historia. Al ser verdadero en su respuesta a la duquesa y, al mismo tiempo, al justificar las mentiras que se vio obligado a decir a don Quijote, Sancho da argumentos para que ella ponga en tela de juicio su capacidad para gobernar la ínsula. Vale decir, el resultado es el cuestionamiento de la duquesa acerca de la real capacidad del escudero de asumir la función de gobernador, ya que, al seguir a un loco, él debería ser “más loco y tonto que su amo.” (II, 33, 905). Y complementa: “él que no sabe gobernarse a sí ¿cómo sabrá gobernar a otros?” (II, 33, 906).

La sinceridad de Sancho puso en riesgo algo que lo motivó a acompañar a don Quijote desde los primeros pasos, es decir, la posibilidad de, algún día, hacerse gobernador de una ínsula y, justamente en ese momento de la conversación con la duquesa, Sancho se encuentra en una situación de grandes desafíos, al igual que lo que le pasó al caballero con respecto a la confesión a los duques de la desfiguración de Dulcinea. O sea, se crea un paralelo entre estas dos conversaciones en las cuales tanto el caballero como el escudero se ven amenazados en su propia razón de ser.

Las provocaciones de la duquesa perturban todavía más la lógica del discurso de Sancho que, antes de cualquier descontrol mayor, afirma su fidelidad incuestionable a don Quijote y deja estampada su decisión de no separarse de él en ninguna circunstancia, aunque esté en riesgo la posibilidad de hacerse gobernador. Dice Sancho:

Pero ésta fue mi suerte, y ésta mi malandanza; no puedo más, seguirle tengo: somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel; y así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón. Y si vuestra altanería no quisiere que se me dé el prometido gobierno, de menos me hizo Dios, y podría ser que el no dármele redundase en pro de mi conciencia; que, maguera tonto, se me entiende aquel refrán de «por su mal le nacieron alas a la hormiga»; y aun podría ser que se fuese más aína Sancho escudero al cielo, que no Sancho gobernador (II, 33, 906).

A partir de ese momento, dando muestras de descontrol en lo que habla, o tal vez, tratando de ampararse en algo conocido, propio de su universo, Sancho se pone a recitar una cantidad de dichos populares que sustentarían su posición, llegando a plantearle a la duquesa que “(...) si vuestra señoría no me quiere dar la ínsula por tonto, yo sabré no dárseme nada por discreto” (II, 33, 907). De este modo, de la misma manera que don Quijote prioriza el principio de la verdad y de la fidelidad respecto a Dulcinea, Sancho prioriza el principio de la amistad en detrimento de todo vislumbre de poder que él tanto ha ambicionado.

Teniendo en cuenta desde los capítulos iniciales en el palacio de los duques, en los cuales se hallan en una situación de difícil convivencia social, tanto don Quijote como Sancho manifiestan el valor ético que ambos alimentan en la relación de uno con el otro y en el caso de don Quijote, con respecto también a Dulcinea. Más allá del deseo de convertirse en un caballero reconocido y famoso a raíz de la belleza incuestionable de su dama y más allá de la fuerte motivación de un día hacerse gobernador de una ínsula, tanto don Quijote como Sancho privilegian el compromiso ético que los une. Por cierto, Sancho no será el mismo siempre a lo largo de todas las andanzas, ni el propio don Quijote, entre tanto, en los referidos capítulos, por más caótica que pueda parecer la argumentación de ambos desde el punto de vista retórico y también de

los códigos de conducta, quedan evidentes los principios de fidelidad y de amistad que los guían en sus decisiones. Este Sancho que despunta en el capítulo 33, que confiesa sus equívocos y sus mentiras, es sobre todo un escudero digno que reconoce la historia de la relación con su amo y la respeta por encima de toda veleidad de poder.

Por cierto, en esos momentos de vivencia aristocrática, Cervantes parece estar divirtiéndose con la actuación de sus personajes –y por consiguiente divirtiéndose a su lector– dejando correr la tinta para pintar de forma ingeniosa y lo más verosímil posible los momentos desafiantes por los cuales pasan inexorablemente tanto don Quijote como Sancho Panza, ya sea mediante la acción, ya por medio de la palabra. Tal vez, esa solución cervantina, es decir, ese sesgo de integridad de ambos personajes, en ese momento y en otros, tenga algo que ver con lo que se podría identificar como el proceso de humanización por el cual pasan los personajes de Cervantes, lo que le permite borrar, paso a paso la frontera entre burlas y veras.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (2003), *Poética* (Eudoro de Sousa, trad., intro, ed.) Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Aristóteles (1964), *Arte Retórica* (Pinto de Carvalho, A. trad.) São Paulo, Clássicos Garnier / Difusão Européia do Livro.
- Artaza, Elena (1989), *Ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Artaza, Elena (1997), *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Blecua, Alberto (2006), *Signos viejos y nuevos*, Barcelona, Crítica.
- Canavaggio, Jean (1994), “Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza” en *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario*, org. Kurt Reichenberger, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 237-258.
- Canavaggio, Jean (2015), *Cervantes*, (Armiño, M. trad.), Madrid, Espasa Libros.
- Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de La Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Crítica.
- Chartier, Roger (1998), “Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia” en *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Valencia, Fundación Cañada Blanch.
- Cicerón (1997), *De la Invención Retórica*, (Reyes, B. introd., trad. y notas) México, UNAM.
- Cicerón (2001), *El Orador*, trad., introd. y notas E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial.
- Close, Anthony (2006), “La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del siglo de oro” en *Demócrito Áureo – Los Códigos de la Risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Iluminaciones Renacimiento, pp. 113-142.
- Egido, Aurora (1997), “Introducción” en *El Discreto*, Madrid, Alianza, pp. 7-128.
- Egido, Aurora (2012), “Presentación” en *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-Alemán* (Zaragoza, 15-17, dic. 2010), Zaragoza, pp. 09-14.
- Elias, Norbert (1994), *O processo civilizador*, trad. Ruy Jungmann, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

- Elias, Norbert (2001), *A sociedade de corte*, /Sussekkind, Pedro trad.) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- García López, J. (2015), *Cervantes: La figura en el tapiz*, Barcelona, Pasado & Presente.
- Gracián, Baltasar (2001), *Obras Completas*, introd. A. Egido. Ed. L. Sánchez Laílla, Madrid, Espasa.
- Gracián Dantisco, Lucas (1943), *Galateo Español*, ed. E. Suárez Figaredo, Madrid, Ediciones Atlas, Colección Cisneros.
- Grigera, Luisa López (1994), *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Hansen, João Adolfo (1992), “Uma arte conceptista do Cômico: “O Tratado dos Ridículos” de Emanuele Tesauro” en *Tratado dos ridículos*, (De Luca Nathan, Claudia trad.) Campinas, CEDAE – Referências, pp. 7-27
- Incerti Auctoris (1997), *Retórica a Herenio*, introd., de (Núñez, S. trad. y notas) Madrid, Gredos.
- Kristeller, Paul Oskar (1980), “El territorio del humanista” en *Historia y crítica de la literatura española*, (Rico, F. dir.) Barcelona, Crítica, t. II, pp. 34-44.
- Kristeller, Paul Oskar (1982), *El pensamiento humanista y sus fuentes*, comp. M. Mooney, trad. F. Patán López, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lucía Megías, José Manuel (2016), *La juventud de Cervantes*. Madrid, Edarf.
- Márquez Villanueva, Francisco (1973), “Don Luis Zapata o el sentido de una fuente cervantina” en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos.
- Márquez Villanueva, Francisco (1995), *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Redondo, Agustín (1978), “Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*” en *Bulletin Hispanique*, 80, pp. 39-70.
- Salinas, Miguel de (1980), “Retórica en lengua castellana” en *La retórica en España*, ed. Elena Casas, Madrid, Editora Nacional.
- Tesauro, Emanuele (1992), *Tratado dos ridículos*, trad. Claudia De Luca Nathan, Campinas, CEDAE – Referências, pp. 30-59.
- Rico, Francisco (2014), *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Ed. Crítica.

CERVANTES MÁS ALLÁ DE CERVANTES: CAMINOS BIOGRÁFICOS PARA RESCATAR AL HOMBRE¹

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
ASOCIACIÓN DE CERVANTISTAS

Parece que Miguel de Cervantes, el hombre Miguel de Cervantes, está condenado a ser un misterio. Uno de esos misterios biográficos que poco importan pues la grandeza de su personaje y, sobre todo, la universalidad del mito del genio creador, el que, ¡ni más ni menos!, ha sido el iniciador de la novela moderna, parece que justifican todo silencio o sombra biográfica del hombre. El ilustrado valenciano Gregorio Mayans y Siscar en la primera de las biografías cervantinas, la publicada en Londres en el ya lejano 1738, creó, sin pretenderlo, un modelo biográfico que, con algunos ajustes a lo largo de casi trescientos años, ha perdurado hasta hoy en día a la hora de comprender y acercarse a Miguel de Cervantes; un modelo biográfico en que el hombre ha quedado marcado, irremediablemente, por el mito del escritor, como si la vida de Cervantes solo se entendiera (y solo valiera la pena escribir sobre ella) por sus aportaciones literarias, por sus creaciones narrativas, que fueron *grandes*, en el sentido de *influyentes, trascendentes* para la literatura y la cultura universal siglos después de su muerte. Da lo mismo que el biógrafo se base tan solo en los escasos datos que el propio Cervantes escribió en sus obras o en los que aparecen en los numerosos paratextos de sus ediciones (como lo hizo Gregorio Mayans y Siscar en la citada biografía de 1738, y continuara, con algunos ajustes, Vicente de los Ríos en su propia aportación al inicio de la edición canónica del *Quijote*, que publicó la Real Academia Española en 1780), o que el biógrafo intente sacar el mayor provecho crítico a la documentación conservada y cada vez más conocida, siguiendo la senda genial de Juan Antonio Pellicer (1797-1798) y, sobre todo, de Martín Fernández de Navarrete (1819), continuada por los grandes aportes documentales de los siglos XIX y XX. La vida de Miguel de Cervantes se convierte en fuente de su literatura y los acercamientos biográficos se centran en descubrir ese fino hilo de continuidad y de experimentación que le lleva a grandes hallazgos literarios (como la propia ironía), o se pierden en la búsqueda de referentes reales a los personajes o paisajes de sus obras, como si el escritor solo pudiera serlo si es cronista de su propio tiempo, de sus vivencias, de las personas con las que se encuentra o las geografías que ha transitado. Sin olvidarnos de una tercera vía, ya no frecuentada en los círculos serios de la investigación, que busca (y encuentra) en la vida de Cervantes referentes heroicos, ejemplares o esotéricos.

Mucho se ha escrito sobre Miguel de Cervantes, sobre la vida de Miguel de Cervantes desde 1738, pero, con la perspectiva de varios siglos de acercamientos, no sé si se ha realizado desde el punto de vista adecuado. Miguel de Cervantes es un mito universal que se ha consolidado con el paso de los siglos. Y así lo ha sido y así lo seguirá siendo. Un mito universal que, aún hoy, tiene mucho que enseñarnos, que aún en el siglo XXI seguirá creciendo en su universalidad, en su trascendencia. Pero la vida literaria de Miguel de Cervantes es solo una parte de esa otra vida, de esa *vida normal* de un hombre ingenioso que le tocó vivir en una de las épocas más fascinantes y complejas de la historia de España, ese tiempo que conocemos como Siglos de Oro, los más memorables que vieron los *pasados siglos*, ni esperan ver los venideros. Limitar el

1 Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i *Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)* (FFI2014-51781-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

conocimiento de su vida a la comprensión de su obra literaria nos aleja del hombre Cervantes antes que nos da la clave de su complejidad. Sin quererlo, Cervantes se ha convertido en un personaje sin aristas ni matices en la mayoría de las biografías escritas hasta ahora. Muy lejos de aquel hombre vital, ingenioso, ambicioso y trabajador, lleno de luces y sombras, que murió hace más de cuatrocientos años.

¿Debe ser el Miguel de Cervantes escritor, ese que no consiguió el reconocimiento de su época la hoja de ruta que permite recorrer el mapa de su vida? ¿Debemos limitarnos al conocimiento cada vez más incisivo y pormenorizado de la documentación cervantina –convertida su firma casi en una reliquia laica que se venera en los archivos y los portales digitales que la conservan y difunden–, olvidando que, en estos documentos, cuando habla de sí mismo, lo hace antes del personaje Cervantes que quiere proyectar en cada momento, que del hombre que realmente vivió? ¿Hemos de pensar en que el proyecto literario de Cervantes, ese que le ha consolidado en el mito del genio creador, uno de los escritores más influyentes del Parnaso mundial, comenzó con sus primeros poemas escritos en Madrid hacia 1567 y 1568 y que terminó con las páginas del *Persiles*, como si se tratara de completar un plan previamente trazado y genialmente recorrido? Me temo que la visión romántica de los siglos XVIII y XIX todavía sigue triunfando en nuestro acercamiento biográfico de Cervantes. Y me temo que lo seguirá haciendo durante todavía bastantes años, pues es muy difícil dejar de transitar los lugares comunes, tantas veces recorridos que conservan en ellos las huellas de la memoria de millones de lectores.

Detengámonos en un único ejemplo, en uno de los problemas que aparecen sin respuesta en las biografías hasta ahora publicadas.

Uno de los grandes misterios que sigue convocando a los cervantistas, a los biógrafos y a los curiosos lectores que se acercan a la vida de Cervantes es la razón por la que tarda ocho años en publicar alguna obra después del éxito inicial de la primera parte del *Quijote* en 1605. Hasta 1613 no contaremos con las *Novelas ejemplares*, impresas también en Madrid y también financiadas por Francisco de Robles.

¿Qué le sucedió a Cervantes? ¿Por qué no aprovechó el tirón comercial del *best-seller* del primer *Quijote* para comenzar rápidamente a escribir y publicar la continuación y sacarle el máximo provecho económico a este golpe de fortuna?

¿Por qué seguir buscando algún hecho concreto en la biografía cervantina en estos años para justificar que abandone por un tiempo la literatura, para luego volver, de un modo apoteósico, en los últimos tres años de su vida, una vida ya de descuento?

¿Por qué seguir pensando, de una manera romántica, que el suceso vallisoletano del asesinato del caballero Gaspar de Ezpeleta a las puertas de su casa en 1605, y el paso de Cervantes y de su familia por la cárcel, y ese sacar a la plaza pública la fama de las “Cervantas” deben estar relacionados con este silencio, que le privó de la posibilidad de disfrutar del éxito de su primer *Quijote*?

¿No es posible pensar, más bien, que nos encontramos ante dos modos diferentes de relación de Cervantes con las letras, en los que poco tienen que ver una primera etapa, que comienza con los primeros poemas de 1567 y 1568 y que culminan con la publicación del *Quijote* de 1605, y una segunda, radicalmente diversa, que se inicia con las *Novelas ejemplares* (1613) y que termina con la edición póstuma del *Persiles* (1617)?

¿Acaso no es posible pensar que la literatura en Cervantes no es tanto una justificación de su vida, que le regala una trascendencia a sus fracasos vitales, sino todo lo contrario, que su acercamiento a las letras –sobre todo en la primera etapa– tiene una función instrumental, una función práctica de mejora de sus pretensiones personales de medrar, de sobrevivir en esos

fascinantes –y complicados– Siglos de Oro que le tocó vivir, a él y a miles de escritores que convirtieron la literatura en un arma con la que esperaban conseguir una merced, un oficio, el amparo de un mecenas o el dinero rápido (y fugaz) de los corrales de comedias o de la venta de los privilegios de impresión a los librereros?

¿Por qué hemos de aceptar como única hipótesis de trabajo –así desde Mayans y Sicar en 1738 hasta las últimas biografías publicadas en los últimos años y hoy en el mercado– que Cervantes solo se acercó a la literatura para evadirse de su fracaso personal en todos los trabajos que emprendió o sueños que tuvo, y que lo hizo siempre con una idea genial, unitaria, que le lleva a la construcción de un universo literario único, original, al margen de cualquier tradición, como se empeñaron en demostrar los ilustrados españoles del siglo XVIII para deslindar el *Quijote* del género de los libros de caballerías que le da sentido y público?

A la hora de enfrentarme al reto –casi quijotesco o muy cervantino– de escribir una nueva biografía sobre Miguel de Cervantes que me propuso la editorial EDAF hace unos años, partí de estas preguntas y, a medida que se ha ido completando la investigación, la respuesta negativa a entender a Cervantes como una unidad –casi un personaje estereotipado tan alejado de sus mejores creaciones– me ha ido llevando a derroteros nunca pensados cuando comencé este proyecto.

¿Por qué pensar en un único Cervantes, ya sea en un único hombre, como también en un único escritor?

Esta negación a la unidad de vida y de escritura, que se sale de la senda biográfica cervantina inaugurada desde 1738 y continuada hasta nuestros días, me ha llevado a dividir mi estudio en tres tomos, que tienen, cada uno de ellos, su eje, su razón de ser, su unidad.

Tres Cervantes no solo por atender a tres momentos biográficos diferentes (juventud, madurez y vejez), sino también tres Cervantes porque en cada uno de ellos se descubre un eje vital diferente.

1. LA JUVENTUD DE CERVANTES (UNA VIDA EN CONSTRUCCIÓN)

El primer Cervantes, el de sus primeros 33 años, los que van desde su nacimiento en Alcalá de Henares (1547) a su rescate de Argel (1580), son los años de juventud, los años de construcción como cualquier joven de su época, que se esfuerza en conseguir un oficio en que poder sustentar su vida de madurez: secretario de alguna casa nobiliaria (como la del cardenal Espinosa o la de Mateo Vázquez, su secretario), burócrata en alguno de los miles de oficios de la laberíntica Corte de Felipe II, o soldado, una carrera militar que le lleva a volver a Castilla en 1575 para solicitar una patente de capitán. Estas tres posibilidades de construcción –como la de tantos jóvenes de su época, sin un apellido detrás que le marcara el ritmo de vida–, se verán trastocadas por los cinco años que permanece cautivo en Argel; años que aprovecha también para establecer relaciones y vínculos con personajes influyentes en la Corte, pensando en el próximo escenario de su vida, como la de tantos y tantos soldados y secretarios de la época (millares son los que reúnen día a día en los mentideros del Alcázar o en las gradas de San Felipe en el corazón de Madrid).

2. LA MADUREZ DE CERVANTES (UNA VIDA EN LA CORTE)

En una segunda etapa, la de la madurez, que iría desde 1580 a 1604, cuando le perdemos la pista después de haber sido comisario real de abastos y recaudador de impuestos atrasados por Andalucía, la unidad vital de Cervantes será la Corte, esa Corte de la Monarquía Hispánica que

no ha dejado de complicarse, de convertirse en un laberinto de intrigas y de contactos, de relaciones y de hilos secretos de conspiraciones, en los que quiere sobrevivir y medrar Cervantes. Pero no aspira tanto a los puestos vacantes que quedan en España o en el resto de las posesiones continentales de la Monarquía Hispánica, como a los puestos vacantes en la administración de América. Nada que ver con ese oficio soñado en América.

Desde 1581, contamos con noticias de memoriales que ponen letra al sueño americano de Miguel de Cervantes. Este sueño, esta esperanza de venir a América le da sentido a su vida, a sus continuas peticiones de merced, pero también a los textos que ahora escribe: los romances y poemas dedicados a tantos amigos poetas o cortesanos, que le permiten formar parte del círculo clientelar del influyente Ascanio Colonna; comedias que estrena en los corrales de Madrid por las que cobra –y por adelantado– sus buenos ducados; y la escritura y la publicación de *La Galatea* (1585), un libro de pastores que tanto gusta a la Corte por estos años, a los círculos más influyentes de la Corte. Literatura instrumental que le permite seguir viviendo, seguir soñando. *Musas ramera*s, en una feliz expresión de Lope de Vega.

El sueño americano de Miguel de Cervantes, el sueño de mejorar su vida acaba en 1590, en el último de los memoriales que envía al Consejo de Indias para ocupar uno de los cuatro puestos vacantes en América: contaduría del Nuevo Reino, Gobernación de Soconusco, Contaduría de las galeras de Cartagena y Corregimiento de La Paz. Para ninguno de estos puestos se tuvo en cuenta nunca a Miguel de Cervantes, nunca fue promovido como candidato. La respuesta del Consejo de Indias se conserva en la misma solicitud: “busque por acá en qué se le haga merced”. Y esa merced, esta triste y poco segura merced, no será otra que ser el representante del rey a la hora de conseguir víveres para las galeras o el cobro de los impuestos atrasados en Granada.

3. LA PLENITUD DE CERVANTES (UNA VIDA DE PAPEL)

Una tercera etapa, y el último de los tomos de mi biografía cervantina, se centrará en los últimos años de Cervantes, los que van desde 1604 a 1616: son los años en que parece que solo el silencio tiene sentido, hasta que comienza un nuevo Cervantes a sobresalir, el Cervantes de papel frente al de carne y hueso de los años anteriores. Es el Cervantes de la plenitud. Es el Cervantes que, ahora sí, va a idear su existencia alrededor de las letras como una nueva apuesta con su vida y sus sueños: triunfar en la otra vida, en la de la fama, ya que no ha sido capaz de hacerlo en esta vida disfrutando de una profesión que le hubiera permitido mirar la vejez con otros ojos, con otras inquietudes. Un Cervantes en su plenitud literaria, que se reivindicará entonces como escritor en un programa literario pensado hasta en sus últimos detalles. Ahora sí que Cervantes se alza por encima de los escritores de su época con toda su originalidad.

Y esta imagen condensada en los tres últimos años de su vida, en la publicación de la mayor parte de su obra, la más genial, sin duda, se ha convertido en una sombra que oscurece y mediatiza sus más de sesenta años anteriores de vida. Esta sombra del Miguel de Cervantes personaje, del mito que se construirá en los siglos siguientes, ha tamizado al hombre, ha convertido al hombre Miguel de Cervantes en un mero instrumento de su literatura, de sus ansias de fama, de una segunda vida después de morir. ¡Y bien que ha triunfado Miguel de Cervantes con el paso de los siglos! Ahora ha llegado el momento de volver al Miguel de Cervantes de carne y hueso, al que realmente vivió. Y solo desde esta perspectiva, la del hombre que vive –y entre otras cosas, escribe– durante los Siglos de Oro, en una época de transición y cambios en relación al estatus de la propia escritura, será posible comprender realmente al Miguel de Cervantes escritor, a ese Miguel de Cervantes que aún sobrevive en sus obras.

Miguel de Cervantes escribió durante toda su vida. Desde los poemas juveniles a su llegada a Madrid en 1566 hasta la carta dedicatoria del *Persiles*, unos días antes de morir en 1616. Y lo hizo en un tiempo en que la escritura fue conquistando nuevos espacios en la sociedad, en que se consolidaron o, en ocasiones, se pusieron las bases, de grandes cambios que transformaron la relación de las letras con el poder, el dinero, el prestigio y la fama. Una época en la que los letrados, los secretarios fueron ascendiendo y copando los puestos de poder en la Corte, relegando a la nobleza (y su función de defensa y de expansión militar) a una fastuosa red de ritos, fiestas y relaciones públicas cada vez más espectaculares y huecas; una época en que todo había que ponerlo por escrito, y en sus márgenes quedaban las huellas de las resoluciones tomadas, del pulso con el destino y la muerte o la resurrección de las pretensiones y de los pleitos. Una época en la que el analfabetismo se daba la mano con una eclosión de formas literarias orales, con el teatro a la cabeza, transformando los corrales de comedias en un pequeño imperio de ficción a imagen y semejanza de aquel otro de verdad que hacía aguas por todos lados. El tiempo de las representaciones teatrales era un tiempo de orden y de tranquilidad frente al caos de la vida diaria: orden en la organización del espacio, donde cada uno ocupaba su sitio dependiendo de su sexo, clase social y situación económica; orden en la estructura del espectáculo, sobre todo después del triunfo de las fórmulas propuestas por Lope de Vega, con sus comedias en tres actos, y sus loas, entremeses y bailes; y orden en los propios contenidos, en los versos que iban destilando un conflicto tras otro —ya fuera del pasado o del presente—, pero que todos terminaban con un final feliz, con un rey *deus ex machina* que con sola su presencia devolvía la paz a la escena, al universo. Una época en que las letras formaban parte de la vida, eran su expresión, pero también eran el modo de integrarse y de destacarse al mismo tiempo; un medio para conseguir un espacio en la vida real y, también, para poder mejorarlo. La literatura nunca dejó de ser un instrumento, una herramienta que cada uno, según su sexo, clase y situación social y económica, utilizó, con mayor o menor destreza, para llevar a buen puerto sus fines, sus sueños, sus deseos, sus necesidades. Escribir para conseguir una merced. Escribir para conseguir medrar en la Corte. Escribir para conseguir los ducados necesarios para pagar las deudas. Escribir para poder añadir una línea de méritos en los memoriales que se envían a los Consejos. Escribir para cenar caliente una noche en una Academia. Escribir para conseguir una cita amorosa para el señor que te ha contratado como secretario...

Y escribir en una época de cambios y de transformaciones, en el ojo del huracán de un tiempo que se va dejando atrás, pero que todavía no ha dado la bienvenida a un nuevo tiempo. Escribir en una asombrosa época de transición como fueron los últimos años del siglo XVI y las primeras décadas del XVII. Escribir en una Corte con sus particulares reglas que, poco a poco, irán construyendo una nueva Corte literaria que, como un espejo, imitará su estructura convirtiéndose en un espacio propicio para las intrigas, los enfrentamientos, las traiciones, los reproches, los insultos más o menos velados... un espacio literario donde los apellidos, los servicios prestados por familiares y amigos, la posibilidad de acercarse a las facciones más poderosas, el dinero, el tan denostado dinero, también marcan las líneas maestras del triunfo, de la posibilidad de estreno en los corrales, de edición en las imprentas o de difusión en los salones y jardines palaciegos. Tiempo de construcción y de consolidación de una Corte, la política y la literaria. Tiempos de trabajo, de mucho trabajo, según los preceptos de los tacitistas, aquellos que están en la base del pensamiento de los letrados. Pero también tiempo de suerte, de mucha suerte.

Este es el espacio de la escritura de Miguel de Cervantes. Atrás quedó la interpretación del siglo XIX que entendía a nuestro autor como un *ingenio lego*, es decir, que había escrito su obra al margen de su tiempo, de las lecturas y de los movimientos culturales de su tiempo, tan solo

iluminado por una inspiración (casi) divina. Lejos quedan estas interpretaciones como lejos, también, debemos dejar aquellas otras que entienden que Cervantes es una isla literaria en su tiempo, que escribió de espaldas a otros escritores, con los que casi nunca tuvo relación, a los enormes cambios culturales, literarios, políticos y económicos que se estaban fraguando entre los siglos XVI y XVII. Una época en transición, una época de transformaciones y de construcción. Una época apasionante que vivió Miguel de Cervantes de manera activa, como uno de sus protagonistas.

En este contexto, en esta particular Corte literaria que él vio nacer y consolidarse, escribió Cervantes sus obras, las que hemos conservado y aquellas otras que él cita (las comedias) y otras tantas que leemos anónimas cuando realmente salieron de su pluma (romances, canciones y sonetos). Una escritura instrumental, como la mayoría, por no escribir la totalidad, de su tiempo; una literatura con la que quería mejorar sus condiciones de vida, ya sea en sus pretensiones de conseguir un puesto de secretario (primeros poemas laudatorios en Madrid por el nacimiento de la hija del rey o para llorar la pérdida de Isabel de Valois, o la *Epístola a Mateo Vázquez* desde el cautiverio), como apoyo a la solicitud de una merced por los servicios prestados (*La Galatea*, un libro de pastores, o los romances, tan del gusto de la nobleza que copaba los puestos de los Consejos, sin olvidar los poemas al inicio de obras de amigos, que conforman y consolidan su particular camarilla literaria y política), o para obtener un beneficio económico rápido (las primeras comedias que escribe en la década de los años ochenta, con otros escritores que se conocen como la *generación perdida*, o la primera parte del *Quijote*, un encargo editorial solicitado por el librero madrileño Francisco de Robles). Nada nuevo en la Corte literaria llena de pretendientes y de pleiteantes. El beneficio económico inmediato o el apoyo a corto plazo para conseguir un trabajo son motores habituales de la escritura en la época de Cervantes; y, como Cervantes, muchos autores cifraban en ellos su futuro, sus esperanzas de futuro. Y Cervantes, como otros tantos escritores de su época, dejaron testimonios de ellos –de sí mismos– en sus propias obras.

En la ronda de preguntas a los galeotes con los que se encuentra don Quijote en la primera parte, le toca el turno a Ginés de Pasamonte, conocido como Ginesillo de Parapilla, como se esfuerza en recordarle uno de los comisarios. Harto Ginés de tantas preguntas y de tanto querer saber el caballero andante la vida de todos ellos, le contesta confesándole que todos los detalles de la suya los puede leer en un libro que ha escrito “por estos pulgares”. Libro que, aún inacabado, ya le ha dado sus primeros beneficios, pues lo deja empeñado en la cárcel por doscientos reales (unos 20 ducados), aunque para su autor bien podrían valer 200 ducados:

–¿Tan bueno es? –dijo don Quijote.

–Es tan bueno –respondió Ginés– que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen (I, 22, 206).²

Entre esos “todos cuantos de aquel género” se encuentra el gran *best-seller* de los Siglos de Oro: el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán. Su éxito será tal que se le conocerá y citará siempre como el *Pícaro*, como si antes o después no hubiera habido pícaros ni picaresca. “Mal año...” tanto ayer como hoy, la búsqueda del *best-seller* es el sueño de todo editor de la época, como Francisco de Robles, que creará que lo ha conseguido con la primera parte del *Quijote* en 1605, pero que todo se quedará en un espejismo. El éxito editorial de los dos *Quijotes* (el de 1605 y el de 1615) hasta nuestros días ha terminado por contaminar y magnificar

2 Las citas pertenecen a *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes en la edición del IV centenario realizada por la Real Academia Española en el 2004.

el primer éxito del *Quijote*, que obtuvo cierto triunfo en 1605, pero cuya estrella editorial fue apagándose con el tiempo: en 1608, cuando Francisco de Robles reedita la obra, todavía quedaban en su librería ejemplares de la segunda edición de 1605. Y la segunda parte del *Quijote* de 1615 fue un verdadero fracaso editorial: en 1623, aún quedaban 362 ejemplares en la librería de Francisco de Robles de la primera edición.

Precisamente en la segunda parte del *Quijote*, en el increíble episodio de la visita de don Quijote a una imprenta en Barcelona, escribe Cervantes uno de los primeros relatos de ciencia ficción; en él un personaje de una obra impresa entra dentro del espacio tecnológico que multiplica los objetos que le dan la vida, que le permite poder *vivir* en la lectura de las miles de personas que, en unos meses, tendrán un ejemplar entre sus manos. Este es el espacio que aprovecha Cervantes para situar al autor –a sí mismo y a tantos otros miles de escritores de su tiempo– ante el reto del beneficio económico de su trabajo. Después de asombrarse por todo lo que ve allí dentro –la tecnología de la información y del conocimiento del siglo XVI–, y de hablar sobre los límites de la traducción, don Quijote le pregunta a un autor, demostrando un conocimiento del mundo editorial que es el de Cervantes y de los lectores de su tiempo: “Pero dígame vuestra merced: este libro, ¿imprímese por su cuenta, o tiene ya vendido el privilegio a algún librero?”. A lo que el autor no duda en responder:

–Por mi cuenta lo imprimo –respondió el autor–, y pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno, en daca las pajas.

–¡Bien está vuesa merced en la cuenta! –respondió don Quijote–. Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores, y las correspondencias que hay de unos a otros; yo le prometo que, cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros, vea tan molido su cuerpo, que se espante, y más si el libro es un poco avieso y no nada picante.

–Pues, ¿qué? –dijo el autor–. ¿Quiere vuesa merced que se lo dé a un librero, que me dé por el privilegio tres maravedís, y aún piensa que me hace merced en dármelos? Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama (II,62, 1032).

Hasta aquí, la historia literaria de Cervantes en los umbrales de 1605. Hasta aquí la historia literaria de cientos de escritores que se acercaron y convivieron en la Corte literaria de los siglos XVI y XVII, que destacaron –o no–, por escribir poemas, romances, comedias y alguna que otra obra en prosa. De haber muerto Cervantes en este momento, de no haber publicado nada más a partir de ahora, sería uno de tantos, de cientos de escritores de su época, una nota a pie de página en nuestras investigaciones académicas. Nada hay en el Cervantes de juventud o de madurez que le distinga de los escritores de su época. Nada hay en las obras hasta ahora escritas y publicadas que hubieran llamado la atención a los lectores ingleses del siglo XVIII, que son los verdaderos descubridores de Cervantes autor y los que comienzan a construir su mito de genio creador.

Entonces, ¿qué le hace diferente, singular a Miguel de Cervantes del resto de los poetas y escritores de su tiempo? Precisamente, el motor que le movió a dedicar los últimos años de su vida –los años de descuento– a un proyecto literario singular, que no tenía la vista ni la intención de conseguir mejorar su situación personal –por más que lo consiguiera económicamente con la venta de los oportunos privilegios de impresión– sino pensando en el futuro, en la segunda vida, que no es otra que la Fama.

De este modo, Miguel de Cervantes, que se encuentra en los márgenes del poder literario de su tiempo, que ha triunfado de manera relativa tanto en la Corte política (con las comisiones a las que hace frente como comisario real de abastos o como recaudador de impuestos atrasados

frente al canto de sirena del sueño americano), como en la Corte literaria (es reconocido como romancista y sus obras, desde las comedias al primer *Quijote*, tuvieron un cierto éxito nada más estrenarse o publicarse), pero que nunca ha llegado a ser el centro (espacio solo ocupado por Lope de Vega y Góngora), se dispone en los últimos años de su vida a ofrecernos una *vida en papel*, un programa literario que ha ido configurando y escribiendo años atrás, pero que ahora tiene necesidad de imprimir, de dar a conocer, de dejar memoria y constancia antes de morir.

Una literatura marginal en su tiempo que le ha permitido conquistar el centro del Parnaso literario al convertirse en el mito del genio creador, un centro al que no pueden aspirar ni Lope ni Góngora, ni tantos otros escritores que, en vida de Cervantes, gozaron del éxito y de la centralidad de la literatura.

Desde que, en 1613, Cervantes publicara las *Novelas ejemplares* (y se empeñara en destacar en sus prólogos y paratextos literarios una determinada imagen de cómo quería ser recordado con el paso del tiempo), todo estaba ya medido y pensado. Ahora sí que hay un proyecto único y definido. Y no podía ser de otro modo, pues la vida se le escapaba de las manos, los años sabía que no eran muchos y sí los proyectos literarios... y así le da tiempo a reivindicarse como narrador, el *primero que ha novelado en lengua castellana* con su particular *mesa de trucos* que son las *Novelas ejemplares*, donde sorprende a los lectores con cada una de ellas, a cual más ingeniosa en sus inicios; al año siguiente, en 1614, se reivindica como poeta narrativo con su *Viaje del Parnaso*, al que ya hace alusión al inicio de sus *Novelas*; y a comienzos de 1615 será el momento para reivindicarse como poeta dramático, con la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca hasta ahora representados*... Y como el mismo Cervantes confiesa en el prólogo del *Persiles*: “el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan”, pero también son muchos los campos literarios donde quiere dejar su huella (la poesía épica, con el *Bernardo* o, de nuevo, la pastoril, con la segunda parte de *La Galatea*, que nunca llegaron a publicarse); pero entre todos ellos, se decanta por dar fin a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, dentro del género narrativo más prestigioso y culto del momento: la novela bizantina. Y a este empeño dedicará casi su último aliento, si tomamos como cierto el comienzo de la carta dedicatoria que le escribe al Conde de Lemos en abril de 1616: “Ayer me dieron la extremaunción y hoy escribo esta”. Novela que solo verá la luz al año siguiente, de manera póstuma. Pero no importa, Cervantes lleva ya unos años que no vive en esta vida sino en una vida en papel, en el sueño de una segunda vida, en que su nombre se recuerde por la fama de sus obras.

Y en medio de este programa literario bien pensado y medido, se le cuela a Cervantes, una vez más, la vida real, la que él sigue transitando en sus paseos por el Madrid del siglo XVII: la publicación a finales de 1614 de la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, impresa en Tarragona por un tal Alonso Fernández de Avellaneda, que le obliga a aparcar por un tiempo su *Persiles*, su gran proyecto de narrativa culta, y dar rienda suelta a su pluma para acabar la segunda parte del *Quijote*, ese vulgar y menospreciado libro de caballerías, que publica por el mes de octubre de 1615.

Vayamos recapitulando.

Desde el punto de vista de las relaciones entre las cortes políticas y literarias, entre la inevitable comunicación y contaminación entre la vida real y la vida literaria, que son solo una durante los Siglos de Oro, podemos delimitar claramente en la biografía literaria de Cervantes dos momentos bien diferenciados: un primer momento, en que la literatura es un instrumento en sus manos para mejorar sus condiciones de vida (ya sea en sus pretensiones de merced o en las económicas diarias), donde hemos de situar tanto sus obras juveniles como las que escribe y difunde en los años ochenta y noventa del siglo XVI (en especial, *La Galatea* y sus comedias); y

una segunda época, a partir de 1613, la *vida en papel*, en la que desarrolla Cervantes un proyecto literario ambicioso, que lo alza por encima de las costumbres y modos de actuar de los escritores de su época, todos ellos mucho más supeditados al día a día de los compromisos de las *musas ramera*s, como las definiera Lope de Vega. Un proyecto literario de reivindicación personal, que ya hemos visto, como novelista ingenioso (*Novelas ejemplares*), poeta narrativo (*Viaje del Parnaso*), poeta dramático (*Ocho comedias y ocho entremeses*) y novelista culto (*Persiles y Sigismunda*). ¿Qué queda al margen de estos dos grandes momentos de su escritura? Justamente dos obras que nacen de impulsos marginales a Cervantes: la *Primera parte del Quijote* (1605), un encargo editorial del librero Francisco de Robles; y la *Segunda parte del Quijote* (1615), una respuesta al desafío (y venganza personal) del *Quijote* apócrifo, grito desesperado y vengativo de la Corte literaria dominada por Lope de Vega.

Miguel de Cervantes escribió durante toda su vida. No dejó de trabajar incansablemente por sus sueños: el sueño americano de una merced, el sueño literario de un espacio central en la Corte literaria de su momento; sueños que nunca llegó a disfrutar. Pero no por eso dejó de trabajar hasta los últimos momentos de su vida, quizás recordando la máxima: *Aunque Fortuna es mudable, / el trabajo es favorable*.

Pero Cervantes no escribió en cualquier tiempo ni tampoco él fue cualquier escritor, sobre todo en los últimos años de su vida. Cervantes escribió en un momento de construcción y de cambios. Escribió en el momento del triunfo de la imprenta como el medio habitual para la difusión de la información y del conocimiento, fuente de beneficio económico del escritor por su trabajo; pero lo hizo cuando la industria editorial hispánica estaba sufriendo una gran crisis, que le obligó a recomponerse, a reinventarse, dejando los antiguos modelos de negocios de la primera mitad del siglo XVI para abrirse a nuevas posibilidades editoriales, a una adaptación inevitable frente a la competencia desmesurada de las imprentas y librerías europeas. Pero también escribió Cervantes en el momento en que los corrales de comedias y las compañías teatrales fueron creando un nuevo espacio de negocio literario y de difusión (y control) ideológico; un periodo de construcción que otros, como Lope de Vega, terminarían por consolidar y controlar: el espacio de la novela, el espacio del teatro, que convivirá con el de la poesía, con el nacimiento del *Romancero Nuevo* (en que Cervantes tuvo un gran protagonismo junto con otros poetas cercanos a Ascanio Colonna), y con sus particulares modos de difusión, sus particulares modos de supervivencia manuscrita. Oralidad, manuscrito e impreso que se dan la mano en estos momentos en un genial cruce de caminos.

Cervantes escribió a lo largo de toda su vida, pero no siempre le movió el mismo impulso ni finalidad a la hora de hacerlo. Solo si comprendemos la literatura de Cervantes en diálogo con su vida, con sus sueños y esperanzas, con las reglas de las Cortes políticas y literarias que le tocó vivir y en las que participó activamente, podremos comprender algunas de sus claves, sus razones y los contextos que dan sentido a su obra. Pensar en una vida literaria cervantina al margen de su vida y la realidad en su época, una literatura de evasión que le permitió sobrevivir, levantarse por encima de lo que estaba sufriendo en cada momento, es seguir viendo a Cervantes como un héroe romántico, que triunfa en el papel lo que se le niega en la cotidianidad, siguiendo las líneas maestras de una visión biográfica construida durante el siglo XIX completamente superada casi dos siglos después.

Miguel de Cervantes escribió a lo largo de toda su vida. Pero lo hizo en diálogo con su vida, como un instrumento más de su vida. En esto, como en tantos otros aspectos, Cervantes no deja de ser un escritor de su tiempo, uno de los cientos de escritores que vivieron en Madrid, en la Corte de la Monarquía Hispánica con la esperanza de sobrevivir, de consolidar una vida en continua construcción.

El hombre Miguel de Cervantes murió hace cuatrocientos años con la esperanza de que su nombre fuera recordado como uno de los mejores escritores en lengua castellana. Y así ha sido. Pero lo que nunca pudo sospechar Cervantes es que su fama ha nacido a lomos de sus libros de caballerías, de los dos *Quijotes* (el de 1605 y el de 1615), esos textos que él colocaba en un nivel inferior al de esas otras obras que habían constituido su gran proyecto literario.

Sin los *Quijotes*, es decir, según el programa ideado por nuestro autor, Miguel de Cervantes hubiera demostrado ser un gran escritor en los Siglos de Oro.

Gracias a sus dos *Quijotes*, esas dos obras de encargo y respuesta, que él nunca tuvo por su *gran* literatura, Miguel de Cervantes se alza como un genio creador, el mejor escritor en lengua castellana de todos los tiempos, constante de la condición humana. ¿Dónde están los límites entre el éxito y el fracaso? Esta es una de las grandes enseñanzas de la vida de Cervantes a los lectores del siglo XXI, uno de los temas esenciales de los Siglos de Oro, pero ya serán las páginas de otro libro en los que transitar estos nuevos caminos y territorios cervantinos.

Vale.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (2003), *Poética* (Eudoro de Sousa, trad., intro, ed.) Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Aristóteles (1964), *Arte Retórica* (Pinto de Carvalho, A. trad.) São Paulo, Clássicos Garnier / Difusão Européia do Livro.
- Artaza, Elena (1989), *Ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Artaza, Elena (1997), *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Blecua, Alberto (2006), *Signos viejos y nuevos*, Barcelona, Crítica.
- Canavaggio, Jean (1994), “Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza” en *Cervantes: Estudios en la víspera de su centenario*, org. Kurt Reichenberger, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 237-258.
- Canavaggio, Jean (2015), *Cervantes*, (Armiño, M. trad.), Madrid, Espasa Libros.
- Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de La Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Crítica.
- Chartier, Roger (1998), “Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia” en *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Valencia, Fundación Cañada Blanch.
- Cicerón (1997), *De la Invención Retórica*, (Reyes, B. introd., trad. y notas) México, UNAM.
- Cicerón (2001), *El Orador*, trad., introd. y notas E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial.
- Close, Anthony (2006), “La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del siglo de oro” en *Demócrito Áureo – Los Códigos de la Risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Iluminaciones Renacimiento, pp. 113-142.
- Egido, Aurora (1997), “Introducción” en *El Discreto*, Madrid, Alianza, pp. 7-128.
- Egido, Aurora (2012), “Presentación” en *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-Alemán* (Zaragoza, 15-17, dic. 2010), Zaragoza, pp. 09-14.
- Elias, Norbert (1994), *O processo civilizador*, trad. Ruy Jungmann, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- Elias, Norbert (2001), *A sociedade de corte*, /Sussekind, Pedro trad.) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- García López, J. (2015), *Cervantes: La figura en el tapiz*, Barcelona, Pasado & Presente.

- Gracián, Baltasar (2001), *Obras Completas*, introd. A. Egido. Ed. L. Sánchez Laílla, Madrid, Espasa.
- Gracián Dantisco, Lucas (1943), *Galateo Español*, ed. E. Suárez Figaredo, Madrid, Ediciones Atlas, Colección Cisneros.
- Grigera, Luisa López (1994), *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Hansen, João Adolfo (1992), “Uma arte conceptista do Cômico: “O Tratado dos Ridículos” de Emanuele Tesauro” en *Tratado dos ridículos*, (De Luca Nathan, Claudia trad.) Campinas, CEDAE – Referências, pp. 7-27
- Incerti Auctoris (1997), *Retórica a Herenio*, introd., de (Núñez, S. trad. y notas) Madrid, Gredos.
- Kristeller, Paul Oskar (1980), “El territorio del humanista” en *Historia y crítica de la literatura española*, (Rico, F. dir.) Barcelona, Crítica, t. II, pp. 34-44.
- Kristeller, Paul Oskar (1982), *El pensamiento humanista y sus fuentes*, comp. M. Mooney, trad. F. Patán López, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lucía Megías, José Manuel (2016), *La juventud de Cervantes*. Madrid, Edarf.
- Márquez Villanueva, Francisco (1973), “Don Luis Zapata o el sentido de una fuente cervantina” en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos.
- Márquez Villanueva, Francisco (1995), *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Redondo, Agustín (1978), “Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*” en *Bulletin Hispanique*, 80, pp. 39-70.
- Salinas, Miguel de (1980), “Retórica en lengua castellana” en *La retórica en España*, ed. Elena Casas, Madrid, Editora Nacional.
- Tesauro, Emanuele (1992), *Tratado dos ridículos*, trad. Claudia De Luca Nathan, Campinas, CEDAE – Referências, pp. 30-59.
- Rico, Francisco (2014), *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Ed. Crítica.

COMUNICACIONES

QUIJOTE Y NOVELAS EJEMPLARES

CONSIDERACIONES ACERCA DE LA PRESENCIA DEL DINERO EN LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*

MARÍA DE LOS ÁNGELES CALVO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
CELEHIS-GLISO

Al momento de analizar la presencia del dinero en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), en una primera y no muy meditada respuesta, diríamos que es irrelevante; a nadie se le ocurriría contestar que es significativa a pesar de que, en esa época, España vivía una crisis económica cada vez más notable y su aparición es contemporánea a poemas como la letrilla de Góngora de 1601 *Dineros son calidad* y la archiconocida de Quevedo *Poderoso caballero es don Dinero* de 1603.¹

Azorín (1947) se pregunta “¿Llevaba acaso dinero en sus andanzas el gran Don Quijote? (...) ¿Y para qué querrían dinero Don Quijote en su locura y Tomas Rueda en la suya?”² Y agrega: “(...) si no tiene ya nada que ver Cardenio con la sociedad, vuelto al estado natural ¿para qué habría de servirle el dinero?” Si tenemos en cuenta la actitud de don Quijote en lo referente al pago de sus gastos parecería que, en la primera parte de la novela, el dinero no tiene importancia, de hecho, el protagonista asiste a las ventas, duerme y come allí pero se niega a pagar por los servicios recibidos (al menos con dinero).

Sin embargo, la presencia del dinero atraviesa toda la obra de diferentes maneras; quisiera referirme específicamente a cuatro cuestiones.

1. EN LA NOVELA APARECEN TODAS LAS MONEDAS DE LA ÉPOCA

En la primera parte, la única a la que no se hace referencia es el *cuatrín*. Se llega incluso a citar en el episodio del cautivo (al que Azorín llama justamente “novela del dinero”) dos monedas no españolas: el *zianys* (I, 40, 322) o *cianí*, una moneda de oro de baja calidad usada por los moros de África y el *zoltamís* o *zoltanís* (I, 40, 330) que era una moneda de oro argelina.³

En este punto cabe recordar que en la España del Siglo de Oro el sistema monetario estaba constituido, a grandes rasgos, alrededor de tres tipos básicos de monedas: las de oro, presentes sobre todo en operaciones mercantiles de alto nivel, las de plata de ley elevada y, finalmente, la moneda de vellón ligada a las transacciones de la vida diaria.

En 1497, los Reyes Católicos intentaron con la Pragmática de Medina del Campo poner un poco de orden en el desbarajuste monetario peninsular a partir del modelo aportado por

1 Ambos autores juegan con la polisemia de términos que pueden relacionarse con las monedas de la época; Góngora habla de *cruzados* (moneda de oro portuguesa), *escudos*, *ducados*. Quevedo habla de *escudos*, *reales*, *cuartos*, *doblón* o *sencillo*. Ambos en estas irónicas letrillas dan cuenta del papel importante y corruptor del dinero. Cito una de las estrofas del poema de Góngora: “Todo se vende este día/ todo el dinero lo iguala, / la corte vende su gala, / la guerra su valentía; / hasta la sabiduría/ vende la Universidad/ ¡Verdad!”.

2 Azorín llama a Tomas Rueda, protagonista de *El licenciado Vidriera*, “el Quijote chico”.

3 Capítulos 37 a 42. Las palabras de Azorín al llamar a este extenso episodio “novela del dinero” son muy acertadas porque las alusiones tanto a monedas como “ducado” y “escudos”, como la alusión a “dinero” y “dineros” son muy numerosas, no hay otro episodio cuantitativamente semejante.

la economía más fuerte que era la de la Corona de Castilla. Con esta intención, acuñaron una nueva moneda de oro denominada *excelente de la granada* (en honor a la reciente toma de Granada) que terminó llamándose *ducado*. Equivalía a 375 maravedís y se fabricaron piezas de medio, cinco, diez, veinte y cincuenta ducados.

El emperador Carlos V, en 1535, introdujo otra moneda de oro de menor peso y ley, el *escudo*, para igualar la moneda de Castilla a la de los otros países y evitar la fuga de divisas al exterior. El escudo cuyo valor inicial era de 350 maravedís se usaba en monedas de dos (doblón o dobla) y de cuatro (doble o doblón).⁴

El *real* era de plata y equivalía a 34 maravedís en 1497; en esa época, aparece ya en submúltiplos de medio, cuarto (llamado cuartillo) y octavo. Carlos V mandó acuñar real de a dos, de a cuatro y de a ocho. En la época de Felipe II, el real de a ocho era la moneda española por excelencia, equivalía a 272 maravedís y se usaba diariamente para pagar todo tipo de artículos.⁵

Por último, para acuñar las llamadas “monedas de vellón” se utilizaron aleaciones de cobre con un bajo y decreciente contenido de plata.⁶ El *maravedí* era una moneda medieval acuñada por primera vez en oro por los almorávides.⁷ Don Quijote, en el capítulo 67 de la segunda parte, habla del origen morisco de varios términos de la lengua española entre ellos el *maravedí*. Desde el medioevo, sufrió cambios y devaluaciones hasta quedar convertida en moneda de vellón durante el reinado de los Reyes Católicos. Fue la moneda de uso más extendido, sirviendo como unidad de cuenta de todas las demás; existían maravedís de dos, de cuatro y de ocho. Las pequeñas compras se hacían en maravedís; en 1571 un huevo, por ejemplo, costaba 3 maravedís y una libra de carnero, 20; en épocas de Cervantes un barbero ganaba unos 20.000 maravedís y un cirujano⁸ como su padre, pocos más de 40.000.

La *blanca* fue la moneda de menor valor acuñada por los Reyes Católicos en 1497 y equivalía a medio maravedí. Durante el siglo XVII, debido a la crisis económica del Imperio español, las monedas de vellón sufrieron una gran depreciación; surgieron así monedas de ínfimo valor como los *cornados*,⁹ los *cuatrines* y los *ardites*.

2. PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

En la página inicial, luego del cronotopo que ocupa apenas un renglón, se presenta al protagonista haciendo referencia a su posición social y económica, y allí no hay ambigüedad alguna; frente a un tiempo y un lugar poco específicos (se trata de la Mancha y de épocas contemporáneas sin otras precisiones), su pertenencia estamental no deja lugar a dudas: es “(...) un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor (...)” (I, 1, 23).¹⁰ En cuanto a su posición económica, se la describe a partir del atuendo (de buena apariencia pero escaso y ya pasado de moda), el número de criados (apenas un ama y un mozo de campo y plaza para funciones diversas) y una frugal alimentación, de hecho en la época existían refranes

4 Llegó a 400 maravedís en 1566 y 440 en 1606.

5 Esta moneda dio lugar posteriormente al *duro*.

6 A partir del reinado de Felipe V serán sólo de cobre.

7 Fernando I de León (1037- 1065- y Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) acuñaron maravedís de oro.

8 “Hombre que hace ligaduras y cura otras enfermedades” como se lo definía en la época.

9 Apócope de “coronado” por la corona que tenía.

10 La edición utilizada en este trabajo fue realizada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner y publicada en el año 1983 por Editorial Abril.

que los lectores conocían: *vaca y carnero olla de caballero, olla sin carnero, olla de escudero* presentes sin duda en la cabeza de Cervantes al comenzar a describir los hábitos alimenticios de su personaje: “(...) una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura consumían las tres partes de su hacienda” (I, 1, 23); en fin, luego de esta descripción no quedan dudas, es un hidalgo pobre. Y si además le sumamos que, como se dice más adelante, “(...) ha vendido muchas hanegas de tierra de sembradura” (I, 1, 24)¹¹ y ha descuidado la hacienda enfrascado en sus delirantes lecturas se determina claramente que es un hidalgo pobre rural.

Pero esta referencia a la posición estamental y económica se repite a lo largo de toda la novela al hacer referencia a otros personajes. Por cuestiones de espacio sólo citaré algunos de los muchos ejemplos que aparecen: Juan Haldudo “Villano rico” (I, 4, 41), “un labrador aún más rico que el padre de Grisóstomo que se llamaba Guillermo” (I, 7, 87), “uno de los ricos harrieros de Arévalo” (I, 16, 114), “doncella tan noble y rica como yo” (I, 24, 180), “mujer tan principal, tan hermosa y tan rica” (I, 25, 193), “caballero tan principal, tan rico y tan gentilhomme” (I, 27, 214), “humildes en linaje pero tan ricos” (I, 28, 220), “dos caballeros ricos y principales” (I, 33, 259), “hija de pobre labrador” (I, 51, 402). He citado ejemplos en los que se puede ver cómo el dinero atraviesa los estamentos, hay hidalgos y labradores pobres y hombre principales o sin linaje, ricos; una cita lo resume: “cuantos ricos mancebos, hidalgos y labradores” (I, 12, 88).

3. PRESENCIA DEL DINERO EN LA SOCIEDAD CIRCUNDANTE

En la primera salida, don Quijote es armado caballero en la venta que él toma por castillo y ante la concreta pregunta del ventero acerca de si traía dineros responde que “no traía blanca” y explica sus razones: “porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído” (I, III, 36); el ventero trata de explicarle que “(...) no era menester escribir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dinero y camisas limpias” y finalmente le aconseja “que no caminase de allí adelante sin dineros” (I, 3, 37). El capítulo termina con la partida de don Quijote de la venta, supuestamente armado caballero, con estas palabras: “El ventero (...) sin pedirle la costa de la posada, le dejó ir a la buen hora” (I, 3, 39). Podría haber transcurrido el episodio sin mención al pago, pero no, no sólo se hace hincapié en el pedido y las razones tanto del ventero como de don Quijote, sino que al final del capítulo se vuelve a mencionar el hecho.

En su primera aventura (capítulo IV) defiende al joven Andrés y pide al patrón, el rico Juan Haldudo, que le pague lo que le debe. En ningún momento, don Quijote duda de que el joven debe cobrar y el patrón debe pagar por un trabajo. Más adelante, intercede para que dos huéspedes que se querían ir de la venta sin pagar abonen lo que deben al ventero.¹² Es decir, es consciente de las transacciones económicas que se llevan a cabo en el mundo *común* entre gente *común*.

Llega a hablarse del dinero también como un valor presente en el mundo del arte, cuando en el capítulo 48, el cura y el canónigo discuten acerca de las comedias de la época, no sólo se dice que dieron buen dinero a “los representantes” (I, 48, 384), sino que se llega a afirmar que “las comedias se han hecho mercadería vendible” y que “el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide” (I, 48, 385).

11 Espacio de tierra en el que se puede sembrar una fanega de trigo.

12 No tan valientemente como sería esperable, aunque se lo piden no recurre a su espada “(...) porque no me es lícito poner mano en la espada contra gente escudiril” (I, 46, 359). y los termina convenciendo con palabras.

Sancho no es el único en preocuparse por los bienes materiales, los venteros quieren cobrar por alojamiento y comida, la ventera “(...) se contentaba (...) por la promesa que Cardenio y el cura le habían hecho de pagalle todos los daños que por cuenta de don Quijote le hubiesen venido” (I, 37, 300); el barbero a quien se le ha quitado la bacía-yelmo y que termina cobrando sus ocho reales, el joven Andrés al que ya hemos hecho referencia etc.

Un aspecto interesante que quiero mencionar es que don Quijote, a pesar de todo su delirio, es consciente de lo que significa la pobreza y las situaciones de privación y necesidades en que viven los pobres (remito como ejemplo al célebre Discurso de las Armas y las Letras, capítulos 37 y 38).

4. DOS MODELOS DE MUNDO

Las andanzas de la pareja protagonista, sus diálogos y conductas permiten representar dos modelos de mundo antagónicos en cuanto a los motivos de su accionar y las retribuciones que esperan por los hechos que realizan. El escudero acompañará a don Quijote a partir de la segunda salida (capítulo 7). Para presentar a Sancho se retoman los elementos antes citados, posición estamental y económica: “(...) un labrador vecino suyo, hombre de bien si es que este título se puede dar al que es pobre (...) se determinó de salirse con él y servirle de escudero” (I, 7, 59). En esta segunda salida, recordando los consejos del primer ventero, don Quijote da la orden a Sancho de “(...) buscar dineros y, vendiendo una cosa, y empuñando otra, y malbaratándolas todas, llegó una razonable cantidad” (I, 7, 59), es decir, el narrador se toma el trabajo de describir los mecanismos por los cuales consigue el dinero. Don Quijote sigue las indicaciones del primer ventero, pero cuando en la segunda venta, se le pide que pague, le ofrece pagarle “en haceros vengado de algún soberbio que os haya fecho algún agravio.” (I, 12, 122), es decir, brindándole sus servicios como caballero y no con dinero. A pesar de tener con qué pagar, ante el reclamo del ventero pide que no se le cobre la deuda porque: “(...) yo no puedo contravenir a la orden de los caballeros andantes, de los cuales es cierto (sin que hasta ahora haya leído cosa en contrario) que jamás pagaron posada ni otra cosa en venta donde estuviesen” (I, 17, 123). Va aún más allá que en la respuesta dada al primer ventero, ahora, argumenta que pagar con dinero sería subvertir un orden en el que cree; él retribuye los servicios recibidos, pero en los términos que le parecen propios.

Sancho, en cambio, trata de sacar ventaja de la locura de su señor, cuando se le pretende cobrar a él, sostiene que como “su señor no había querido pagar, que tampoco él pagaría.” (I, 17, 122) El escudero que sí es consciente de que debe pagar de la manera convencional, es decir, con dinero, aprovecha la locura de su amo para no hacerlo y, si bien recibe una golpiza por ello, termina el episodio “muy contento de no haber pagado nada” (I, 17, 124). No es la única ocasión en que trata de sacar ventaja de la situación: cuando encuentran las pertenencias abandonadas de Cardenio “En tanto que don Quijote pasaba el libro, pasaba Sancho la maleta” porque “tal golosina habían despertado en él los hallados escudos” (I, 23, 173).¹³ Sancho no quiere devolver los escudos y busca artulugios para poder quedarse con ellos. En conclusión, don Quijote posee una lógica económica propia, emanada de sus lecturas, Sancho, en cambio, solo busca sacar ventaja de los delirios de su señor.

Una preocupación constante de Sancho es el pago por sus servicios de escudero que sólo tienen que ver con una cuestión económica. En el caso de la ínsula varias veces prometida por don Quijote, a pesar de que Romero Muñoz (1991) sostiene que la ínsula será el sueño

13 *Golosina* como deseo, apetito, en definitiva, codicia.

caballeresco de Sancho; considero, ateniéndome estrictamente a esta primera parte, que para el escudero no es un sueño caballeresco sino otra forma (más delirante sí) de lograr dinero y ascenso social.¹⁴

Discuten en varias oportunidades acerca del salario y cada uno se basa en su propia lógica: el caballero asegura que "(...) las mercedes y beneficios que yo os he prometido llegarán a su tiempo" (I, 20, 150), y agrega "(...) y si no llegaren, el salario, a lo menos, no se ha de perder, como ya os he dicho" (I, 20, 150); llega incluso a hablar de un testamento: "(...) su salario no podrá perderse, que en mi testamento, que ya está hecho, dejo declarado lo que se te ha de dar".¹⁵

María Roca Mussons (2013) afirma que "(...) desde el principio Sancho es delineado como quien posee más hilos de contacto con la realidad" (p. 163); de hecho razona en todo momento con la lógica común: sin espíritu caballeresco alguno pregunta "(...) cuánto ganaba un escudero andante en aquellos tiempos, y si se concertaban por meses, o por días, como peones de albañil" (I, 20, 150), para él, ser escudero es ni más ni menos que un simple trabajo como el de peón de albañil. Don Quijote le contesta que jamás los escuderos estuvieron a salario sino a merced.

Cuando Sancho quiere que se le firme la libranza para obtener sus tres pollinos (capítulo 25), no acepta las razones de su amo quien no firma la carta a Dulcinea porque "nunca las cartas de Amadís se firman" (I, 25, 192). Sancho sabe que sin firma no tendrán validez y le pide "firmela con mucha claridad, porque la conozcan en viéndola" (I, 25, 195). Pero pierde la carta y, por ende, su posibilidad de obtener los pollinos, sin embargo, el cura lo calma diciéndole que cuando viese a su señor "(...) él le haría revalidar la manda y que tornase a hacer la libranza en papel, como era uso y costumbre, porque las que se hacían en libros de memoria jamás se aceptaban ni cumplían" (I, 26, 201). Esta cita muestra cómo, siempre, de un modo u otro, en este caso, con una frase al pasar, el narrador da cuenta de la sociedad real, de ese mundo donde la gente quiere cobrar y tiene ambiciones muy distintas de las de don Quijote.

En el episodio en que Dorotea finge ser la princesa Micomicona, aun cuando Sancho se deja llevar un poco por los disparates de su señor,¹⁶ nunca lo guían los mismos intereses, don Quijote piensa en aumentar su fama y Sancho en mejorar su posición social y económica, hecho que se reitera con matices a lo largo de toda la novela.¹⁷

Luego de haberme referido a cuestiones que ponen de manifiesto la presencia del dinero en la primera parte del *Quijote* (palabra por otro lado nombrada muchas veces a lo largo de la novela tanto en singular como plural, se habla de *dinero* como de *dineros*), para finalizar quiero retomar algo planteado al inicio de este trabajo. Como he dicho en la novela están presentes todas las monedas que circulaban en la España de la época. Pero es necesario remarcar que, cuando se habla concretamente de transacciones económicas en las que interviene el dinero,

14 Piensa en esta retribución porque ha leído en los libros de caballerías que así retribuían sus héroes el servicio de sus escuderos.

15 Concluye con una frase tal vez contraria a lo que ha sido siempre su manera de pensar: "(...) no conforme a sus muchos y buenos servicios, sino a la posibilidad mía" (I, 46, 374). Es la única vez que menciona sus posibilidades reales y no sus delirios caballerescos.

16 Piensa que tal vez "(...) si estuviera casado con la infanta Micomicona, y yo fuera conde, por lo menos, pues no se podía esperara otra cosa" (I, 47, 379).

17 De hecho, a pesar del cariño que llega a sentir por su señor en el capítulo final de la segunda parte está contento por figurar en el testamento de quien se reconoce como Alonso Quijano: "(...) se regocijaba Sancho Panza; que esto del heredar algo borra o templar en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto" (II, 74, 866).

se mencionan sólo las monedas de oro y plata. Al ducado se hace referencia en 18 ocasiones (6 en la primera parte)¹⁸, a los escudos en 32¹⁹ y al real (la moneda más mencionada es en toda la novela) más de sesenta veces. En esta primera parte, se habla de reales en diferentes transacciones y pagos cotidianos: el pago que reclama Andrés, la compra del cartapacio (medio real), la bacía que es cotizada en un real de a ocho y finalmente se paga por ella ocho reales, la limosna que da Sancho al galeote (un real de a cuatro), etc.

¿Pero qué sucede con las monedas de vellón? El maravedí, unidad de cuenta de todas las demás monedas y de uso más extendido, solo aparece en toda la novela 13 veces, siete de ellas en la primera parte, dos en un paratexto inicial al hacer referencia al precio del libro establecido por el Consejo Real; en la *Tasa* se lee:

(...) habiendo visto por los señores dél un libro intitulado El ingenioso hidalgo de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, tasaron cada pliego del dicho libro a tres maravedís y medio; el cual tiene ochenta y tres pliegos, que al dicho precio monta el dicho libro docientos y noventa maravedís y medio (...) (I, Preliminares, p. 5)

Firma esta tasa Juan Gallo de Andrada en diciembre de 1604. Es decir, no es ficción sino un dato de la realidad en el que se habla de esta moneda. Sin embargo, dentro de la novela no interviene en transacciones económicas concretas; estos son los cinco casos en que aparece: “Sepa, señor, que no vale dos *maravedís* para reina” (I, 7, 60); “y que vale un real de a ocho como un *maravedí*” (I, 21, 153); “(...) porque le hago saber que con la Santa Hermandad no hay usar de caballerías; que no le da a ella por cuantos caballeros andantes hay dos *maravedís*” (I, 23, 169); “hacer pagado a Andrés hasta el último *maravedí*” (I, 31, 250); “sin pagar ofrecido sea el diablo el *maravedí*”²⁰(I, 52, 410).

Lo mismo sucede con el resto de las monedas de vellón. Cuando el primer ventero le pide que le pague, don Quijote le dice que no traía *blanca*, es decir, no tenía dinero, En el capítulo 27 cuando habla del caballero Roldán, don Quijote dice: “no le podía matar nadie si no era metiéndole un alfiler de a *blanca*” (198), es decir, un alfiler del valor de medio maravedí, exagerando el precio quiere señalar su gran tamaño. El *cornado* sólo aparece una vez en el capítulo 17: “no pagaría un solo cornado, aunque le costase la vida” (123). Por último, el *ardite* aparece en toda la novela 12 veces y, siempre, aludiendo a algo de poco valor o sin importancia (de hecho hasta nuestros días se dice “me importa un ardite” en el sentido de *no me interesa en absoluto*): “(...) aunque don Quijote fuera verdaderamente de los caballeros andantes de la Tabla Redonda, no le estimaran en dos ardites” (I, 17, 124); “os daré toda vuestra parte en dineros, sin defraudaros ni un *ardite*” (I, 39, 313); jurando que no saldría de la venta sin que se le pagase primero hasta el último *ardite*. En cuanto al *cuatrín*, como dije, no aparece en esta primera parte, sólo se lo menciona una vez en la segunda parte y con el mismo sentido de cosa de poco o ningún valor “provecho quiero, que sin él no vale un *cuatrín* la buena fama.” (II, 52, p. 812)

18 Tres de ellas cuando relata el cautivo la repartición de la herencia que hizo su padre (capítulo 39). Cabe recordar que, en el momento de aparición del *Quijote*, el ducado era una *moneda de cuenta*, es decir, un concepto económico que se aplicaba para garantizar la estabilidad de las transacciones comerciales. Era en realidad una moneda imaginaria porque había dejado de existir físicamente, pero se seguía usando para algunos contratos y compromisos, pero no olvidemos que esa historia pertenece al pasado, en el mismo episodio, cuando se hace referencia a pagos y entregas de dinero más recientes, se habla de escudos

19 Hay, además, referencia a joyas y piedras preciosas, de manera muy abundante en el episodio del cautivo.

20 Es decir, ni un maravedí.

Las monedas de vellón eran de uso común, como se vio en el paratexto citado; sin embargo, no hay en la primera parte de la obra ninguna transacción o hecho económico en que se usen, sólo se las utiliza lexicalizadas, a modo de dicho popular, sobre todo para hacer referencia a cosas de escaso valor. ¿Y por qué hace esto Cervantes? Una posible respuesta, tal vez, sea que a través de esta estrategia da cuenta de la crisis que sufría la moneda española, sobre todo la de vellón, en ese momento. Si bien la Hacienda española se declaró en bancarrota en 1557, 1575 y 1597, la llegada al trono de Felipe III agravó la situación. Hacia finales del siglo XVI, el metal y las monedas de oro y plata habían prácticamente desaparecido de España. En 1594, calculaba la Hacienda Real que unos seis millones de ducados salían cada año de Castilla para pagar la deuda española en el exterior. Además, determinados grupos poderosos atesoraban el metal sacándolo de circulación. A principios del XVII el trueque era un elemento cotidiano de la vida económica española.

El uso abusivo de Felipe III y Felipe IV de la regalía de acuñar moneda, modificaron el peso, la ley y el valor de la moneda de vellón a su antojo. Hay una fuerte discusión en la época entre quienes defienden el uso absoluto del rey de esta potestad y quienes creen como Juan de Mariana que el consentimiento del pueblo es fundamental en cualquier mudanza de la moneda que el rey quisiese llevar a cabo (absolutistas y pactistas respectivamente). La moneda de vellón, a diferencia de las de oro y plata, carece de valor intrínseco, de hecho, muchos no la querían recibir como pago y preferían el trueque o el pago en especies. Elena María García Guerra (1998) afirma: “La abundante circulación de vellón se consideró una de las causas más claras de la decadencia del reino” (p. 86). En 1597, la moneda de vellón circulante era de 2.523.968 ducados y en 1605, 6.686.389, 27, es decir, había aumentado poco más de dos veces y media. Entre 1602 y 1627 (con una interrupción entre 1609 y 1616), el stock de vellón en circulación aumentó notablemente. Sólo entre 1602 y 1605 se acuñaron casi 1000 millones de moneda de vellón.²¹ Eric Graf (2017) analiza la relación e influencia que el pensamiento de Mariana y la escuela salmantina ejercieron sobre Cervantes y hace una interpretación interesante de lo que se suele considerar mera humorada. Cuando don Quijote, en su primera aventura, le exige a Juan Haldudo que pague a Andrés lo que le debe, hace mal la cuenta y multiplicando seis reales por nueve meses dice 73 en vez de 63; Graf sostiene que un cargo adicional de 10 reales por el uso de 63 durante nueve meses, es decir, un 21 por ciento anual, era una tasa razonable alrededor de 1600.

Para concluir, el dinero está muy presente en la sociedad de la época y también en la primera parte de la novela, sólo que el protagonista vive una realidad diferente que no existe más que en su mente enajenada y en sus utópicos deseos de recrear una edad a la que “(...) los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro *tanto se estima*,²² se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna” (I, 11, 80). Cervantes recreó desde al ámbito que le era propio, el de la literatura, la sociedad española de principios del XVII, pero va más allá de la utopía o la añoranza, y utiliza determinadas estrategias discursivas para hacer una crítica mordaz y certera de la realidad económica de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Azorín (1947), “Cervantes y el dinero”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Recuperado de: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/132376.pdf> (Última consulta 09/10/2020)

21 Primero, solo en Burgos y en Cuenca, más tarde, también en Coruña y Granada.

22 Remarco estas palabras porque ponen en evidencia la importancia del dinero en la época.

- Bachelor, J. (2012), "Don Quijote: una esmerada crítica de la sociedad aún valiosa en nuestros días". Recuperado de www.digitalcommons.olivet.edu/cgi/viewcontent.cgi?article.
- Cárdenas Falcón, L. de. (2017), "Don Quijote y la economía solidaria", *Revista Iberoamericana de Autogestión y Acción Comunal (RIDAA)*, 70, pp. 43-52.
- Cervantes Saavedra, M. de. (1983), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Abril.
- Domínguez Ortiz, A. (1981), *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza.
- García Guerra, E. M. (1998), "La moneda de vellón: un instrumento al servicio de la fiscalidad del Estado moderno castellano: las Cortes", en *Cuadernos de Historia Moderna n° 21, monográfico IV*, pp. 59-101.
- Graff, C. (2017), "Cinco principios del libre mercado en don Quijote de la Mancha", en *Panam Post*, 13 de mayo de 2017, <https://es.panampost.com/editor/2017/05/11/cinco-principios-del-libre-mercado-en-don-quijote-de-la-mancha/>
- Elliot, J.H. (1980), *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives.
- Maravall, J.A. (1975), *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel.
- Ortega Dato, J.A. (2006), "Los dineros en *El Quijote*", en *Revista digital SUMA* 52. Junio 2006, pp. 33- 40.
- Roca Mussons, M.A (2013), "Las monedas de Sancho", en *Con los pies en la tierra, Don Quijote en su marco geográfico e histórico* (XII-CIAC), Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (eds.), 2008, Argamasilla de Alba, pp. 163-182.
- Romero Muñoz, C. (1991), "La invención de Sansón Carrasco", en *Actas del II Colloquio de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 28-69.
- Santiago Fernández, J. de (2013), "Moneda y fiscalidad en Castilla durante el siglo XVII", *IV Jornadas Científicas sobre Documentación en Castilla e Indias en el siglo XVI*, Madrid, 2005, p. 410.

ACERCA DE LOS TRATAMIENTOS PERSONALES QUE SE DISPENSAN DON QUIJOTE Y SANCHO PANZA

RODOLFO NICOLÁS CAPACCIO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Este trabajo está referido a los tratamientos mutuos que se dispensan don Quijote y Sancho Panza en la obra cervantina. Pero, antes de aproximarnos a ellos, digamos algo acerca de estas cuestiones referidas al tratamiento que se dan las personas en general, como una de las primeras formas de la comunicación social, en todas las culturas y en todos los tiempos.

El tratamiento personal establece el vínculo humano más primitivo y consiste en posicionarse ante el otro desde un determinado rol, por ejemplo: de padre, hijo, hermano, profesor, alumno, rival, amigo, enemigo, etc. en infinitas variantes. Es, a través de ellos, que se manifiestan las cuestiones vinculadas con los afectos y las posiciones sociales que transitamos en comunidad. Por eso, siempre, el trato o el mal trato que damos o nos dan, estará inserto en una trama social determinada y será un vínculo, afectivo o no, aceptado o rechazado, pero de reforzamiento de esas posiciones relativas. Lo opuesto a ello es el no trato, o sea, la ignorancia del otro.

Los tratamientos personales establecen el grado de interacción y reciprocidad, que puede ser simétrica, al dirigirse a alguien como *hermano*, por ejemplo, o asimétrica al decirle *su alteza*; y siempre, dado que nos dirigimos a otro con algún propósito, el tratamiento llevará implícita cierta connotación de afecto, de no afecto, de persuasión, de acercamiento o de poner distancias.

Los tratamientos están acuñados por la costumbre, tanto en la lengua oral como en la escrita y, en este caso, están aquellos muy formales y conocidos, vinculados con ciertos protocolos como los de *reverendo*, *ilustrísimo*, *excelentísimo*; ; aquellos clásicos al iniciar una nota como el de *estimado señor o señora*, que pueden, o no, preceder al cargo, como si dijéramos: *Señor Rector*, *Señor Intendente*, *Señor Presidente*; los teñidos de afectiva cortesía, como *mi recordado amigo*, *estimado compañero* y otros innumerables de este tipo.

Luego, los que pertenecen a la oralidad, como el tan frecuente trato de *señor o señora* con que nos dirigimos a cualquier persona, conocida o desconocida en muchas circunstancias y aquellos vulgares, de naturaleza cambiante, que tienen épocas de esplendor y decadencia como el de *tío*, *loco*, el lunfardesco -y ahora otra vez de moda- *chabón*, que tanto emplean los jóvenes; o aquella conjunción *tarúpido*, que se usó alguna vez y que llamara la atención de Borges,

En fin, los tratamientos son tan variados como interlocutores haya, y fluctúan y fluctuamos con ellos de acuerdo con la formalidad o informalidad de las situaciones, con nuestros estados de ánimo o con la intencionalidad que queremos darle al vínculo.

Al repasar los clásicos españoles del Siglo de Oro se verá la abundancia de tratamientos usados por entonces, y esa necesidad, a través de ellos, de situar -en una época en que era imprescindible marcar en el trato la diferencia social- la posición propia y del otro. Así encontramos los tratamientos de *señor hidalgo*, *señor maeso o maese*, *señor doctor*, *señor bachiller*, *señor galán*, *señora doncella*, *señor licenciado*, *señor gentilhombre*. La mayor parte caídos en desuso, pero también varios de aquel entonces que han llegado intactos a nuestros días, sobre todo en el trato oral y que seguimos empleando con frecuencia, como los de *caballero*, *mozo*, *maestro*, *patrón*, *doña*, etc.

Pero baste aquí lo que se ha dicho de los tratamientos en general para pasar a los que se dispensan estos dos famosos personajes que, juntos, se han largado a campo traviesa por los caminos de la España del Renacimiento. Unos tratamientos condicionados por la posición social que cada uno ocupa, pero que, especialmente en don Quijote, irán variando de acuerdo con sus estados de ánimo, muy cambiantes de por sí.

Lo primero que se advierte es que ambos, tal vez como buenos españoles, gustan mucho de conversar, razón por la cual las oportunidades de darse mutuos tratamientos abundan.

Los personajes van solos por esos campos, pasan la noche al raso y en soledad, en muchas ocasiones, lo que acentúa la necesidad del diálogo, tan imperiosa que, en plena Sierra Morena, en un momento en que don Quijote le ha impuesto silencio a Sancho como castigo, este, mortificado dice:

Señor don Quijote, vuestra merced me eche su bendición y me dé licencia; que desde aquí me quiero volver a mi casa, y a mi mujer y a mis hijos, con los cuales, por lo menos hablaré y departiré todo lo que quisiere; porque querer vuestra merced que vaya con él por estas soledades de día y de noche, y que no le hable cuando me diere gusto, es enterrarme en vida (...) (I, 25, 298)¹

Don Quijote es un hidalgo manchego y Sancho un labriego vecino, por lo que el vínculo entre señor y siervo se encarna en ellos naturalmente, y cada uno se asume como tal. Además, don Quijote refuerza la distancia en la relación, que no sólo es la de amo y criado, sino principalmente la de caballero y escudero. Esto da lugar a que don Quijote emplee libremente el tuteo, a cada momento, en tanto que Sancho no quebrará la regla de tratar de *señor* a su amo aun cuando tenga la clara evidencia de que está loco y lo vea hacer cosas extravagantes, al menos cosas que él, como simple campesino, “con muy poca sal en la mollera” no haría, ya que es –como le dijo don Quijote alguna vez– “un hombre de bien (si es que este título se puede dar al que es pobre)” (I, 7, 112)

Establecidas las jerarquías entre ambos, se da por sentado que, así como en el régimen feudal el señor debía, en situaciones de peligro, asumir la defensa de los siervos, aquí, el señor debe velar por su criado, aunque en verdad sea el criado el que sale en defensa de su señor en muchos episodios, y quien recibe los golpes.

En esta relación, los tratamientos de Sancho hacia su amo quedan, por lo general, limitados a los de “vuesa merced”, el más usual, “Señor don Quijote” o “señor mío”; y algunas veces, a “señor mío de mi ánima”. En tanto que los tratamientos de don Quijote hacia Sancho serán muchos y fluctuarán con harta frecuencia de acuerdo con sus cambiantes estados de ánimo y, también, de acuerdo con la presencia de otras personas y las jerarquías de las mismas.

Lo tornadizo de su temperamento hace que don Quijote sea por lo general irascible, capaz de pasar sin transición de la calma reflexiva y sabia a la ira incontrolable y violenta. Con frecuencia, insulta y arremete contra lo que supone son sus enemigos y, en varias ocasiones, cuando no sale descalabrado, deja a cosas y personas en muy malas condiciones. Provoca destrozos y hiere de consideración a algunos con los que se enfrenta. De igual modo, en los momentos en que monta en cólera contra Sancho, halla un cierto regodeo en el destrato que le propina y enhebra una retahíla de palabras hirientes y frases afrentosas en las que marca el peso de su posición social y hace alarde ante el rústico de su conocimiento de la lengua al descargarle los más duros calificativos.

1 Se cita el *Quijote* por la edición de EMECÉ editores, 1947, indicando entre paréntesis parte, capítulo y página”.

Pero el hidalgo es, ante todo, un padre protector y, llegada la ocasión de darle alguna conseja o en circunstancias que inducen a la reflexión, no dudará en tratar a su escudero como “Sancho hijo”, “hijo Sancho” o “Sancho el bueno”. Por ejemplo, en un momento en que el escudero va a beber agua después de una apaleadura y él supone que es mejor su bálsamo, le dice: “Hijo Sancho, no bebas agua; hijo, no la bebas, que te matará” (II, 17, 204). Pero, en una ocasión anterior, en la aventura de los yangüeses, cuando los dos terminan apaleados y dolidos y cuando Sancho “con voz enferma y lastimada” le requiere: “Señor don Quijote. ¡Ah señor don Quijote!” (I, 15, 177) (al reclamarle el bálsamo de Fierabrás para curarse de las heridas), don Quijote, emparejado con su escudero en el dolor y la desventura, le pregunta, con el “mismo tono afeminado y doliente”: “¿Qué quieres, Sancho hermano?” (I, 15, 179) y aún reitera estar en este mismo nivel fraterno en circunstancias penosas, como cuando poco después, al recordar los golpes y quejarse Sancho del dolor de los estacazos que le han quedado impresos, tanto en la memoria como en las espaldas, don Quijote le dice: “Con todo eso, te hago saber, hermano Panza, que no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma” (I, 15, 183).

En otras ocasiones, en especial cuando las circunstancias no les son favorables, don Quijote llegará a darle a Sancho el trato de amigo. Así ocurre cuando le pide que lo acomode sobre el burro, luego de los palos, o cuando se reponen en la venta tras el escándalo protagonizado a la noche por Maritornes, Sancho, el ventero y el arriero. Allí, le dice al aporreado Sancho: “No tengas pena, amigo, que yo haré agora el bálsamo precioso con que sanaremos en un abrir y cerrar de ojos” (I, 17, 197).

Este tratamiento también se lo dará en otras ocasiones, generalmente, antes de las aventuras, cuando don Quijote se dirige a su solitario interlocutor y único admirador de sus hazañas. Por ejemplo, en medio de la noche, al oír el ruido de los batanes y aprestarse para la aventura: “Sancho amigo, –le dice– has de saber que yo nací por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro” (I, 20, 230).

Pero una cosa es el trato antes de las aventuras, cuando don Quijote necesita prestigiarse ante Sancho, y otra, cuando –como pasa casi siempre– las aventuras terminan mal y sale corrido y burlado, como en esa misma aventura de los batanes, cuando luego de estar toda la noche en temeroso suspenso y descubrir al aclarar que el horroroso ruido que escucharon lo produce una simple rueda de molino, Sancho comienza a burlarse, por lo que don Quijote no duda en descargarle el peso de su posición social y, además de asestarle dos palos en las espaldas, denigrarlo con este discurso:

–Venid acá, señor alegre: ¿parecéos a vos que si como estos fueran mazos de batán fueran otra peligrosa aventura, no habría mostrado yo el ánimo que convenía para emprendella y acaballa...? (...)Y más, que podría ser, como es verdad, que no los he visto en mi vida, como vos los habréis visto, como villano y ruin que sois, criado y nacido entre ellos (I, 20, 242).

Pero estos tratamientos son suaves si los comparamos con los que le da en el momento en que, a Sancho, deseoso de beneficios pronto, le parece mejor que don Quijote se case con Dorotea y abandone la idea de hacerlo con Dulcinea.

Aquí, don Quijote estalla y le propina los tratamientos de “villano ruin, bellaco descomulgado, gañán, faquín, belitre; socarrón de lengua viperina, traidor blasfemo”; hasta rematar con un: “¡Oh hideputa bellaco y como sois de desagradecido (...)!” (I, 30, 388).

Pero las iras de don Quijote son tan súbitas como las calmas que sobrevienen y, en esta misma ocasión, al recomponer la relación, ya en calma, aprovecha para dejar bien claro quién es uno y quién es otro. Entonces le advierte:

De todo lo que he dicho has de inferir, Sancho, que es menester hacer diferencia entre amo y mozo, de señor a criado y de caballero a escudero. Así que, desde hoy en adelante, nos hemos de tratar con más respeto, sin darnos cordelejo, porque de cualquiera manera que yo me enoje con vos, ha de ser mal para el cántaro. (...)

Más bien puede estar seguro [responde Sancho] que de aquí en adelante no despliegue mis labios para hacer donaire de las cosas de vuesa merced, si no fuere para honrarle, como amo y señor natural. (...)

—De esa manera —replicó don Quijote— vivirás sobre la has de la tierra; porque después de a los padres, a los amos se ha de respetar, como si lo fuese (I, 20, 244).

Algo después, ya pasada la rencilla, le dice componedor, con el propósito de que le cuente algo acerca de su señora: “Echemos, Panza amigo, pelillos a la mar en esto de nuestras penden-
cias, y dime ahora, sin tener cuenta con enojo ni rencor alguno: ¿Dónde, cómo y cuándo hallaste a Dulcinea (...)?” (I, 30, 392).

Pero tal vez, el enojo mayor, el que da lugar a los tratamientos más salidos de tono, sea cuando Sancho descubre, durante la cena en casa de los duques, los gestos de cortesana que Dorotea tiene en la mesa, y dice: “(...) esta señora que se dice reina del reino de Micomicón (y) que no lo es más que mi madre (...)” Esto da lugar a que cide Hamete Benengeli exclame:

¡Oh váleme Dios y cuán grande que fue el enojo que recibió don Quijote oyendo las descompuestas palabras de su escudero! Digo que fue tanto que, con voz atropellada y tartamuda lengua, lanzando fuego por los ojos, dijo:

—¡Oh, bellaco villano, mal mirado, descompuesto, ignorante, infacundo, deslenguado, atrevido, murmurador y maldiciente! ¿Tales palabras has osado decir en mi presencia y en las destas ínclitas señoras, y tales deshonestidades y atrevimientos osaste poner en tu confusa imaginación? ¡Vete de mi presencia, monstruo de la naturaleza, depositario de mentiras, almario de embustes, silo de bellaquerías, inventor de maldades, publicador de sandeces, enemigo del decoro que se debe a las reales personas (...)! (I, 46, 597-598).

Pero, así como llega a estos extremos, en otras oportunidades, sorprendido por la ingenuidad de Sancho, le dirá amistoso: “¡Oh, qué necio y qué simple eres!”, así como cuando Sancho revela su agudeza no dudará en decirle, entre admirado y regocijado: “¡Válete el diablo por villano, y qué de discreciones dices a veces. No parece sino que has estudiado.” (I, 31, 400)

Existen, también, momentos curiosos, como cuando Sancho le revela que el gigante muerto no es sino un cuero con vino y lamentándose exclama: “Y la cabeza cortada es (...) la puta que me parió, y llévelo todo Satanás (...)” (I, 37, 484). A esto, don Quijote le contesta, invirtiendo la relación de sus respectivos estados mentales: “Y ¿qué es lo que dices, loco?”

Pero en otras circunstancias, como poco después de este episodio, la ira de don Quijote se volverá ironía: “Ahora te digo, Sanchuelo, que eres el mayor bellacuelo que hay en España”, para rematar con un: “y dime ladrón y vagamundo (...) mentiroso escudero, mentecato” para irse encendiendo y enrostrarle: “(...) ¿no me acabaste de decir ahora que esta princesa que se había vuelto en una doncella que se llamaba Dorotea, y que la cabeza que entiendo que corté a un gigante era la puta que te parió (...)” (I, 37, 487).

Tampoco faltan oportunidades, en esta primera parte, por ejemplo, en la aventura del yelmo de Mambrino, en que Sancho sea tratado también de: “traidor escrupuloso” (I, 21, 246) y aun de “mal cristiano” (I, 21, 249).

Pero, a pesar de los tratos y los destratos de que es objeto con frecuencia, el Sancho vasallo no renunciará a la admiración que siente por su amo, y prueba de ello es cómo en “la rara aventura de los disciplinantes” (I, 52, 648), ya sobre el final de la primera parte, cuando está

convencido de que su amo ha muerto, volcado sobre el cuerpo de don Quijote y con lágrimas en los ojos le echará un discurso en el que dice:

¡Oh flor de la caballería (...)! ¡Oh honra de tu linaje, honor y gloria de toda la Mancha, y aún del mundo (...)! ¡Oh liberal sobre todos los Alejandro (...)! ¡Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de buenos, azote de malos, enemigo de los ruines, en fin, caballero andante, que es todo lo que decir se puede! (I, 52, 654)

Hasta aquí, lo dicho está referido en general a los tratamientos que se dispensan los personajes en la primera parte de la obra; en la segunda, es evidente que el escudero ha crecido en sus recursos expresivos y, de ahí en más, su protagonismo se acentuará, al punto que el propio don Quijote, que observa estos cambios en el escudero, llega a decirle en un momento: “Cada día, Sancho te vas haciendo menos simple y más discreto” (II, 12, 120). O, luego de unas reflexiones profundas que Sancho hace sobre la muerte, el caballero no duda en halagarlo: “Dígote, Sancho, que si como tienes buen natural tuvieras discreción, pudieras tomar un púlpito en la mano e irte por ese mundo predicando lindezas” (II, 20, 208).

De este modo, a los habituales tratamientos de *hijo, hijo mío, amigo y hermano*, agrega en el transcurso de la obra los de “Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero” (II, 11, 18), a pesar de que cuando su ánimo irascible lo traiciona no dudará en tratarlo de “hereje”; “glotón” y aún de enrostrarle en algún momento un: “maldito seas de Dios mentecato” (II, 9, 96).

También en la segunda parte hay un episodio en el que Sancho pretende cobrar lo que se le debe desde que se le prometiera el gobierno de la ínsula. Razón suficiente para que don Quijote vuelva a estallar diciéndole:

Prevaricador de las ordenanzas escudiles (...). Éntrete, éntrete, malandrín, follón y vestiglo, que todo lo pareces (...). ¡Oh pan mal conocido, ¡Oh promesas mal colocadas, ¡Oh hombre que tiene más de bestia que de persona (...). “Asno eres, y asno has de ser, y en asno has de parar cuando se te acabe el curso de la vida; que para mí tengo que antes llegara ella a su término que tú caigas y des en la cuenta de que eres bestia” (II, 28, 286).

A lo que Sancho contesta “con voz dolorida y enferma”:

Señor mío, yo confieso que para ser del todo asno no me falta más de la cola; si vuesa merced quiere ponérmela, yo la daré por bien puesta y le serviré como jumento en todos los días que me quedan de vida (...) (II, 28, 286).

También, en la “Famosa aventura del barco encantado” vuelve a enojarse con Sancho y, cuando cortadas las amarras el barco, apenas se ha alejado dos varas de la orilla y Sancho comienza a llorar amargamente, don Quijote, mohíno y colérico le enrostra: “¿De qué temes cobarde criatura, de qué lloras corazón de mantequillas?, ¿Quién te persigue o quién te acosa, ánimo de ratón casero, o qué te falta, menesteroso en la mitad de las entrañas de la abundancia (...)?” (II, 29, 291).

Luego, en diversos momentos también lo tratará de “Truhán moderno y majadero antiguo” (II, 31, 306); “maldito seas de Dios y de todos sus santos, Sancho maldito” (II, 34, 342); “Tomaros he yo, don villano, harto de ajos” (II, 35, 350); “Simplísimo eres, Sancho” (II, 58, 545).

Apuntamos que el protagonismo de Sancho se acrecienta en la segunda parte y prueba de ello son los capítulos que lo tienen como Gobernador de la ínsula Barataria, en los que despliega su particular sentido del gobierno y de la justicia que imparte. Este es un momento en que las circunstancias lo han alejado de don Quijote quien, no obstante, le remite una carta que le leerá el secretario, dado que Sancho es analfabeto, y en la carta don Quijote le dice:

Cuando esperaba oír nuevas de tus descuidos e impertinencias, Sancho amigo, las oí de tus discreciones, de que di por ello gracias particulares al cielo, el cual del estiércol sabe levantar los pobres, y de los tontos hacer discretos. Dícenme que gobiernas como si fueses hombre, y que eres hombre como si fueses bestia, según es la humildad con que te tratas (...)” (II, 51, 489).

Pero las aventuras son muchas, el tiempo ha pasado y, en esto de compartir la vida errabunda, ambos han llegado a conocerse en profundidad. Sancho ha formado sobre el final de la obra una imagen de don Quijote que no es ya la admirativa, crédula y ciega de las primeras salidas y así, por ejemplo, ya sobre el final, cuando don Quijote alardea y le cuenta de los deseos de Altisidora que engendraron en su pecho bastante confusión, pero a la que dejó desconsolada, Sancho no dudará en decirle su parecer en estos términos:

—Crueldad notoria, desagradecimiento infinito (...) hi de puta y qué corazón de mármol, qué entrañas de bronce y qué alma de argamasa. No puedo pensar qué es lo que vio esta doncella en vuesa merced que así la rindiese y avasallase: qué gala, qué brío, qué donaire, qué rostro, qué cada cosa destas o todas juntas la enamoraron, que en verdad que muchas veces me paro a mirar a vuesa merced desde la punta del pie hasta el último cabello de la cabeza y que veo más cosas para espantar que para enamorar (...) (II, 58, 546-547)

En las primeras salidas, tal vez, don Quijote se hubiese enfurecido ante este tipo de apreciaciones en boca de Sancho, pero ya son dos hombres caminados, golpeados y hermanados por la adversidad, de modo que don Quijote, en vez de enojarse, le da como respuesta un apacible discurso sobre las clases de hermosura que existen en el mundo.

Por supuesto, no faltarán todavía algunos enojos momentáneos del caballero, en los que habrá de tratarlo de bestia y de mayor glotón del mundo, así como súbitas calmas en las que volverá a nombrarlo como “Sancho amigo” y “Sancho hijo”.

Tanto ha crecido a los ojos de su amo que no dudará en decirle en una oportunidad “Muy filósofo estás, Sancho, muy a lo discreto hablas” (II, 66, 625) y aun “Sancho bendito y Sancho amable” (II, 71, 664)

Sin duda, Sancho se ha transformado como persona y como personaje. En el contacto de vida, don Quijote le ha transferido su discurso y, por eso, no asombra que, al regresar a la aldea, sea el rústico quien exclame:

—Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza, tu hijo, sino muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también a tu hijo don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede (...) (II, 72, 674)

Aunque don Quijote, cansado, lo corta con un: “Déjate de esas sandeces y vamos con pie derecho a entrar a nuestro lugar (...)” (II, 72, 674)

Por último, *“como las cosas humanas no son eternas”*, don Quijote cae malo y, en derredor de su lecho de muerte, tiene lugar el último de los diálogos y la postrera ocasión de tratarse: “Perdóname amigo [le dice don Quijote] de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo (...)”

—Ay -respondió Sancho llorando- no se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años (...) Mire, no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores (...) (II, 74, 685)

Y finalmente, hago más aquellas palabras que don Quijote dirige a Sancho cuando éste en una oportunidad no paraba de hablar: “(...) sé breve en tus razonamientos, que ninguno es

gustoso si es largo”, de modo que aquí me detengo ya que, seguramente, “otro tañerá con mejor plectro”.

BIBLIOGRAFÍA

Cervantes, Miguel de (1947), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. EMECÉ editores.

EL AUTOCONOCIMIENTO EN DON QUIJOTE, SANCHO PANZA Y SANTA TERESA DE ÁVILA

JOSÉ ADOLFO VÉLEZ FUNES

Al ahondar en el diario vivir de esta época, no es fácil encontrar personas que de alguna manera hagan el ejercicio de ser un observador de sí mismos, de su línea de vida, y que se respondan a las preguntas ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?, ¿por qué existo?, ¿y existe lo que existe?, ¿y qué sentido tiene mi vida por sí y en el universo?

Estas son algunas de las preguntas que pueden no estar resueltas para ese último período de cara al final de la vida. También pueden estar presentes o latentes todo tipo de cuestiones, conflictos, que corren la misma suerte. Poner la mirada en este tiempo, al que nos lleva la vida misma, un accidente, una enfermedad, o las circunstancias que fueren, tiene suma importancia, porque puede “dar lugar a todo tipo de experiencias transformantes” (Keating, 2001, p. 23), como puede ser la iluminación interior, la autenticidad de sí; comprender lo no comprendido, descubrir errores y desear corregirlos, sanarlos, pedir perdón, perdonarse, reencuentros familiares y con amigos, etc. También, encontrarse con el *misterio de la vida*, con el Dios de la misericordia, invocarlo, alabarlo, para el que cree en Él, o bien otro tipo de misticismo o misterio; aquello que se presente en esta instancia como algo propio que hace a la persona, desde donde puede vivirlo y significarlo. Y aun sabiendo que no siempre se dan estados transformantes en la persona, bien puede descubrirse este tiempo como un tesoro luminoso, tanto para el que se va como para los que se quedan.

La libertad interior, o bien el deseo consciente o inconsciente, es fundamental para emprender este camino al ser. Coincido con Mariana Jacobs, cuando dice:

Una persona no está menos viva, porque se encuentre de cara a la muerte. Está igual de viva o quizás más que nunca, en un marco que posibilita o no, que el encuentro con uno mismo con los demás, (con Dios) o el Misterio, suceda o no. (Jacobs, 2018, p. 16)

SANCHO PONE LOS OJOS EN SÍ MISMO

Bien sabemos que la realidad de vida en el hoy se nos presenta por momentos como estar viviendo en un “golfo profundo de confusiones” (II, 42, 868),¹ y nos invita a buscar una guía que nos encamine o nos “saque a seguro puerto” (*Ibidem*); para ello, es bueno seguir el sabio consejo de don Quijote a Sancho, al tiempo de asumir éste como gobernador de la ínsula Barataria: “(...) has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que pueda imaginarse. Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana, que quiso igualarse como el buey” (II, 42, 868).

Ahora, veremos en primer lugar qué efectos produce en Sancho Panza el conocimiento de sí y, posteriormente, en don Quijote, con una referencia a Teresa de Cepeda y Ahumada –también conocida como Santa Teresa de Ávila– y otra al Papa Francisco.

El encuentro de don Quijote y Sancho Panza con el duque, genera que éste le confiera al fiel escudero el gobierno de la ínsula Barataria, diciendo que la tiene “de nones no de pequeña calidad” (II, 32, 794), lo hace “en nombre del señor don Quijote” (I, 8, 72), quien le había prometido

1 Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española, 2004.

do el gobierno de una ínsula, si lo acompañaba en su aventura. Y mientras estaban sentados a la mesa los duques, don Quijote y el eclesiástico, este le pregunta a Sancho que estaba de pie, si era el escudero al que su amo le tenía prometida una ínsula.

—Sí soy —respondió Sancho—, y soy quien la merece tan bien como otro cualquiera; soy quien “júntate a los buenos, y serás uno de ellos”, y soy yo de aquellos “no con quien naces, sino con quien paces”, y de los “quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”. Yo me he arrimado a buen señor, y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él, Dios queriendo; y viva él y viva yo, que ni a él le faltarán imperios que mandar, ni a mí ínsulas que gobernar (II, 32, 794).

Días después, Sancho se siente obligado a dejar su cargo de gobernador de la ínsula Barataria, debido a las burlas que implementan los súbditos del duque. El accionar y estado anímico de Sancho es tal que lleva en sí su sentimiento de tristeza y dolor profundo ante su fracaso, deja todo, va a buscar al rucio a la caballeriza y, al verlo, lo abraza, lo besa en la frente y con lágrimas en los ojos le dice:

—Venid vos acá, compañero mío y amigo mío, y conllevador de mis trabajos y miserias cuando yo me avenía con vos y no tenía otros pensamientos que los que me daban los cuidados de remendar vuestros aparejos y de sustentar vuestro corpezuelo, dichosas eran mis horas, mis días y mis años; pero después que os dejé y me subí a las torres de la ambición y de la soberbia, se me han entrado por el alma adentro mil miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos (II, 53, 956).

Y abriéndose paso les dice a los hombres del duque:

...dejadme volver a mi antigua libertad, dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador, ni para defender ínsulas, ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes, ni de defender provincias ni reinos. [...] bien se está cada uno usando el oficio para el que fue nacido. Mejor me está a mí una hoz en la mano que un cetro de gobernador (II, 53, 957).

En consecuencia, le dirá al duque cuando lo vuelva a ver:

(...) yo he tanteado las cargas que trae consigo, y las obligaciones, el gobernar, y he hallado por mi cuenta que no la podrán llevar mis hombros (...) y ayer de mañana dejé la ínsula como la hallé (...) salí sin otro acompañamiento que el de mi rucio e imitando el juego de los muchachos que dicen: Salta tú y dámela tú, doy un salto del gobierno y me paso al servicio de mi señor don Quijote (II, 55, 974).

Vemos lo saludable que resultó para Sancho el autoconocimiento, a pesar de haber sido un proceso difícil, doloroso y frustrante. Esta experiencia le permitió reconocer su realidad, su línea de vida, y el conocerla lo llevó desde su libertad, a aceptar el error, recibir y valorar su propia vida e historia de vida, tomar una decisión saludable y llevarla a cabo.

Esta fenomenología es un buen signo del proceso de cambio de conciencia, de autoconocimiento, de conversión, e implica un proceso de integración afectiva, emocional, espiritual que permite una buena calidad de vida. Y así, el consejo de don Quijote y la vivencia de Sancho se ven claramente reflejadas en aquello que dice Teresa de Ávila a sus monjas en *Las Moradas Primeras*: “(...) y es gran cosa el propio conocimiento y ver qué no va bien, para atinar a la puerta.” (2016, p. 789) “(...) es cosa tan importante este conocernos pues (...) mientras estamos en esta tierra no hay cosa más importante que la humildad.” (2016, p. 794)²

2 En otros pasajes dirá también sobre el autoconocimiento “¿No es pequeña lástima y confusión que, por

EL ÚLTIMO SUCESO DE DON QUIJOTE

También, desde la realidad humana que nos interpela, veremos qué iluminador es adentrarnos en el final de la vida del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha. Para apreciar más hondamente la humanidad de don Quijote, porque a él también le “llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba” (II, 74, 1099) –como a todos nos pasará–, he partido especialmente de sus últimos días, de cara al final de su vida.

Este proceso tiene como antecedente, desde mi punto de vista, la derrota que le infringe el Caballero de la Blanca Luna a don Quijote en Barcelona, hecho que este interpreta como pérdida de la honra y por eso le dice a su vencedor: “Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra” (II, 64, 1047).

Es necesario traer a colación, para comprender el pedido de don Quijote, que el *honor* en sí mismo y en sus distintas cosmovisiones de honestidad, honra, honorabilidad, linaje, etc., atravesaba toda la cultura hispánica, aunque con más foco en el mundo castellano. Esta fenomenología, que va sufriendo variantes con el tiempo, la entiendo como un intangible que se hace tangible y gesta comportamientos.

Don Quijote, ya en su pueblo, cumpliendo con la palabra dada de volver, al ser derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, enferma y se abre una instancia de seis días, en los que es atendido y visitado por su ama, su sobrina, y sus amigos: el cura Pero Pérez, el bachiller Sansón Carrasco, maese Nicolás el barbero y Sancho Panza que siempre estuvo al pie de su cama. Don Quijote oye con ánimo sosegado al médico, cuando dice que hay que atender la “(...) salud de su alma porque la del cuerpo corría peligro.” (II; 74, 1099). Y, en consecuencia, solicita que “le dejasen solo porque quería dormir un poco (...) y durmió de un tirón como dicen, más de seis horas” (II, 74, 1100). Bien podemos decir por lo que vendrá, que fue un tiempo de silencio vivificante y esclarecedor, preanunciado por su estado de ánimo.

Al despertar “dando una gran voz dijo (...) ¡Bendito sea el poderoso Dios que tanto bien me ha hecho! En fin, sus misericordias no tienen límites, no las abrevian ni las impiden los pecados de los hombres” (II, 74, 1100). Y, a la pregunta de su sobrina que no comprende sus palabras, le responde:

Las misericordias, sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien como dije, no las impiden mis pecados. Yo tengo juicio ya libre y claro sin las sombras de la ignorancia (...) que me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías (II, 74, 1100).

Está señalando que *algo* se ha dado, que *algo* ha pasado: un diálogo, un posible encuentro con su Dios, con el Misterio y, en consecuencia, expresa un reconocimiento y un agradecimiento a Aquél con el que se ha encontrado. También es una invitación a ver a un Dios que está presente, atento a la necesidad del ser humano, ofreciendo su amistad, su amor, su luz.

¿Son las misericordias otra locura de don Quijote? o ¿es simplemente aquello que es? El Papa Francisco nos aclara el tema y dice en su documento *Misericordiae Vultus. Bula de convocatoria del Jubileo Extraordinario de la Misericordia*: “(...) la misericordia de Dios no es una idea abstracta, sino una realidad concreta con la cual Él revela su amor” (2015, p. 6) “La misericordia siempre será más grande que cualquier pecado y nadie podrá poner un límite al amor de Dios

nuestra culpa no entendamos a nosotros mismos ni sepamos quién somos?” (786). Y refiriéndose a Dios, les dirá a sus monjas en el *Libro de las fundaciones*, “Y tengo por mayor merced del Señor un día de propio y humilde conocimiento, aunque nos haya costado muchas aflicciones y trabajos, que muchos de oración” (326).

que perdona” (2015, p. 3). “Es fuente de alegría de serenidad de paz” (2015, p. 2). “A todos, creyentes y lejanos, puede llegar el bálsamo de la misericordia como signo del Reino de Dios que está presente en medio de nosotros” (2015, p. 5).

Pienso que lo vivido por don Quijote en su cama en esta instancia habla de vínculos, de diálogos profundo, de acción, de reconocimiento, de realidad humano-divina. Las palabras del estudioso de Santa Teresa, P. Jesús Castellano, vienen en mi ayuda:

Dios sólo puede revelárenos a través de nuestra psicología. Sería absurdo pensar en una experiencia de Dios, fuera del ámbito de nuestra percepción, como postular una revelación sin historia y una salvación de Cristo sin encarnación y mediaciones humanas (Castellanos, 2002, p. 175).

Por otra parte, tenemos que tener en cuenta que, este nivel racional de la conciencia es la puerta que da acceso a estados más elevados, los niveles intuitivo y unitivo de la conciencia, que nos abren a la experiencia de una presencia de Dios, que restablece el sentimiento de felicidad. Podemos, entonces, asumir de todo lo que en nuestra vida ha sido bueno, mientras dejamos atrás lo malo. (Keating, 2001, p. 20)

Don Quijote llega a esta instancia final de su vida siendo *Alonso Quijano, el bueno* luego de haber desplegado su vida como don Quijote de la Mancha, hecho que ocurrió debido a la lectura de los libros de caballerías, que lo llevaron “a perder el juicio” (I, 1, 30) y convertirse en “caballero andante” como algo

(...) convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república (...) y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en condiciones y peligros donde, acabándolos cobrase eterno nombre y fama. (I, 1, 30-31)

También en aquella instancia final se declarará enemigo de Amadís de Gaula, que había sido su inspirador, y dirá, además, que conoce los emblecos y disparates de las historias profanas de la andante caballería. Reconocerá su necedad y el peligro en que lo puso haberlas leído, abominándolas “por misericordia de Dios” (II, 74, 1101) y se lamentará de no tener tiempo para hacer lecturas que le recompensen y “sean luz del alma.” (II, 74, 1100) Dentro de las disposiciones testamentarias que hace ante el escribano, hará constar expresamente, las prevenciones y sanciones que le corresponderán a su sobrina, si se casa con alguien que conoce de “libros de caballería” (II, 74, 1103)

La frase de don Quijote al recibir a sus amigos en su lecho de muerte: “Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron el renombre de ‘bueno’” (II, 74, 1100), nos muestra esa realidad de la vida humana en la que, aun habiendo hecho muchas cosas buenas, como refleja la vida de don Quijote, se puede haber vivido confundido en la identidad personal. Esto no agota a la persona porque sabemos que puede darse, antes de llegar al final de la vida, una situación en la que es posible descubrir y reafirmar la propia identidad, hecho tan esencial y fundante.

Y como si fuera la otra cara de la luna, que no la vemos, pero está y despliega su energía cósmica, en la frase de don Quijote hay una invitación a considerar como un extraordinario proyecto de vida: llegar al final con la consideración de haber sido una buena persona. Por eso, necesita aclarar que su vida no fue tan mala como para dejarla con el nombre de loco y que, si bien lo fue, no quiere confirmarla. Así, entonces, le pide a su sobrina que convoque a sus amigos como también a un escribano para hacer el testamento y confesarse con el cura. Y tan valiosa

es para él aquella realidad, que el cura acompañará y avalará su estado de salud, diciendo: “Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno” (II, 74, 1101).

Morir como una persona buena, encierra un mensaje para la vida personal de sus oyentes, lectores, y conlleva una resonancia bíblica, porque Jesús de Nazareth, “pasó haciendo el bien” (Hechos, 10, 38). Este período de cara a la muerte otorga muchas posibilidades en torno a cómo se quiere dejar este mundo.

Esta experiencia transformante que se da de cara a la muerte en don Quijote no es mágica ni dogmática, sino que deviene del entramado cristiano que le atraviesa la vida y lo ha puesto de manifiesto en muchas oportunidades. Veremos algunas de ellas: cuando al dar las razones por las que se puede tomar las armas y poner en juego la vida, dice: que la primera es “defender la fe católica”, la segunda “defender su vida que es de ley natural y divina” (II, 23, 764); también, cuando camino a Zaragoza, se encuentra con labradores que portaban imágenes talladas en madera cubiertas por lienzos, descubre la de San Pablo y su caída del caballo, siendo esta “tan al vivo”, que parecía “que Cristo le hablaba y Pablo respondía.” y al comentar sobre la vida de San Pablo dirá:

(...) que fue el mayor enemigo que tuvo la iglesia de Dios Nuestro Señor en su tiempo y el mayor defensor suyo que tendrá jamás; caballero andante por la vida y santo a pie quedó por la muerte, trabajador incansable en la viña del Señor (...) [que tuvo como] catedrático y maestro que le enseñase el mismo Jesucristo (II, 58, 987).

Otra, cuando aconseja a Sancho con motivo de asumir el cargo de gobernador, diciéndole “¡Oh hijo! has de temerle a Dios, porque en el temerle está la sabiduría y siendo sabio no podrás errar en nada.” (II, 42, 868), debemos recordar que “temerle” es un término técnico, que habla de tener presente a Dios. Y continúa diciéndole: “Al culpado que cayere debajo de tu jurisdicción considéralo hombre miserable [necesitado de misericordia], sujeto a las condiciones de la depravada naturaleza nuestra” –hoy hablamos de límites, finitud, naturaleza inacabada– “(...) y en todo (...) muéstratele piadoso y clemente, porque aunque los atributos de Dios son todos iguales (...) más resplandece y campea para nuestro ver, el de la misericordia que el de la justicia.” (II, 42, 870)

Este pensamiento de don Quijote se extiende a nuestro tiempo y está actualizado en el documento mencionado del Papa Francisco, cuando al referirse a la acción pastoral de la iglesia nos dice:

(...) nada en su anuncio y en su testimonio hacia el mundo puede carecer de misericordia. La credibilidad de la iglesia pasa a través del camino del amor misericordioso y compasivo. La iglesia “vive un deseo inagotable de brindar misericordia” (Evangeli Gaudium, 24). Tal vez por mucho tiempo nos hemos olvidado de indicar y andar por la vía de la misericordia...” (2015, p. 19)

Por lo que significa la vida y la muerte, es muy significativa la escena del final de la vida de don Quijote, en presencia de las personas que más lo han querido y a quienes más ha querido él: su sobrina, el ama, Sancho su escudero y sus amigos, el cura, Sansón Carrasco, Maese Nicolás el barbero, y el escribano, que dará fe de las disposiciones testamentarias. Bien podríamos verlo, también, como un *auto de fe*, dado el tinte sacramental que se ha dado con la confesión de don Quijote. Este final de puro dinamismo, de apertura interior, de lucidez, nos muestra la maravillosa dimensión de vida, energía, luz interior, de plena conciencia personal en don Quijote.

Y siendo este período de cara a la muerte tan rico, puede llegar a vivírselo, en la realidad de lo que cada persona es y fue. Por ejemplo: además de lo dicho en relación con su persona, vemos que, a Sancho, que no era más que un vecino pobre al principio de su aventura, lo tendrá como

amigo y le pedirá perdón por haberlo hecho aparecer loco y hacerlo “caer en el error” en que él había caído, de que “hubo y hay caballeros andantes en el mundo” (II, 74, 1102). A su vez, le reconoce que, por su propia locura, fue parte del otorgamiento del gobierno de la ínsula Barataria, y que “si, (...) pudiera ahora, estando cuerdo, le daría el de un reino, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato se lo merece” (II, 74, 1102).

Este tiempo, también, da ocasión a no morir en el resentimiento y ponerle humor a aquellas acciones de otros que nos causaron daño. Don Quijote nos muestra esa posibilidad cuando le pide a sus albaceas en el testamento:

(...) que si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso, una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, (...) perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella se escribe, porque parto de esta vida con escrúpulos por haberle dado motivo para escribirlos (II, 74, 1103-1104).

Finalizado el testamento y recibido los sacramentos, a los tres días le llega su fin, “dio su espíritu, quiero decir que se murió” (II, 74, 1103). Es una muerte que expresa un dinamismo espiritual de dar y recibir. Para cada uno de nosotros habrá un Alguien receptor, en conformidad con nuestro modo de vivir la vida y su sentido.³

¡Vale morir con esta claridad y plenitud de vida!

De alguna manera hemos visto que hay un paralelo en la importancia del conocerse que propone don Quijote de la Mancha como, también, Teresa de Cepeda y Ahumada, en sus escritos Teresa de Jesús o bien Santa Teresa de Ávila para la iglesia católica romana. Veremos a vuelo de pájaro, lo que siente y vive cada uno en relación con los libros de caballerías. Teresa nos cuenta en el *Libro de la vida*:

(...) mi madre (...) era aficionada a los libros de caballerías. (...) De esto le pesaba tanto a mi padre, que se había de tener aviso a que no lo viese. Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos (...) y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan en extremo lo que en esto me embebía, que, si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento (2016, pp. 7-8).

Eso fue hasta que estando enferma pasó por Hortigosa y su tío le dio para leer, de Francisco Osuna, *El tercer abecedario*. Teresa dice: “Y, puesto que este primer año había leído buenos libros, que no quise más usar de otros, porque ya entendía el daño que me habían hecho” (2016, p. 18). Y recordemos que don Quijote había abominado del Amadís de Gaula con toda su *leyenda*, por el estado al que lo llevaron, y habiendo recibido todos los sacramentos, dirá con pleno conocimiento de su cercano final, que se lamentaba de sus lecturas profanas y de no tener tiempo para compensarlo con lecturas “que sean luz del alma” (II, 74, 1100).

Podríamos preguntarnos, en este tiempo de medios de comunicación, de publicidad y tecnología, que influyen en el estilo de vida y van gestando cultura, qué tipo de decisiones tomamos y qué valores y criterios elegimos para orientar nuestras relaciones, pensamientos, acciones y vida en general, dado que tienen consecuencia y efectos en nosotros, en los demás y en el mundo; y si posibilitan en mayor o menor medida, como le pasó a Alonso Quijano, la pérdida del juicio libre y claro, y nos lleven a vivir un tipo de vida no saludable o a una confusión en cuanto a quién soy. ¿Qué cosas serían en esta época esos libros de caballerías?

3 Podemos llegar a ver en el simbolismo de los seis días de convalecencia, las seis horas y los tres días finales, la fuerza cultural del mundo moro y cristiano, los que evocan el paso del hombre por este mundo y su destino final trascendente.

Pienso que hoy en día la invitación es a conocernos: los cristianos desde la biblia y su oración contemplativa, otros desde la religiosidad y ciencias orientales con sus ricas propuestas u otras formas o corrientes de autoconocimiento, sin olvidar el rico tiempo final de cara a la muerte.

Por lo tanto, aquel ayer, vivido por Sancho Panza, don Quijote de la Mancha y Teresa de Cepeda y Ahumada o Santa Teresa de Ávila, con sus frutos desplegados, es de tanta actualidad, que suena y trae la invitación a recrearlo y vivirlo en este presente.

En los tres personajes, vemos que la bondad, el bien, el humor, el amor que destilan, genera en nuestro interior una singularidad que resuena y la llevamos en distintas *musicalizaciones* disfrutándolas, porque nos hacen bien, nos edifican. Despedirnos de ellos se convierte en un llamado, que nos devuelve la necesidad de reencontrarlos en esa humanidad de valores y bondad desplegada de principio a fin.

Este escrito es una de las respuestas a ese llamado.

BIBLIOGRAFÍA

Biblia de Jerusalem (1998), Bilbao, Editorial Desclee de Brouwer.

Castellanos, Jesús (2002), *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2º edición.

Cervantes, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española.

Francisco, Papa (2015), *Misericordiae Vultus. Bula de convocación del Jubileo Extraordinario de la Misericordia*, Buenos Aires, Editorial San Pablo.

Jacobs, Mariana (2018), *Lo que me enseñaron mis pacientes antes de morir*, Buenos Aires, Vergara.

Keating, Thomas (2001), *The Human Condition. Contemplation and Transformation. La condición humana. Contemplación y cambio*, Bilbao, Desclee de Brouwer.

Santa Teresa de Jesús (2016), *Obras Completas*, Burgos, Grupo Editorial Fonte, Editorial de Espiritualidad.

Santa Teresa de Jesús (s/a), *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

LA PROYECCIÓN DE LAS *EJEMPLARES* EN LA NOVELA DEL SIGLO XVII ESPAÑOL: ENTRE EL RECONOCIMIENTO Y LA MEZQUINDAD

PATRICIA FESTINI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
“DR. AMADO ALONSO”

Nadie pone en tela de juicio que, con la aparición de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, la novela corta adquiere carta de ciudadanía en España. Sin embargo, un recorrido por la obra de los principales exponentes del género nos permite comprobar que, aunque muchos escritores continuaron, de un modo u otro, el modelo cervantino, fueron muy pocos los que reconocieron su legado.

El presente trabajo intenta señalar tanto esos pequeños reconocimientos como algunas de las mezquindades de los que fue objeto la labor cervantina y, a la vez, demostrar cómo la marcada intertextualidad que la novela corta del siglo XVII presenta con las *Novelas ejemplares* es el mejor argumento para reconocer su proyección.

El punto de partida es el prólogo cervantino. En especial, aquel fragmento tantas veces citado que dice:

(...) que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (I, 64-65).¹

El fragmento señala el carácter fundacional de las *Novelas ejemplares* y, desde aquí, va a proyectarse su importancia, más allá del título de *creador de la novela corta española* que le fue conferido a su autor por Agustín González de Amezúa y Mayo (1956) a mediados del siglo XX o más allá de que, cincuenta años antes, Marcelino Menéndez Pelayo haya señalado, refiriéndose al contexto literario en el que aparece la colección cervantina, que la novelas surgen “(...) de improviso como sol de verdad y de poesía entre tanta confusión y tanta niebla.” (1946, II, 502)

Ahora bien, establecidos el valor y la originalidad de las *Novelas ejemplares* en el universo de la novela corta del siglo XVII, ¿cómo respondieron aquellos escritores que, luego de Cervantes, incursionaron en el género?

Como afirma José Montero Reguera:

(...) es realmente en la década de 1620-1630 cuando este género alcanza verdadero éxito y se suceden los títulos convirtiéndose a partir de entonces en la modalidad de ficción en prosa por excelencia del siglo XVII. La cronología, en este sentido, es muy reveladora, pues (...), aunque hay algún otro ejemplo de novela corta en el período que va de 1600 a 1613, entre esta última fecha y 1620 apenas hay nada (2006, p. 166).

1 Este trabajo se realizó con la obra *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes edición de Juan Bautista Avalle-Arce, 1982. Se referirá en números romanos al tomo y en arábigos a la página.

Ya en 1620 podemos encontrar dos colecciones que, desde ese momento temprano, van a señalar la continuidad y la ruptura con el modelo cervantino. Por un lado, las *Novelas Morales útiles por sus documentos* de Diego de Ágreda y Vargas que presentan un esquema muy similar a las *Ejemplares*: doce relatos precedidos por un prólogo, aunque, la mayoría de sus argumentos, a diferencia de Cervantes, surge de las novelas italianas.

Por otro, en ese mismo año, aparece *Casa de placer honesto* de Alonso de Salas Barbadillo, quien elige para presentar sus relatos un encuadre narrativo de raigambre académica: cuatro jóvenes que, para descansar de sus estudios, deciden ir a la corte para vivir “en apacible y no escandaloso deleite” (1927, p. 330). Y, si bien Salas Barbadillo, que era amigo de Cervantes, firma la aprobación de las *Novelas ejemplares* señalando que “(...) confirma el dueño de esta obra la justa estimación que en España y fuera de ella se hace de su claro ingenio, singular en la invención y copioso en el lenguaje, que con lo uno y lo otro enseña y admira” (I, 56), elige para presentar sus relatos un marco narrativo, y señala así la adhesión al modelo propuesto por Boccaccio en su *Decamerón*. De hecho, *Casa de placer honesto* está considerada por la crítica como la primera imitación de la colección italiana.

Las dos obras publicadas en 1620 representan, como dijimos, tanto la continuidad —en el caso de Ágreda y Vargas— como la ruptura —en el caso de Salas Barbadillo— del modelo cervantino. La observación viene a cuento porque, a lo largo del periodo de desarrollo del género (recordemos que se suele tomar como un último testimonio las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal de 1663), hay un notable predominio de las colecciones enmarcadas.

O sea que, aunque las *Ejemplares* sean el punto de partida del auge de la novela corta española, los autores no parecen reconocer la importancia del modelo cervantino. Jenaro Talens se refiere precisamente al problema del marco de las novelas afirmando que:

(...) la relación que dicho marco guarda con las partes (...) pasa a ser el eje del problema de la novela corta como género. Es en ese terreno (no el del marco unificador de las partes, sino el del marco como forma de relacionar el todo con las partes) donde Cervantes *inventó* un género. Y por ahí también habría que buscar las causas de que a los novelistas posteriores (que no comprendieron o no asimilaron su descubrimiento) se les escapara el género (...) literalmente de las manos (1977, p. 136).

Se da en ellos lo que Aurora Egido califica como “(...) la obediencia a los códigos preestablecidos por la teoría de la imitación” (2004, p. 199). La existencia de un canon, en este caso conformado por Boccaccio, impide la aceptación de la propuesta narrativa cervantina. Es por eso que la mayoría de las colecciones de novela posteriores a las *Ejemplares* vuelven a elegir el marco como un modo de reunir los relatos. El mecanismo que en el *Decamerón* se presenta como un elemento legitimador de la práctica literaria, aparece en estas obras como un modelo a seguir.

Esta actitud resulta, al menos, paradójica ya que entre 1613 y 1615 se publican seis ediciones de las *Novelas ejemplares*.² De todos modos, y sin considerar el problema del marco, las novelas que estos encuadres reúnen son herederas de esa renovación que significó la colección de Cervantes. Pero, a pesar de esto, son muy pocas las veces que se lo menciona en las obras posteriores cuando se hace referencia al género, reafirmando así el predominio de mezquindades frente al reconocimiento que debió merecer el trabajo cervantino.

2 Madrid, 1613, por Juan de la Cuesta; Madrid, 1614, por Juan de la Cuesta; Pamplona, 1614, por Nicolás de Assiayn; Bruselas, 1614, por Roger Velpio y Huberto Antonio; Pamplona, 1615, por Nicolás de Assiayn y Milán, 1615, por Juan Baptista Bidelo.

En torno a 1620, entonces, se consolida la novela corta en España. A partir de aquí propongo un recorrido concreto —y limitado— por algunas manifestaciones del género, siguiendo el orden cronológico de su publicación para exponer la difícil relación que existe entre las *Ejemplares* y la narrativa posterior.

1621. Lope publica *La Filomena*, una colección miscelánea que incluye —entre otros textos— *Las fortunas de Diana*, la primera de sus novelas a *Marcia Leonarda*. En esa suerte de epístola que enmarca la narración leemos:

(...) en España (...) también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos (2011, pp. 105-106).

Lo que parece comenzar como un homenaje se desbarranca con ese “pero” que, tras el potencial “podrían” deja en claro que Cervantes no es ni un hombre científico ni un gran cortesano y que, entonces, no está a la altura que requiere el género. No le habrá faltado ni gracia ni estilo; no obstante, sus novelas no pueden calificarse como ejemplares.

1622. Aparece en la corte *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas personas*, de Francisco Lugo y Dávila. Se trata de una colección escrita probablemente hacia 1620 y que resulta particularmente significativa porque las novelas están engarzadas a través de un diálogo literario que sigue los postulados de la *Philosophia antigua poética* de López Pinciano y que utiliza los relatos para ejemplificar proverbios o citas de autoridades.³ Este diálogo de carácter pincianesco que los enmarca es interesante porque motiva que uno de los personajes dé instrucciones a los otros sobre el arte de narrar. Allí, en un despliegue teórico inusual en el género, muy sutilmente, aparece Cervantes:

Aunque los italianos, dijo Celio, con tanto número de novelas pudieran excusarnos de hacer nuevas imaginaciones e inquirir nuevos sucesos, en la antigüedad hallamos en los griegos dado principio a este género de Poemas, cual se ve en la de *Teágenes y Cariclea*, *Leucipo y Clithophonte*; y en nuestro vulgar, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otras muchas. (1622, f. 3)
(...) y para la práctica, hartos os dará el Boccaccio en su *Fiameta* y en el *Decamerón* de sus novelas. (1622, f. 6 vº)

Es evidente que Cervantes no ocupa el lugar que merece ya que está considerado al mismo nivel que Timoneda pero, a diferencia de la apreciación de Lope, comparte ese espacio con las novelas de Bandello. Además, el anclaje en la bizantina parece no llegar al *Persiles*, y, finalmente, el modelo a seguir continúa siendo Boccaccio.

Sin embargo, y dejando de lado esta mención, la relación que hay entre *Teatro popular* y la narrativa breve cervantina, merecería por sí sola una comunicación. De hecho, y durante años, la crítica estudió a Lugo y Dávila, bastante injustamente, como un mero imitador de Cervantes. Este es uno de los casos en los que es la marcada intertextualidad la que demuestra la proyección cervantina. Habría muchos elementos que señalar, pero sin duda, se destaca *Del andrógino*, la séptima novela de su colección, que puede considerarse una parodia de *El celoso extremeño*.

Brevemente, resumo el argumento: Laura, dama noble de padres pobres y enamorada de su vecino Ricardo, es obligada a casarse con Solier, un viejo rico y muy celoso, quien la encierra en una casa fortaleza. El muchacho logra entrar a ella, disfrazado de damita y haciéndose llamar

3 Sobre esta particularidad de la colección de Lugo, véase Festini, 2018.

Bernardina, pero enamora al viejo que lo quiere violar y así descubre su condición. Ricardo jura que se convirtió en mujer de un día para otro y Solier consulta a un gran especialista, que logra convencerlo en una clase magistral que el cambio repentino de sexo es posible, a través de un discurso engañoso fundamentado por un sinfín de autoridades en la materia. Solier muere porque cree que su culpa motivó la transformación y Laura se casa con su amante.

El juego intertextual es riquísimo, pero señalo los elementos fundamentales: el viejo rico que cree que puede comprar el amor de la niña, la construcción de la casa fortaleza, el ingreso de un personaje fraudulento para expugnar esa casa fortaleza y, en relación con esto, el disfraz. Por último, y como clave de lectura, se destaca la coplilla “*Guardas me ponéis; / que si yo no me guardo / no me guardaréis*” (1622, f. 156) que, más allá de los distintos desenlaces, funciona como cifra en ambas novelas.

En clave paródica, el desenlace de *Del andrógino* resulta entremesil y nos remite a otro texto cervantino: *La gran Sultana* y a la explicación de Zelinda / Lamberto que por milagro se volvió en “fuerte varón de hembra” (Cervantes, 2015, 567).

1624. Aunque las aprobaciones son de 1621, se publica en Madrid *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina. En los paratextos aparece un fragmento que, como el prólogo de las *Ejemplares* y el fragmento de Lope a Marcia Leonarda, es harto citado por la crítica. En el prólogo “Al bien intencionado”, promete “*Doce Novelas*, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo.” (1996, p. 108) No menciona a Cervantes, pero la referencia parece clara. Sus novelas no serán traducciones de las italianas y, como la colección cervantina, serán doce. Pero se diferencian, como puede observarse en los mismos *Cigarrales*, en ese argumento que integra las distintas historias. La mención burlesca a las novelas “ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes” fundamenta la ya mencionada opinión de Talens de que sus contemporáneos no comprendieron o no asimilaron su descubrimiento. De todos modos, Tirso le dedica un pequeño homenaje, en boca de uno de los personajes de sus *Cigarrales*, al declararlo el “español Boccaccio”, pero en clara alusión al argumento del *Quijote*:

Paréceme, señores, que después que murió nuestro español Bocacio, quiero decir, Miguel de Cervantes, ejecutor acérrimo de la expulsión de andantes aventuras, comienzan a atreverse caballerescos encantamientos. (1996, p. 236)

1625. Se publica, también en Madrid, *Tardes entretenidas*, la primera de las diez colecciones de novelas que, entre 1625 y 1649 publica Alonso de Castillo Solórzano, quien está considerado el escritor más prolífico de novela corta en la España áurea.

Es imposible hablar de mezquindades en torno de la obra cervantina (y con esto vamos a cerrar este recorrido) sin detenernos en su obra. Castillo elige el modelo de Boccaccio, sus marcos remiten a la tertulia del *Decamerón*, ambientando reuniones por diversos motivos (vacaciones, la Navidad, el Carnaval, un viaje, etc.) que funcionan como excusas para integrar no solo novelas y poemas —elementos comunes a todas estas colecciones— sino también una multiplicidad de géneros y tipos textuales como enigmas, entremeses e, incluso, composiciones dramáticas a cuya representación asisten los personajes del marco narrativo.

Ahora bien, enmarcadas o no, se trata de novela corta. Y, como dijimos, el auge y la renovación de la novela corta española comienzan con Cervantes. Vamos a detenernos en algunos fragmentos de estas colecciones para intentar bosquejar la relación de Castillo con el autor del *Quijote*. Comenzamos con una frase del prólogo a los críticos de *Tardes entretenidas*, como ya dijimos, la primera de ellas: “(...) lo que te puedo asegurar es que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento” (1992, p. 8).

En esa misma obra, ya en el encuadre narrativo, uno de los personajes organiza el entretenimiento que se va a desarrollar a lo largo de las tardes diciendo:

Que a la persona que le tocare, o por suerte o mandato, cuente a todos una novela con la mejor prosa que de su cosecha tuviere (...) y espero de los agudos ingenios de todas estas damas que han de novelar muy a imitación de lo de Italia, donde tanto se han preciado desto (1992, pp. 16-17).

Hagamos un salto temporal y pasemos a *La quinta de Laura*, la última de sus colecciones, publicada póstuma en 1649. La organización del entretenimiento está a cargo del personaje de Laura que sugiere:

(...) que en conformidad todas sus damas la entretuviesen, ya con música, ya con danzas, y ya con novelar, ejercicio muy usado en Italia; díganlo los Bandelos, Sansovinos y Boccaccios, que tantos tomos han impreso de ellas y ahora en España los han excedido con grandes ventajas, pues esto se hace con más primor y propiedad para entretenimiento de los lectores y suspensión suya (1649, p. 3).

En ninguna de sus diez colecciones de novelas, Castillo Solórzano menciona a Cervantes. Sin embargo, digamos que las palabras del prólogo a los críticos parecen remitir o dialogar con el prólogo de las *Ejemplares*. Pero si nos basamos en los dos fragmentos de los encuadres seleccionados, la impresión que tenemos es que no lo considera dentro del universo narrativo español ya que, en 1625, propone novelar muy a imitación de lo de Italia y, en 1649, luego de sus diez colecciones de novelas, considera que “en España los han excedido con grandes ventajas”. Tanto desde los prólogos como desde las distintas voces que pueblan sus relatos, Castillo no reconoce los trabajos cervantinos.

Pero, como ya he mencionado, será la marcada intertextualidad que la novela corta del siglo XVII presenta con las *Novelas ejemplares*, el mejor argumento para comprobar su proyección.

Podríamos hacer un recorrido minucioso por las colecciones de este autor y así constataríamos que la voz narradora le debe mucho a esa autoconciencia literaria que transmiten las novelas cervantinas, apelando a elementos de deixis para organizar el relato o insertando reflexiones de los personajes sobre el arte de narrar. Podríamos encontrar también la huella de la obra de Cervantes, incluso más allá de las *Ejemplares*, en muchas de las colecciones: ecos de *El celoso extremeño*, de *El curioso impertinente*, del mismo *Quijote*. Pero elegimos, para demostrar el juego polifónico que la obra presenta con el trabajo cervantino, un fragmento de *Huerta de Valencia*, una colección de 1629, enmarcada en unas huertas a orillas del mar, en la que cinco caballeros conciertan realizar una academia durante la festividad de los reyes magos. El último día, en lugar de narrar una novela, se representa la comedia *El agravio satisfecho*, que tiene la particularidad de ser la primera de las seis comedias que aparecen enmarcadas en la narrativa breve del autor.⁴ Resumo el argumento: Don Juan, un joven caballero de comportamiento reprochable, es enviado por don Sebastián, su padre, a Italia. Antes de partir, rapta a doña María, la lleva a su casa y la somete en una habitación a oscuras. La dama recoge unas joyas de la cabecera de la cama. De la violación, nace un niño que es criado en una aldea. Luego de tres años, María y don Bernardo, su padre, necesitan dinero para mantener al pequeño, y deciden ofrecerle las joyas a don Sebastián, sin saber que es el abuelo del niño. Como el anciano las reconoce, don Bernardo relata de qué modo doña María obtuvo esas joyas. Don Sebastián decide, entonces, llamar a don Juan para que repare el hecho. Al llegar de Nápoles, don Juan se enamora de María y ella de él, y todo se soluciona.

4 Sobre las comedias incluidas en las colecciones de novelas de Castillo Solórzano, véase Festini, 2011 y 2012.

Es, evidentemente, una reescritura de *La fuerza de la sangre*. A modo de ejemplo, detengámonos en la escena en que la muchacha forzada queda sola en el cuarto. La Leocadia cervantina logra vislumbrar la habitación a través de la luz que se filtra por una ventana:

Todo lo que vio y notó de la capacidad y ricos adornos de aquella estancia, le dio a entender que el dueño de ella debía de ser hombre principal y rico, y no como quiera, sino aventajadamente. En un escritorio, que estaba junto a la ventana, vio un crucifijo pequeño, todo de plata, el cual tomó y se lo puso en la manga de la ropa, no por devoción ni por hurto, sino llevada de un discreto designio suyo. (II, 153)

Por su parte, María —el personaje de Castillo Solórzano— no puede abrir las ventanas y recorre como puede la habitación, como se aprecia en el relato que le hace a su padre:

A la cama me volví
de camino, tropezando
con bufetes y escritorios
ricos, si no mintió el tacto.
De las manzanas que adornan
la cabecera, tentando
en una dellas hallé
aquesta cadena y agnus. (*Saca las joyas*)
Apenas guardarla pude,
cuando el autor de mi agravio
de la sala abrió la puerta,
hacia la cama guiando.
(*Huerta*, comedia sin paginar)

La utilización de las joyas, elemento fundamental en ambas historias, demuestra el desarrollo simplificado que se le da a la novela en la obra de Castillo. En la comedia, la anagnórisis se produce por medio de una explicación en torno del agnus y la cadena y no a través de *la fuerza de la sangre*, clave de la narración cervantina.

Creo que este solo ejemplo es suficiente para señalar la presencia de la obra de Miguel de Cervantes en el autor considerado como el mayor exponente del género, aquel quien, a lo largo de todas sus colecciones, jamás lo menciona.

Hasta aquí, este breve recorrido por la proyección de las *Ejemplares* en la novela corta del siglo XVII. ¿Hay alguna explicación para que los ecos de la obra de Cervantes suenen apagados o estén directamente silenciados en las novelas posteriores?

Quizás sea simplemente el paso del tiempo. Siete años habían pasado entre la publicación de las *Ejemplares* y 1620, que señala el comienzo del auge del género, doce años cuando Castillo Solórzano publica su primera novela. Pero quizás haya otras razones. Todos estos escritores, de un modo u otro, forman parte de una red académica y editorial en la que se destaca Lope de Vega, y aquel “pero” inicial parecería condicionar la recepción posterior. La mayoría de estos escritores participaban de la Academia de Madrid, en la que Lope leyó el Arte nuevo.⁵ Podemos rastrear estas relaciones en prólogos y poemas prologales. Lugo prologa a Salas Barbadillo, Salas contribuye con un poema prologal para la publicación de Teatro popular, pero también para dos de las colecciones de Castillo Solórzano.⁶ Tanto Lope como Castillo dedican décimas

5 Sobre las academias en la primera mitad del siglo XVII, siguen siendo imprescindibles los trabajos de José Sánchez (1961) y Willard King (1963).

6 Lugo y Dávila escribió los preliminares “Al lector” de dos obras de Salas Barbadillo: *La ingeniosa Elena*

a los Cigarrales de Tirso. La lista no termina aquí, pero vale como ejemplo. Lejos de esta red literaria ha quedado el soneto con que Cervantes elogiara a Lope en los preliminares de *La Dragonteá*, allá por 1602. ¿Podrían surgir estas omisiones de la compleja relación entre dos de los más grandes escritores de la literatura española? No podemos saberlo, pero lo cierto es que, a pesar de las mezquindades, la narrativa posterior presenta claves, señales, pistas para seguir la huella de Cervantes a lo largo del siglo en el que, con su *Quijote* y sus *Novelas ejemplares*, revolucionó la literatura universal.

BIBLIOGRAFÍA

- Castillo Solórzano, Alonso de (1629), *Huerta de Valencia*, Valencia, por Miguel Sorolla.
- Castillo Solórzano, Alonso de (1649), *La quinta de Laura*, Zaragoza, en el Real Hospital de Nuestra Señora de Gracia.
- Castillo Solórzano, Alonso de (1992), *Tardes entretenidas*, Barcelona, Montesinos, ed. P. Campana.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015), *Comedias y tragedias*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1982), *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 3 tomos.
- Egido, Aurora (2004), *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotécnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Medio Maravedit.
- Festini, Patricia (2018), “En el principio, el intertexto: *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila y la novela corta del siglo XVII”, *eHumanista* [número monográfico] “*Compuestas fábulas, artificiosas mentiras*”. *La novela corta del Siglo de Oro*, coord. González Ramírez, D. y González Luque, M. Á.] 38, pp. 445-464.
- Festini, Patricia (2011), “Fiestas del jardín de Castillo Solórzano: el teatro como centro de la celebración”, en *Texturas* 11, pp. 211-225.
- Festini, Patricia (2012), “La función lúdica de la comedia en los ‘saraos entretenidos’ de Alonso de Castillo Solórzano”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. D. Vaccari, Roma, Bagatto Libri, vol. IV (Teatro), pp. 96-102.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín (1956), *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC.
- King, Willard (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X de la *RFE*.
- Lugo y Dávila, Francisco (1622), *Teatro popular: novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas las personas*, Madrid, por la Viuda de Fernando Correa Montenegro.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1946), *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 3 tomos.
- Molina, Tirso de (1996), *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Castalia, ed. Luis Vázquez Fernández.
- Montero Reguera, José, (2006), “El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)”, *Lectura y signo* 1, pp. 165-175.

(1614) y *Corrección de vicios* (1615). Salas Barbadillo, por su parte, contribuyó con un madrigal para *Jornadas alegres* (1626), y una décima para *Huertas de Valencia* (1629), ambas de Castillo Solórzano.

- Salas Barbadillo, Alonso de (1927) *Casa del plazer honesto*, Estados Unidos, ed. Edwin Place, Boulder, University of Colorado Studies.
- Sánchez, José (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.
- Vega, Lope de (2011), *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra.
- Talens, Jenaro (1977), “Contexto literario y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos”, en *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad, pp. 121-181.

PRESENCIA Y FUNCIÓN DE LAS MUJERES VENTANERAS EN LA OBRA DE CERVANTES

VERÓNICA MARCELA ZALBA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Las mujeres en la literatura del Siglo de Oro español han sido objeto de críticas y el refranero popular ha sido el receptáculo de esa mirada censora, originando en cada caso una aguda reflexión aplicable a numerosas y similares situaciones. Las que ocupan en este caso nuestro análisis, son aquellas referidas a un gesto por demás provocativo como es la acción de asomarse a la ventana. Aparece en la primera descripción de varios personajes femeninos, pero llamativamente los refranes asociados a mujeres ventaneras no aparecen citados explícitamente, aunque son conocidos por los lectores de la época. Hay una enorme cantidad de ellos que refieren a dicha situación, de los cuales el crítico Maurice Molho reproduce una pequeña selección englobando la misma idea moralizante, pues estas damas no son dignas de fiar.¹

Veremos entonces algunas de las más reconocidas apariciones y trataremos de acercar un análisis más detallado de su contexto.

I

En *El celoso extremeño* la joven Leonora es vista por primera vez por quien será su marido en esa posición tan indiscreta:

(...) quiso su suerte que pasando un día por una calle, alzase los ojos y *viese a una ventana puesta una doncella*, al parecer de edad de trece o catorce años, de tan agradable rostro y tan hermosa que, sin ser poderoso para defenderse, el buen viejo Carrizales rindió la flaqueza de sus muchos años a los pocos de Leonora (...) (II, 102)²

Molho sugiere dos alternativas que no son casualidad: o esa exposición nos habla de la curiosidad de la mujer que desea ver lo que sucede en el exterior y que se asoma llevada por voluntad propia afín a sus tiernos años, o está allí adrede “con el propósito de atraer las miradas” (Molho, 1990, pp. 751-752). El autor pondrá en boca del viejo la idea de que ya concebía la posibilidad de corregir algún defecto futuro en su esposa con un sistema de encierro infalible.³

1 Recordemos muchos de los refranes que cita como “mujer en la ventana, parra en el camino real”, “moza ventanera, o puta o pедера”, “moza que se asoma a la ventana a cada rato, quiérese vender barato”, “con la mujer ventanera, cargue quien quiera”, “mujer ventanera, para el borrico que la quiera”, “joven ventanera, mala mujer casera”. Según el autor, “Toda esta paremiología funciona en el texto, operando a modo de un contrapunto intratextual: los refranes debían surgir con la misma narración, convocados a la memoria de frase en frase” (Molho, 1990, pp. 751-752).

2 Se citan las *Novelas ejemplares* por la edición en dos tomos de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1980. (1ª edición) Se indicará a continuación el tomo y la página. El énfasis en las citas siempre es nuestro.

3 Aparece en boca del propio Carrizales en un monólogo reflexivo: “Esta muchacha es hermosa, y a lo que muestra la presencia desta casa, *no debe de ser rica*; ella es niña: sus pocos años pueden asegurar mis sospechas. Casarme he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñaré” (II, 102).

Con respecto a los padres, podríamos censurar la imprudente exposición permitida a una hija tan joven. Pero debemos recordar que la intención de Cervantes, ya en el prólogo de sus *Ejemplares*, es que en el lector quede alguna enseñanza o aprendizaje.⁴ También la falta de visión es simbólica en esta historia, ya que el celoso, desde el momento en que la contempla en la ventana, parece ignorar cualquier impedimento de sus planes e, incluso, la tradición del refranero que en ningún momento evoca. Esta ceguera se acentúa al final de la novela cuando encuentra a la joven en brazos de Loaysa.⁵

Aquí las ventanas, tanto como en el resto de los ejemplos, resultan un elemento muy importante. En primer lugar, marcan una diferencia entre *interior-exterior* de un espacio privado que es la casa, es decir entre la seguridad propia de la calidez del hogar o el frío de del exterior.⁶ Acentúan también, la oposición *exposición-encierro* desarrollada en la obra. En segundo lugar, dejan entrar *la mirada inquisitiva* de los otros a la intimidad, rompiendo la arquitectura doméstica protegida apenas por cortinas. Por ello, la urgencia de Carrizales, para cubrir completamente cada abertura para que Leonora apenas pueda ver un trozo de firmamento o tentarse con el mundo exterior.⁷ Paradójicamente, el encerramiento excesivo de la vivienda provocará la curiosidad de la gente del barrio y precipitarán la llegada del principal infractor de su seguridad, el joven Loaysa. Se cumple así el fatal desenlace pues el interior de una casa honorable tampoco es seguro cuando hay intereses externos o internos que la acechen (esto último si pensamos en la dueña Marialonso).

En tercer y último lugar, vemos la otra dicotomía ligada a esta construcción espacial y es la de *honra-deshonra* que parece quedar expuesta con la intrusión del hábil pretendiente, causando el fin del anciano celoso.

II

En *El casamiento engañoso* aparece la historia de Estefanía y el alférez Campuzano conectada hábilmente a la novela anterior con el tema del *matrimonio*. Cuando el protagonista le cuenta al licenciado Peralta sus aventuras no nos confiesa toda la verdad. Está buscando una víctima fácil para perpetrar un matrimonio conveniente y de ahí la descripción que hace de sus galas y *joyas* aparentemente genuinas, las famosas cadenas de oro, que doña Estefanía le robará al final. Pero el *curioso lector*, no dejaría de observar el detalle significativo de la presentación de la dama en cuestión:

Entraron dos mujeres de gentil parecer, con dos criadas; la una se puso a hablar con el Capitán en pie, *arimados a una ventana*; y la otra se sentó en una silla junto a mí, derribando el manto hasta la barba, *sin dejar de ver el rostro* más de aquello que concedía la rareza del manto; y aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa

4 “Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar” (I, 52).

5 “(...) y abriendo la puerta muy quedo vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado *no tener ojos para verlo*. Vio a Leonora en brazos de Loaysa, durmiendo tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del ungüento y no en el celoso anciano” (II, 130).

6 Cfr. Bachelard (1965, p. 142)

7 “...cerró todas las ventanas que miraban a la calle, y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa” (II, 103).

que me encendió más el deseo de verla. Y para acrecentarla más, o ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora *una muy blanca mano*, con muy buenas sortijas (II, 283).

Este grupo de taimadas mujeres van tras sus víctimas y aprovechan el espacio para distribuirse en él y plantear su estrategia de seducción. Estefanía aparece embozada para llamar más la atención del alférez, mientras la otra dirige a su víctima hacia una ventana.⁸ ¿Tal vez para hacer alguna señal al cómplice, el famoso primo que sirve de testigo posteriormente en el matrimonio? En todo caso, deberían estas mujeres generar desconfianza en el lector ya sea por sus actitudes corporales o de vestimenta.

Por ello, tampoco debe sorprendernos el final, al igual que en *El celoso extremeño*, los matrimonios fracasan.

III

En *El coloquio de los perros* vemos otro caso, también estrechamente ligado a los anteriores, el del perro Berganza, en la primera aventura del Matadero. Cuando el perro lleva carne en su espuerta al próximo cliente, cae víctima de una joven ventanera:

(...) oí que me llamaban por mi nombre *desde una ventana*; alcé los ojos y vi una moza hermosa en extremo; detúveme un poco, y ella *bajó a la puerta de la calle*, y me tornó a llamar. Lleguéme a ella, como si fuera a ver lo que me quería, que no fue otra cosa que quitarme lo que llevaba en la cesta y ponerme en su lugar un chapín viejo. Entonces dije entre mí: “La carne se ha ido a la carne”. Díjome la moza en habiéndome quitado la carne: “Andad Gavilán, o como os llamáis, y decid a Nicolás el Romo, vuestro amo, que no se fie de los animales, y que del lobo un pelo, y ése, de la espuerta”. Bien pudiera yo volver a quitar lo que me quitó; pero no quise, por no poner mi boca jifera y sucia en *aquellas manos limpias y blancas* (II, 304-305).

Luego de reírse de él, la joven incita al pobre animal a volver con su dueño y llevarle un mensaje. Allí sí encontramos un refrán citado en forma explícita por la joven y está referido al tema de aprovechar algo frente a una situación en desventaja: “del lobo un pelo y éste del copete”.⁹ El desventurado animal, ha caído, como cualquier hombre, rendido a la belleza femenina y los encantos expuestos a la luz por esta joven de dudosa reputación, ya que sus acciones hablan por ella mostrándola capaz de engañar y hurtar. La ambigua naturaleza humana del perro, explicada posteriormente por el relato de la vieja bruja, se ve anticipada por esta acción de arrobamiento infantil que nos hacen pensar en el viejo Carrizales y el alférez, todos carentes del valor de la experiencia que sí se encuentra al alcance del lector, conocedor de la materia refranesca y capaz de anticipar el final. Berganza, al igual que Carrizales y Campuzano, pagará su imprudencia con un alto costo: se salva por un pelo del cuchillo de Nicolás el Romo y debe huir el resto de la historia buscando un mejor amo.

Estos tres casos más sobresalientes y analizados extensamente por la crítica nos hacen observar particularmente dos cosas: la primera que, a pesar de la abundancia de refranes a lo largo de toda la obra cervantina, ninguno referido a las mujeres ventaneras se hace explícito, siendo conocidos por los lectores y con enorme difusión. La segunda, es pensar si es posible

8 El tópico de las *tapadas* aparece frecuentemente en la literatura del Siglo de Oro. La misma Dorotea en *Quijote* explica en su historia que cuando salía a misa “(...) era tan de mañana, y tan acompañada de mi madre y de otras criadas, y yo *tan cubierta y recatada*, que apenas vían mis ojos más tierra de aquella de donde ponía los pies.” (I, 28, 322)

9 Cfr. Zalba (2014, p. 121)

encontrar alguna excepción a esta regla. Pues, analicemos un poco más de cerca algunos ejemplos del *Quijote*.

IV

En el caso de Luscinda y Dorotea, ambas luchan por sus enamorados, aunque en circunstancias muy diferentes: una pretendida y la otra, finalmente, abandonada por Fernando. En el medio, otro joven, Cardenio, víctima de los engaños de su amigo y a punto de perder a la mujer codiciada por ambos, la bella y rica Luscinda. Pero sólo en Cardenio la decepción cala hondo ya que él la solicitaba con honestos métodos hasta que fuera alejado por el malintencionado Fernando. Engañado en lo que creía sincero amor, Cardenio se lamenta del olvido de Luscinda y allí se genera una ambigüedad para el lector. ¿Es efectivamente ella culpable? ¿Estaba tan presta a olvidar la palabra empeñada? Seguramente, gracias a la demora en el relato del joven a su grupo de oyentes en Sierra Morena, el lector pudo haber prestado atención al detalle: la primera vez que Cardenio le muestra a Fernando el objeto de sus desvelos amorosos la describe a través de una ventana:

Alábele la hermosura, donaire y discreción de Luscinda, de tal manera que mis alabanzas movieron en él los deseos de *querer ver* doncella de tantas buenas partes adornada. Cumplélos yo, por mi corta suerte, enseñándosela una noche, a la luz de una vela, *por una ventana* por donde los dos solíamos hablarnos (I, 24, 266-267)¹⁰

La abertura que permitía los juegos amorosos de los jóvenes que sentían un amor genuino, es la misma que sirve para encender el apetito del otro. Luego, como lectores, tomamos conocimiento de la intención de Luscinda de quitarse la vida en plena ceremonia nupcial, para no tener que faltar a la palabra dada. Pero, otra vez, sentimos esa imposibilidad de asociar tal defensa de la honra en una *joven ventanera*. Evidentemente, actúa con honestidad, pero la intimidad ofrecida antes a través de la reja, primero a Cardenio y después de manera inadvertida a Fernando, fue lo que la expuso a la codicia de la mirada masculina desencadenando el enredo amoroso. Cardenio dudará de la fidelidad de su amada frente al conocimiento de la boda: “Pero ¿quién hay en el mundo que se pueda alabar que ha penetrado y sabido el confuso pensamiento y condición mudable de una mujer?” (I, 27, 310). Posteriormente, mezclado entre los invitados a la boda, se esconderá para observarlo todo sin ser visto:

Y como ya sabía muy bien todas sus entradas y salidas, y más con el alboroto que de secreto ella andaba, nadie me echó de ver; así que sin ser visto tuve lugar de *ponerme en el hueco que hacía una ventana de la misma sala*, que con las puntas y remates de dos tapices se cubría, por entre las cuales podía yo ver, sin ser visto, todo cuanto en la sala se hacía (I, 27, 310-311)¹¹

10 Según describe una de las escenas de encuentro: “(...) nos contábamos cien mil niñerías y acaecimientos de nuestros vecinos y conocidos, y a lo que más se extendía mi desenvoltura era tomarle, casi por fuerza, una de sus bellas y blancas manos y llevarla a mi boca según daba lugar la estrechez de *una baja reja que nos dividía*” (I, 27, 308). Esta presencia de la reja aparece también en *La gitanilla*, pero es la joven la que se asoma a ella desde el exterior, invirtiendo el rol con los hombres: “(...) desde una reja llamaron unos caballeros a las gitanas. Asomóse Preciosa a *la reja, que era baja*, y vio en una sala muy bien aderezada y muy fresca muchos caballeros que, unos paseándose y unos jugando a diversos juegos, se entretenían” (I, 72).

11 Recordemos dentro del corpus semántico de la obra Cervantina que los *tapices* sirven para ocultar a los amantes, tópico del género, engarzado con el del cornudo, como en *El Viejo Celoso* (2005, p. 267).

Por otro lado, el personaje de Dorotea, más pícaro a lo largo de la obra, cae presa de las falsas promesas de Fernando. En su caso, las pretensiones del muchacho recrudecen cuando se entera que los padres de ella pensaban darle estado.¹² Cuenta la joven que tenían “(...) *bien cerradas las puertas*, por temor que por descuido mi honestidad no se viese en peligro, sin saber ni imaginar cómo, en medio destos recatos y prevenciones y en la soledad deste silencio y encierro me le hallé delante” (I, 28, 324). Fernando, con ayuda de una doncella taimada, pudo llegar hasta ella y no hubo puertas cerradas que lo impidieran.¹³

La ventana o la puerta parecen señalar el precario límite entre el *encierro* y la *libertad*. Cada una de las damas afrontará las consecuencias de la infracción porque transponerlas fuera del hogar, es saltar a un vacío, el que queda después de perder la honestidad. Al final de la historia, Luscinda defenderá su palabra de matrimonio cediendo tan sólo a la orden paterna frente al casamiento impuesto, mostrándose como hija obediente. En el caso de Dorotea, su proyectado matrimonio no está en igualdad de condición al de Luscinda y como le advirtiera a Fernando:

(...) le dije que mirase bien lo que hacía y que considerase el enojo que su padre había de recibir de verle casado con una villana, vasalla suya; que no le cegase mi hermosura, tal cual era, pues no era bastante para hallar en ella disculpa de su yerro, y que si algún bien me quería hacer, por el amor que me tenía, fuese dejar correr mi suerte a lo igual de lo que mi calidad podía, porque *nunca los tan desiguales casamientos se gozan ni duran mucho en aquel gusto con que se comienzan*. (I, 28, 326)

A pesar de saberlo, el joven prosigue su conquista y ella termina cediendo, lo que da lugar a un doloroso arrepentimiento, y la fuga del hogar. Cargada de peripecias, luego de enterarse del desenlace de la frustrada boda de Fernando,¹⁴ intenta seguirlo, pero su falta de honor es eviden-

12 En el momento que aparecen planes de casamiento, los padres encierran más a sus hijas, por eso, el *apuro* de Fernando (I, 28, 324)

13 Podemos asociarlo al conocido refrán: “Cuando Dios cierra una puerta, siempre abre una ventana”. Las formas más antiguas de este refrán no se refieren a ventanas sino a puertas: “Cuando una puerta se cierra otra se abre” o “Una puerta se cierra y ciento una se abren” presentando la segunda mayor optimismo en el uso de la hipérbole. Citada por Quijote a Sancho luego de la aventura de los batanes (I, 21, 223) (Cfr. Bizzarri, 2015, pp. 486-487). También, en *La Celestina* “quando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna” ampliada en la nota al pie número 13, donde Severin rastrea el refrán “Una puerta se cierra, ciento y una se abren” (2007, p. 298) Con respecto a la puerta, aparece también en *Quijote* al referirse a los amores del caballero: “(...) y por el mismo caso que estoviesse sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, *sino por las bardas*, como salteador y ladrón” (I, 13, 140). Según Sbarbi es una “Frase comparativa usada por Cervantes en la Primera parte, capítulo XIII del *Quijote*, con la que se reprueba la intrusión en cualquier estado social, y tomado de la Sagrada Escritura (Joan, X, I) cuando, al hablar el divino Salvador de la verdadera vocación al ministerio del sacerdocio, dice que ‘El que no entra por la puerta en el aprisco de las ovejas, *mas sube por otra parte*, aquel es ladrón y salteador’” (1922, p. 275).

14 Dorotea confía en una próxima solución a tanto infortunio ya que “*Aún no estaba del todo cerrada la puerta a mi remedio*, dándome yo a entender que podría ser que el cielo hubiese puesto aquel impedimento en el segundo matrimonio, por atraerle a conocer lo que al primero debía (...)” (I, 28, 330). En este caso, en sentido inverso al anterior, ya que la puerta es la abertura que va a dar paso a la solución y no la cavidad más estrecha. En otros casos, la acción de asomarse a la puerta es descripta con igual censura que una ventana, como en *El Licenciado Vidriera*: “Pasando un día por la casa llana y venta común vio que *estaban a la puerta della muchas de sus moradoras*, y dijo que eran bagajes del ejército de Satanás que estaban alojados en el mesón del Infierno” (II, 55). También, sucede en *El celoso extremeño* que la puerta parece ser un objeto multiplicado para señalar la

te aún para otros de inferior condición y el mozo que debía velar por ella intenta aprovecharse de su desgracia: “Pero como suele decirse que *un mal llama a otro, y el fin de una desgracia suele ser el principio de otra mayor*, así me sucedió a mí” (I, 28, 331).

Por ello, adoptará el disfraz, como forma de ocultar su verdadera condición, hasta el encuentro con Quijote y sus acompañantes, atentos receptores de su triste historia.

V

Veremos en el último ejemplo, el de *El curioso impertinente*, cómo parecen confluir todos los conceptos hasta aquí reseñados, también relacionados con el engaño y el matrimonio. La virtud de la esposa será puesta a prueba por un celoso marido que quiere probarla con ayuda de su amigo. El tema de la honra aparece ya en el consejo de Lotario al recién casado Anselmo:

Decía él, y decía bien, que el casado a quien el cielo había concedido mujer hermosa tanto cuidado había de tener qué amigos llevaba a su casa que en mirar con qué amigas su mujer conservaba, porque *lo que no se hace ni concierta en las plazas ni en los templos ni en las fiestas públicas ni estaciones* (cosas que no todas veces las han de negar los maridos a sus mujeres), se concierta y facilita en *casa de la amiga o la parienta* de quien más satisfacción se tiene. (I, 33, 377)

Allí se delimita el espacio y la frecuencia del trato apropiado a una mujer casada que debe conducirse bien dentro y fuera del hogar. Pero en este caso, la curiosidad del marido lo llevará a pensar una prueba para la honestidad de Camila. Saber si es capaz de superarla o no lo hará realizar el atrevido pedido a su mejor amigo. Sin poder persuadirlo para que desista de la necia propuesta, Lotario accede. Después de comparar la virtud de la mujer con el diamante, el armiño¹⁵ y un jardín de flores, se extiende en las miradas de menosprecio dirigidas a la mujer que comete tal falta al esposo y lo sagrado del sacramento “cuyo nudo sólo la muerte puede desatar” (I, 33, 387). Pero, los ruegos del amigo pueden más y, luego de un tiempo, Camila y Lotario llegan a buen entendimiento a pesar de los esfuerzos de ambos por evitarlo.¹⁶

Las metáforas usadas por Lotario para describir a Camila son en este caso náuticas. Aparece todo un campo semántico referido al mar como los términos *piloto, navío, puerto* (I, 34, 398) pero que en sí mismas encierran la respuesta: la mujer, como la ola del mar, es voluble y perceptible a cambios. La misma metáfora se aplica en los versos finales de *Soneto* a Clori, la fingida enamorada, en donde el navegante es ahora Lotario.¹⁷ Pero la doncella Leonela, viendo a su ama proceder con su amante sin vergüenza, le sigue en acto escondiendo a su propio pretendiente en la casa, “que este daño acarrear, entre otros, el pecado de las señoras” (I, 34, 403). Al ver salir embozado a este último, Lotario pensó que era otro amante de Camila. Sin dudarlo, le confía a Anselmo sus temores, traza un plan para que fingiéndose ausente quede escondido en la recámara “pues lo tapices que allí hay y otras cosas con que te puedas encubrir te ofrecen

división entre los diferentes personajes: Loaysa y sus amigos, con el negro, con las mujeres que se acercan para escuchar y verlo (a través del agujero del torno) antes de sucumbir a sus encantos (II, 116-119). También la que separa al propio Carrizales de su mujer y su propia perdición (2003, pp. 129-130)

15 También aparece en el *Persiles*, en la *Flor de aforismos peregrinos*, aportado por Belarminia: “la mujer ha de ser como el armiño, dejándose antes prender que enlodarse” (IV, 1, p. 634)

16 “(...) a él le pareció que era menester, *en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo*, apretar el cerco de aquella fortaleza... (I, 34, 396)

17 “¡Ay de aquel que navega, el cielo oscuro, /por mar no usado y peligrosa vía, /adonde norte o puerto no se ofrece!” (I, 34, 400)

mucha comodidad y entonces *verás por tus mismos ojos, y yo por los míos lo que Camila quiere*" (I, 34, 404).

Arrepentido después de sus celos cegadores y descubierta la verdad sobre el amante de Leonela, en complicidad de las mujeres, asiste a Camila, quien *actúa* con su sirvienta la escena para el tapado y ciego marido que, como el otro, el viejo Carrizales, no puede ver la verdad. Finge Camila pedirle a su doncella el cuchillo para traspasarse el pecho, ofendida por las pretensiones de Lotario:

Primero quiero saber qué es lo que vieron en mí los atrevidos y deshonestos ojos de Lotario que fuese causa de darle atrevimiento a descubrirme un tan mal deseo como es el que me ha descubierto, en desprecio de su amigo y en deshonor mía. *Ponte, Leonela, a esa ventana y llámale*, que sin duda alguna, debe de estar en la calle, esperando poner en efeto su mala intención. Pero primero se pondrá la cruel cuanto honrada mía. (I, 34, 406-407)

El gesto de *asomarse a la ventana* aparece recién ahora en la novela y aunque efectuado sólo por la doncella, es una acción que representa la pérdida de la honra en ambas, llenando de artificio el cuadro rematado por un despliegue exagerado, como es el desmayo de Camila y el panegírico a la virtud, en labios de Leonela.¹⁸

Detrás de los tapices que esconden, al revés de la tradición, al cornudo, escucha Anselmo el ensayado discurso de su mujer, la pelea con el cuchillo y la voluntaria herida de Camila, que reforzaran su imagen honesta. La escena, por demás teatral, se describe en esos términos:

Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y a *ver representar la tragedia de la muerte de su honra*, la cual con tan estraños y eficaces afectos la representaron los personajes della, que pareció que se había transformado en la misma verdad de lo que fingían" (I, 34, 414).

Pero lo que por un tiempo fuera felicidad, se convertiría en desgracia, ya que, relajados los amantes, un ruido descubre las actividades de Leonela.¹⁹ Se da por perdida y promete revelarle a su amo una verdad *que le interesaría más*. Le cuenta el suceso a Camila y ésta descubre la intención de su doncella, por lo que decide huir con sus joyas y esconderse en la casa de Lotario. Anselmo, al día siguiente, reacciona muy tarde para reparar la falta:

(...) con el deseo que tenía de saber lo que Leonela quería decirle, se levantó y fue adonde la había dejado encerrada. Abrió y entró en el aposento, pero no halló en él a Leonela: sólo halló puestas *unas sábanas añudadas a la ventana, indicio y señal que por allí se había descolgado e ido* (I, 35, 420).

Al verse sin mujer, amigo, criados ni bienes y al comprender la cruel realidad, intenta huir de ella. Se lamenta a un lado del camino y un viajero lo pone al corriente de su pérdida, que ya es habladuría por culpa de la criada ventanera:

(...) se dice públicamente que Lotario, aquel grande amigo de Anselmo el rico, que vivía a San Juan, se llevó esta noche a Camila, mujer de Anselmo, el cual tampoco parece. Todo esto ha dicho una criada de Camila, que anoche la halló el gobernador *descolgándose con una sábana por las ventanas de la casa de Anselmo* (...) (I, 35, 421)

18 "¡Ay, desdichada de mí, si fuese tan sin ventura que se me muriese aquí entre mis brazos la *flor* de la honestidad del mundo, la corona de las buenas mujeres, el ejemplo de la castidad (...)" (I, 34,407). Estas metáforas representan una antítesis del primer discurso de Lotario, antes de la seducción de Camila.

19 "(...) una noche sintió Anselmo pasos en el aposento de Leonela, y, queriendo entrar a ver quién los daba, sintió que *le detenían la puerta* (...) entró dentro a tiempo que vio que un *hombre saltaba por la ventana a la calle*" (I, 35, 419).

De esta forma, aunque la culpa de Camila está repartida entre los otros dos hombres de su vida, Cervantes parece no tener miramientos con la desfachatez de Leonela, la deja varias veces en la exposición pública de la ventana, y arrastra con ella, al igual que la sábana, la ya maltratada honra de sus amos.

CONCLUSIÓN

Si bien en los fragmentos analizados el concepto de mujer ventanera aparece con una fuerte connotación moral, vemos que la ausencia explícita del refrán no ha sido impedimento para que el lector cervantino sepa interpretar las obras. Conectadas entre sí por un campo semántico espacial (la casa y su diseño) hasta la representación metafórica más evidente asociada a conceptos como *hogar* y *matrimonio*, es la ventana (y en menor medida otras aberturas como las puertas o los tapices encargados de recubrir las paredes) un elemento que permite la construcción de la subjetividad femenina dentro del binomio espacio-sujeto, en los límites de lo doméstico. También, son un recordatorio constante de la fuerte mirada social que recae sobre todo en la mujer, quien muchas veces limitada, infeliz y sobre todo insatisfecha del rol que se le asigna y de su propia inmovilidad en claustro hogareño, no duda en acercarse a ella y vincularse con un espacio exterior que la libera y la condena al mismo tiempo. Nosotros, como lectores, nos asomamos también a esta abertura que Cervantes dispone para nosotros en calidad de espectadores privilegiados de estas divertidas escaramuzas literarias, llenas de juegos, que a través del espacio literario las figuras femeninas, como bailarinas, trazan para nuestro deleite.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Martínez, José Luis (1992), “Berganza y la moza ventanera”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, pp. 63-77.
- Bachelard, Gastón (1965), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bizzarri, Hugo Oscar (2015), *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. Última consulta: 18/10/2016. Recuperado de: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/21620/bizzarri_diccionario.pdf?sequence=1
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, ed. de Francisco Rico, Crítica.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1980 [2000 y 2003]), *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Tomos I y II, Madrid, Cátedra.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005), *Entremeses*, edición de Nicolás Spadaccini, Madrid Cátedra.
- De Toro, Fernando (1992), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- Díaz-Plaja, Fernando (1994), *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Edaf.
- Gutiérrez Flórez, Fabián (1989), “Aspectos del análisis semiótico teatral”, en *Castilla. Estudios de literatura*, n.º 14, Universidad de Valladolid, pp. 75-92.
- Kesen, Nelly Gladys (2015), “La significación de la diáda espacial *cerrado/abierto* en *Don Quijote de la Mancha*”, en *Don Quijote en Azul* 7, Azul, editorial Azul, pp. 98-103.
- Molho, Maurice (1990) “Aproximación al *Celoso extremeño*”, en *Nueva Revista de Filología His-*

- pánica*, El Colegio de México, n.º 2, Tomo XXXVIII, pp.743-792.
- Rojas, Fernando de (2007) *La Celestina*, edición de Dorothy Severin, Madrid, Cátedra.
- Sbarbi, J. (1922), *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, tomo I y II.
- Zalba, Verónica (2014), “Presencia y función de los refranes con animales en las *Novelas ejemplares*”, en *Don Quijote en Azul* 6, Azul, editorial Azul, pp. 116-124.
- Zumthor, Paul (1993), *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra.

PERSILES

LA SIERPE EN EL PECHO, ORTEL BANEDRE Y EL LABRADOR HOSPITALARIO. FUNCIONALIDAD DE UNA FÁBULA EN EL *PERSILES*

JULIA D'ONOFRIO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"
CONICET

Este trabajo está comprendido en el marco de un estudio mayor sobre el diálogo del amplio campo de la cultura simbólica en la obra de Cervantes y en una última derivación que enfoca especialmente la presencia de animales en las representaciones discursivas de carácter simbólico.¹

Me centro en este caso en la historia del polaco Ortel Banedre del *Persiles*, con quien se cruzan los peregrinos casi al comienzo del libro III. Ortel cuenta su historia y les revela que se dirige a tomar venganza de su mujer, Luisa, que había huido con su amante, pero acababa de ser apresada en la cárcel de Madrid. Para convencer al polaco de dejar de lado sus planes de venganza, Periandro despliega un discurso con argumentaciones múltiples.² El primero y más gráfico de sus postulados es el que se monta sobre una conocida fábula esópica, la del labrador y la serpiente, que dice así:

Marchaba un caminante en invierno cuando vio una víbora muerta de frío, le dio pena de ella, la cogió y se la puso en su propio regazo con la intención de que entrara en calor. La víbora, mientras se encontraba aterida de frío, estaba quieta. Pero cuando entró en calor, le lanzó un mordisco en el vientre. El hombre muriéndose dijo: "Me está bien empleado, ¿por qué salvé a ésta, que se estaba muriendo, cuando en realidad estaba decidida a matarme?"

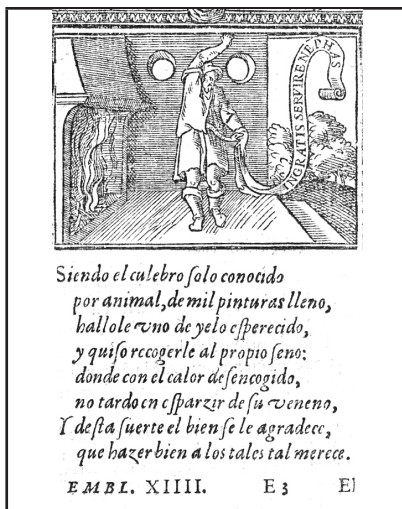
La fábula muestra que la maldad que recibe un buen trato no corresponde con quien se lo da y, encima, cobra alas contra sus bienhechores. (Esopo n.º 176, 186 Hsr., Ch. 82b)³

La fábula era un lugar común para hablar de los desagradecidos y los que traicionaban a quienes los habían beneficiado. Es recurrente en el teatro y en textos con intenciones moralizantes, como el caso del emblema de Juan de Horozco

1 La comunicación leída en estas XI Jornadas Cervantinas de Azul dio lugar después a un estudio más extenso y pormenorizado titulado "La serpiente en el seno: culpas y condenas. Una figura especular en el caso de Ortel Banedre en el *Persiles*", publicado en *Atalanta. Revista de letras barrocas*.

2 Lukens-Olson (2001) estudia la amplitud y eficacia de su discurso persuasivo. Me interesé también por esa cuestión en D'Onofrio (2019).

3 La versión de Fedro dice: "Un hombre levantó una culebra, que estaba yerta de frío, y la abrigó en su pecho compasivo contra sí mismo. Mas la culebra, luego que se refociló, al punto mató al hombre; y preguntándola otra la causa de una acción tan fea, respondió: es para que alguno aprenda á no hacer bien á los ruines." (4.20).



Ingratis servire nephas [No se ha de hacer bien a los ingratos]

Siendo el culebra solo conocido
Por animal de mil pinturas lleno,
Hallóle uno de hielo esperecido,
Y quiso recogerle al propio seno,
Donde con el calor desencogido,
No tardó en esparcir de su veneno,
Y desta suerte el bien se le agradece,
Que hacer bien a los tales tal mereçe.⁴

Había dado nacimiento a un adagio recogido por Erasmo en sus *Adagia*: “*Colubrum in sinu fovere*” [Críar a la serpiente en el propio seno] (IV, ii, 40). Es decir, su difusión era paneuropea. Y no se puede dudar de la forma en que era leída la historia ejemplar. Porque, más allá de variaciones en el relato, es constante la crítica al desagradecido.

Cabe señalar que, en términos simbólicos, la serpiente aparece como representación esencial del malvado; pero la fábula también reprende al insensato que no sabe discernir a quién ayudar ni tampoco medir cómo hacerlo sin ponerse en peligro.

Si prestamos atención al relato ejemplar de Periandro, notamos que tiene rasgos curiosos. Dice Periandro:

Queréis ser como el labrador que crió la víbora serpiente en el seno todo el invierno y, por merced del cielo, cuando llegó el verano, donde ella pudiera aprovecharse de su ponzoña, no la halló, porque se había ido; el cual, sin agradecer esta merced al cielo, quiso ir a buscar y volverla a anidar en su casa y en su seno, no mirando ser suma prudencia no buscar el hombre lo que no le está bien hallar, y a lo que comúnmente se dice, que, “al enemigo que huye, la puente de plata”. Y el mayor que el hombre tiene suele decirse que es la mujer propia (...). (III, 7, 503).⁵

4 Juan de Horozco Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589, Libro II, emblema 14. Modernizo la ortografía y la puntuación en esta y en las demás citas.

5 Se cita el *Persiles* por la edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.

No se relata el encuentro del principio, con la culebra o sierpe yerta por el frío y necesitada de ayuda, se menciona sin embargo el frío y el renacer de sus poderes con el calor. Más que nada, resulta inaudito el hecho de que la serpiente se haya ido del seno del labrador sin que él lo supiera. Tal vez se halle aquí un cruce con otra fábula del labrador (o el hombre pobre) y la culebra, en la que el animal vivía en un hueco de la casa y al parecer resultaba beneficiosa para la familia hasta que atacó a uno de los hijos. En efecto, existen otras fábulas con los mismos personajes en la tradición esópica con los que se puede estar tramando una contaminación.⁶ Pero, lo cierto es que Periandro insiste con la imagen de la sierpe en el seno, conecta con la idea del enemigo interno y apela al sentido de prudencia en el comportamiento.

Tal vez, lo más destacable en el parlamento de Periandro sea el hecho de que, como orador persuasivo, busque hacer una adaptación lo más cercana posible a la situación del polaco colérico (lo cual nos da una buena pauta de cómo se utilizaban las fábulas y los ejemplos morales en un discurso concreto). Pero así, además, su versión carga más las tintas sobre lo insensato del benefactor y menos en la maldad de la serpiente, porque en lo que se insiste es en la falta de prudencia de ir a buscar aquello que es mejor no hallar.

La idea del enemigo interno pone de relieve un aspecto de la fábula y del adagio famoso que, aunque aparece solo aludido, tiene un peso especial en el texto de Cervantes y en la tradición literaria contemporánea. En la acción de roer y consumir el corazón de quien la alberga, la sierpe en el pecho resultaba una representación gráfica de las pasiones nocivas dentro de la propia alma. El mal, los vicios y las pasiones malsanas solían tener una repetida representación figural ligada a la acción de ser comido por fieras y alimañas o, directamente, devorarse a sí mismo. No hay duda de que, con esta imagen tan elocuente de algo que atormenta desde el propio interior, se transmite bien la idea de una pasión que consume a quien la sufre. Recordemos que la envidia, por ejemplo, se representaba como una figura que devora su propio corazón y que se alimenta de serpientes o, directamente, como la serpiente que come el corazón del afligido.⁷ La envidia por ejemplo se representaba precisamente como alguien que está royendo su propio corazón y que se alimenta de serpientes o directamente como la serpiente que come el corazón del afligido: consumirse y devorarse a sí mismo es lo que hace cualquier pasión malsana que envenenan el alma.

Frente a todas estas alusiones, no podemos dejar de recordar que en todos los momentos en que, en la obra de Cervantes posterior a 1609, se presenta un discurso justificatorio de la expulsión de los moriscos –con todas las sutilezas que la crítica ya ha comentado al respecto– se grafica también con la idea de quitar la sierpe que anidaba en el pecho de la república.

6 Doy el ejemplo más clásico de Esopo, pero hay muchas otras versiones: “Una serpiente que se deslizó en la morada de un labrador mató a su hijo. Aquel, presa de un terrible dolor, tomó un hacha y fue a ponerse al acecho ante su nido para atacarla tan pronto como saliera. Al asomar la serpiente la cabeza, descargó un hachazo, pero falló y partió en dos una piedra que había al lado. Temeroso de lo que pudiera pasar después le pidió que se reconciliara con él. Dijo la serpiente: ‘Ni yo puedo estar bien contigo viendo la piedra partida ni tú conmigo contemplando la tumba de tu hijo’. La fábula muestra que los grandes odios no tienen una reconciliación fácil.” (Esopo, n° 51, 51 Hsr., Ch. 81).

7 Entre numerosas representaciones contemporáneas, puede verse el emblema de Alciato “La envidia” cuyo epigrama traducido en rimas españolas por Daza Pinciano dice “Por declarar la envidia y sus enojos / Pintaron una vieja que comía / víboras, y con mal continuo de ojos. / Su propio corazón muerde a porfía / Y lleva un palo en la mano de abrojos / Que le punzan las manos noche y día.” Andrea ALCIATO ([1549] 2003: 2020).

Cipión en el Coloquio de los perros (1613): “(...) celadores prudentísimos tiene nuestra república, que considerando que *España cría y tiene en su seno tantas víboras como moriscos*, ayudados de Dios hallarán a tanto daño cierta, presta y segura salida.”⁸

Ricote en el *Quijote* de 1615: “(...) algunos había cristianos firmes y verdaderos; pero eran tan pocos, que no se podían oponer a los que no lo eran, y *no era bien criar la sierpe en el seno, teniendo los enemigos dentro de casa*.”⁹

El jadraque Jarife en un capítulo posterior del mismo libro III del *Persiles*:

(...) cerca de estos tiempos, reinaría en España un rey de la casa de Austria, en cuyo ánimo cabría la dificultosa resolución de desterrar los moriscos della, *bien así como el que arroja de su seno la serpiente que le está royendo las entrañas*, o bien así como quien aparta la neguilla del trigo, o escarda o arranca la mala yerba de los sembrados (III, 11, 553).

Aunque no hay ningún desarrollo de la fábula que comentamos y se presente solamente la idea de sacarse un mal que contamina o un enemigo interno que se prepara para la traición, el uso de la imagen de la serpiente en el seno pone de manifiesto, por un lado, la difusión del adagio surgido de la fábula y el modo como se actualizaba en la práctica; y, por otro lado, vemos en acción el traslado de la idea de desagradecimiento del esencialmente malo al concepto del enemigo interno o incluso a esa particular xenofobia interna que se generó en la península ibérica con respecto a todos los conversos (pero en especial con los moriscos que con más facilidad podían pensarse como colaboracionistas de un imperio enemigo).¹⁰

En el caso de Ortel Banedre, la reconvencción que Periandro le hace para disuadirlo e inicia con la fábula mencionada, parece buscar alejarlo del sentimiento negativo que lo atormenta: el de la idea de venganza a como dé lugar. Toda la historia relatada por él mismo en las páginas previas, lo define como impulsivo y demasiado colérico. Es curioso que justamente esos rasgos característicos los revele especialmente cuando cuenta el episodio sucedido muchos años antes en las calles de Lisboa. Ese momento en el que mató a un hombre por una tonta disputa de preeminencia y al huir de la justicia terminó refugiado en la casa de la madre del muerto que, al enterarse de la noticia, sin embargo, cumplió su promesa de mantenerlo oculto y protegerlo, en lugar de entregarlo a la justicia.

Con variaciones, esta historia se nos aparece como una especie de espejo de la fábula del labrador y la víbora. Ortel pidió asilo porque estaba en peligro, la dama lo acogió, prometió protegerlo y lo ocultó en lo más íntimo de la casa (en su propio aposento, en un hueco detrás de la cama cubierto por un tapiz). Pero una vez escondido, llega el cadáver del hombre matado por Ortel que resulta ser hijo de su benefactora. Resuena entonces la secuencia narrativa de la fábula (proteger al desvalido, que después será quien cause un mal irreparable), pero incluso resuena la dimensión espacial puesta en juego (el exterior peligroso, la casa protectora y el lugar recóndito como refugio). Puede ser un exceso de interpretación... pero también puede ser un

8 *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 611. (Las itálicas en las citas siempre son nuestras)

9 *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1997, II, 54, 1072.

10 Ruth Fine expresa con elocuencia la compleja situación de la identidad conversa al decir que: “(...) en la España del *Quijote* la identidad conversa constituye el signo de una paradoja: al converso no se le permite ser judío o musulmán, pero tampoco se lo acepta como cristiano; es, a priori, siempre un traidor y un mal cristiano. Su identidad, por otra parte, es perturbadora y amenazante, dado que no suele ser reconocible a partir de marcas externas y visibles” (2013, p. 41).

ejemplo de las repeticiones temáticas y estructurales que configuran un peculiar rasgo distintivo del *Persiles*.

Por último, observamos que, si nos desplazamos hacia el futuro de la narración, podemos descubrir un espejamiento similar en las acciones posteriores de Luisa, la mujer que abandonó al polaco por irse con su pretendiente original y que en el ejemplo fabulístico está representada por la serpiente.

En la historia amorosa de ambos, si es que así puede llamarse, Ortel se presenta como salvador de Luisa; pero lo cierto es que él se entrometió donde nadie lo había llamado. La conoció en un mesón de Talavera, se enamoró de su belleza y desenvoltura y fue testigo de los maltratos recibidos por quien era su prometido; de modo que habló con el padre de ella y, con la tentación de una buena dote, consiguió que se cancelara la boda proyectada para que Luisa se casara con él. Y todo esto se planeó sin preguntarle nunca la opinión a Luisa que, a pesar de haber dejado Talavera y la vida del mesón, siguió enamorada de Alonso y, apenas halló ocasión, huyó con él.

Esta es la historia pasada que da pie a que Periandro aplique ejemplarmente la fábula del labrador y la serpiente. Pero yendo al futuro de la narración, como prometimos, descubrimos que Luisa la Talaverana aparece para los peregrinos, varios capítulos más adelante, en situación similar a la serpiente helada del apólogo: se la encuentra desterrada y desvalida en Italia, malviviendo como prostituta de una compañía de soldados españoles. Aquí ella misma, sin lugar, a dudas es quien pide protección: “Por quien Dios es, señores, pues sois españoles, pues sois cristianos y pues sois principales, según lo da a entender vuestra presencia, que me saquéis del poder deste español, que será como sacarme de las garras de los leones” (III, 16).

Los peregrinos aceptan integrarla a su escuadrón con la recomendación de que sea buena para cambiar su suerte hasta el momento. Sin embargo, la figuración que le había atribuido Periandro como la de la serpiente de la fábula, se termina cumpliendo irremediabilmente. O, mejor dicho, sin que ella lo quiera remediar porque, a diferencia del casamiento con Ortel, la unión con los peregrinos fue una decisión libre que Luisa misma buscó. Pero, de todas formas, desde el interior del grupo donde la habían acogido, en el primer descuido, les roba los bastimentos y seduce a Bartolomé, el mozo de mulas, para que se vaya con ella.

Luego, seguirán apareciendo los dos personajes hasta el final de la obra y también Ortel que no pudo dominar la pasión de venganza que le atenazaba el pecho y termina muerto a causa de su misma cólera.

En definitiva, en esta primera aproximación al tema, nos damos cuenta de que, al bucear en un detalle del texto, como este núcleo fabulístico que condensa en cierta forma la historia de Ortel Banedre, podemos tejer hilos que hacen resonar otras zonas de esta historia intercalada con ramificaciones en toda la segunda mitad del *Persiles*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, Andrea (2003), *Los emblemas de Alciato traducidos en versos castellanos, Lyon, 1549*, ed. Rafael Zafra, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1997), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001), *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1997), *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.

- D'Onofrio, Julia (2019), «“Un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas”: Periandro narrador y la manipulación del espectáculo barroco», en *Cervantes en el Septentrión*, New York, eds. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas, IDEA, pp. 103-119.
- Desiderius Erasmus (2005), *Adages III iv 1 to IV ii 100. Vol. 35 of Collected Works of Erasmus*, ed. John N. Grant, trad. Denis L. Drysdall, Toronto y Buffalo, University of Toronto Press.
- Esopo (1993), *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, ed. C. García Gual, Madrid, Gredos.
- Fine, Ruth (2013), «Desde el jardín de Agi Morato o el otro rostro de la conversión en el *Quijote*», en *El Quijote desde su contexto cultural*, ed. Juan Diego Vila, Buenos Aires, Eudeba, pp. 57-70.
- Horozco Covarrubias (1589), Juan de *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta.
- Lukens-Olson, Carolyn (2001), «Heroics of Persuasion in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21:2, pp. 51-72.

“PINTARNOS MUY AL VIVO”: LA FAMA DE LOS PERSONAJES CERVANTINOS A TRAVÉS DE LAS ARTES EN EL QUIJOTE DE 1615 Y EN EL PERSILES

AGUSTINA OTERO MAC DOUGALL
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
“DR. AMADO ALONSO”

En el marco del Prólogo a la segunda parte del *Quijote*, los lectores acérrimos de Cervantes recibimos la noticia sobre la muerte del entrañable Alonso Quijano. No mucho tiempo después, en la dedicatoria a don Pedro Fernández de Castro contenida en su *Persiles* de 1617, Cervantes nos revela otra muerte, pero esta vez la propia. A raíz de esto, podemos empezar señalando la anormal situación de que, en ambas obras, el lector se encuentra ante las últimas páginas escritas, en el primer caso, sobre su personaje ficcional más famoso,¹ en el otro, sobre la propia vida.² La lectura de estos textos, a diferencia de las anteriores, se convierte en una actividad atravesada por la inminencia de la muerte, ya sea ficcional del personaje o real del autor. Sin embargo, la lectura, más que recubrirse de un halo mortuario, se revitaliza, pasa a tener una importancia distinta, ya que en el horizonte más próximo del lector se visualiza la conciencia de la finitud: ya no habrá una próxima aventura del hidalgo manchego ni una próxima aventura de Cervantes como escritor.

Más allá de las diferencias que hay entre el segundo *Quijote* y el *Persiles* en sus contextos de producción, late con fuerza la idea de que la trascendencia humana se da a través de las artes, en particular dentro de estas obras, a través el arte literario y plástico. De este modo, Alonso Quijano, devenido don Quijote, termina de consagrarse como caballero en cuanto aparece realizado como personaje de un libro materialmente existente, con éxito de ventas y sospechoso por su rápida gestación. Algo similar sucede con el caso de Auristela y el arte plástico que la reproduce por toda Europa meridional y la lleva ante las enamoradas miradas de quienes contemplan sus retratos con ojos fascinados. Lo que resulta llamativo de estas difusiones son sus alcances, ya que los límites del tiempo y del espacio, al interior de sus respectivas diégesis, parecen estar al servicio del público conocimiento de tan importantes personajes. Dicho de otro modo, la fama de los protagonistas viaja atravesando distancias enormes en tiempos records. ¿Qué objetos pueden lograr este traspaso de las dimensiones dentro del cronotopo? Un libro y una pintura que se bastan a sí mismas para difundirse y captar a sus diversos destinatarios.

LA FAMA Y LA VIRALIZACIÓN

En orden de publicación, en la segunda parte del *Quijote*, en un diálogo que gira en torno a la curiosidad del protagonista con respecto a las habladurías sobre el éxito de las aventuras

1 Dice Cervantes en el *Quijote* de 1615: “(...) y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios (...)” (Prólogo, 627).

2 Y luego en el *Persiles*: “¡A Dios, gracias; a Dios, donaire; a Dios, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!” (Prólogo, 13).

narradas en 1605, Sancho menciona la aparición del bachiller Sansón Carrasco con las nuevas de un libro que reúne sus hazañas. Este personaje, decisivo para el final del protagonista, se desplaza desde Salamanca hacia La Mancha y no pierde el tiempo: rápidamente se presenta ante el protagonista del libro que en tan sólo treinta días se terminó, se tradujo y se publicó en varias ciudades donde, además, ya se leyó. La fama que don Quijote se había ganado entre los personajes de 1605 por sus locas hazañas ahora se potencia por este objeto que le da, si no otro estatus, otra condición existencial, totalmente única y nueva. Comienza a producirse, como bien denominó Mercedes Alcalá Galán, la *personajización* de don Quijote; neologismo que nos ayuda a pensar la progresiva mutación de la real importancia que tiene en su entorno una vez que los otros personajes comienzan a considerarlo en su naturaleza libresca (2006). Ahora bien, ya desde los inicios de esta novedad se produce, como efecto secundario, un extrañamiento que tiene que ver con el cómo y con el origen. Sancho se pregunta cómo pudo saber el autor sobre “cosas que pasamos nosotros a solas” (II, 2, 645).³ La paranoia que trae el saberse mirado por un ojo mágico que aparentemente no tiene límites en su observación lleva a Sancho a hacerse “cruces de espantado sobre cómo las pudo saber” (II, 2, 645). La explicación que le da don Quijote, como era de esperar, es que el autor es un sabio encantador, a quienes “no se les encubre nada de lo que quieren escribir” (II, 2, 645).

Vayamos ahora a ver cómo se repite esta secuencia en el *Persiles*. Tenemos un personaje que, si bien está en las antípodas de un caballero andante, sufre similares condiciones que Alonso Quijano con respecto al tratamiento de su fama. La construcción de la hermosísima Auristela recurre a los mismos artificios para hacerse conocida entre los personajes que habitan ese mundo. Ya pasados unos capítulos, es notable la llamada de atención que genera el escuadrón a donde sea que se dirija: entre las aguas frías de los mares nórdicos septentrionales o entre los pintorescos caminos del continente europeo, el grupo joven de apariencia exótica y las pruebas que deben superar absorben toda la atención de los curiosos. De hecho, el carácter extremo de la absoluta belleza de Auristela es, definitivamente, uno de los principales motivos que generan conflicto y movimiento en la historia. Su apariencia es tal que produce un impacto visual en quien la mira y, como consecuencia, una inmediata trascendencia de su belleza que viaja atravesando espacios inmensos en cortos intervalos de tiempo.

La expeditiva manera en la que se desplaza la fama de Auristela como modelo vivo de sus retratos nos permite utilizar el término *viralización* para hablar de esta propagación incontrolada y desbordante del personaje como centro de interés. Esto podemos verlo, a modo de ejemplo, en el capítulo II del libro IV. Aquí, el grupo es sorprendido por el hallazgo de un extraño panorama: un retrato de la protagonista cuelga de un árbol; alrededor, las hierbas todavía están tibias por la sangre derramada de los enamorados que se acababan de enfrentar por la posesión de dicho retrato. Pero lo extraño no es tanto la furiosa lucha de los enamorados como el desconocido origen de la pintura: “No podía pensar Auristela quién, dónde o cuándo pudiese haber sido sacado su rostro” (IV, 2, 342). Una vez más y de modo similar al caso del poder omnipresente que tiene el sabio encantador del *Quijote*, el artista creador opera de manera imprevisible y oculta, construye su arte, ya sea plástico o literario, y el mundo recibe la obra con sorpresa. De este modo, se les aclara a los personajes del *Persiles* (un tanto espantados por la aparición fantasmal del retrato) que el artista que había pintado a las damas francesas recurrió a su memoria visual para retratar a la bella Auristela. No está de más remarcar otra

3 En lo sucesivo, las citas del *Quijote* de 1615 corresponderán a la edición de Martín de Riquer (Barcelona, RBA, 1994). Las citas extraídas del *Persiles* pertenecen a la edición de Planeta (2016). Para ambas obras, se indicará el libro en números romanos, seguidos por el capítulo y las páginas correspondientes en números arábigos.

coincidencia más en la *no consentida* relación creador-creación (al interior de la ficción, por supuesto): así como este artista memorioso convierte a Auristela en una celebridad plástica sin tener su aprobación como modelo vivo, Cide Hamete Benengeli convierte a don Quijote y a su escudero en celebridades literarias que parecen presas de este cronista encantador que accede a todo lo que dicen, hacen y piensan.

Ahora bien, ¿qué sucede desde el lado de la recepción, tanto del libro como de la pintura? En ambos casos, el éxito es masivo. Veamos la siguiente cita del bachiller Sansón Carrasco, ávido lector del primer tomo del *Quijote*:

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 hay fama que se están imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga (II, 3, 647).

La prueba de que efectivamente esta veloz propagación es verdadera la certifican los numerosos personajes que a lo largo del libro reconocerán a don Quijote por ser lectores entusiastas. Entre ellos se encuentran, por supuesto, personajes de mucha participación en la acción, como los duques y sus doncellas, y también personajes que apenas participan de la trama pero que introducen la crítica literaria al interior de la obra. Me refiero a los caballeros don Juan y don Jerónimo, lectores tanto de Cervantes como de Avellaneda:

—¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates? Y el que hubiera leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda (II, 59, 1061).

Y luego sus lectores *fans* reafirman su opinión cuando don Quijote y Sancho se presentan y desmienten la identidad que Avellaneda les dio en su versión apócrifa:

—Ni vuestra presencia puede desmentir vuestro nombre, ni vuestro nombre puede acreditar vuestra presencia: sin duda, vos, señor, sois el verdadero don Quijote de la Mancha, norte y lucero de la andante caballería, a despecho y pesar de quien ha querido usurpar vuestro nombre y aniquilar vuestras hazañas como lo ha hecho el autor deste libro que aquí os entrego (II, 59, 1062).

Una vez propagada la obra, el espectador puede tener una actitud más o menos activa con respecto a ella. Ejemplos de una recepción intensa y un protagonismo activo como destinatarios del arte hay en ambas obras, basta mencionar el hecho de que el mismo Sansón Carrasco decidió salir al mundo como caballero andante para vencer a don Quijote. Pero ¿qué sucede en el *Persiles*? Así como Carrasco es llevado a conocer al caballero devenido famoso personaje, el enamorado duque de Nemurs sale al mundo en busca de la hermosa Auristela retratada. El duque, además de agregarse a la lista de pretendientes y ser la nueva competencia de Arnaldo, enriquece el debate en torno a los alcances que puede tener la imagen en la vida, tanto para quienes son objeto del arte como para los que se configuran como receptores. El cambio es radical, el duque ya no puede continuar la vida que tenía antes de ver esa pintura (aunque sabemos que esto es temporal) así que abandona París y se pone en la búsqueda de “la peregrina Auristela, enamorado de su retrato” (IV, 3, 345). Con respecto a esta inmersión en la representación, Amélie Adde sostiene que:

Hay un deseo de arte totalizador: en las dos novelas, Cervantes parte de un modelo del que se desprende para crear otro objeto, a la vez parecido y radicalmente diferente del original, un poco como lo es un retrato respecto al modelo, lo cual no impide que nos enamoremos (2006, p. 796).

El duque, entonces, al igual que Alonso Quijano con su Dulcinea, se enamora de una imagen, de un ideal de belleza, no de la persona en sí, y esto se confirma hacia el final, en el

momento en que se juega la hermosura de la protagonista tras el hechizo que Julia le infundió por orden de la envidiosa y enamorada Hipólita.⁴ Afortunadamente, Auristela se recupera y, con ello, toda su esencia de ser puramente bello y perfecto. Pero no será testigo de este milagro quien se aleje de ella en la primera oportunidad en que su belleza peligre. Veamos otro ejemplo más que hace foco en esta problemática que cruza aquello que se sale de lo normal, lo exagerado (una extraña locura o una belleza deslumbrante) con su dispersión. Dice el narrador del *Persiles* en el momento en que el escuadrón entra en Roma:

(...) *se divulgó* la desigual hermosura de Auristela, encareciéndola, si no como ella era, al menos, cuanto pedían las lenguas de los más discretos ingenios. Al momento se coronó la casa de los nuestros de mucha gente, que los llevaba la curiosidad y el deseo de ver tanta belleza junta, según *se había publicado* (IV, 6, 350. Las itálicas son nuestras)

Cabe señalar el uso impersonal que tienen los verbos en itálica, en donde resulta imposible encontrar un sujeto léxico responsable de esas acciones. Esto marca todavía más el carácter incontrolable del proceso de viralización de la imagen de estos gallardos peregrinos, quienes, a esta altura de la trama, buscan continuar sus andanzas de la manera más anónima posible.

ORIGINALES Y COPIAS

Por supuesto que, al hablar de arte, también hablamos del valor que tienen los originales y sus copias. En estas dos novelas constantemente se toca el tema y se disputa en torno al proceso de cosificación que sufren *los originales*, es decir, Auristela y don Quijote, y sus devenires-objeto. Volviendo al *Persiles*, recordemos que Arnaldo encuentra al duque de Nemurs sentado en un árbol solo y “hablando con el muerto como con el original vivo” (IV, 3, 345). Este engaño de los sentidos lleva a confundir a tal grado la mirada del espectador que el objeto de la representación pierde su estatus. El efecto hiperrealista de la pintura genera una confusión ontológica entre la persona como modelo humano y la pintura como objeto. Esto resulta en una equivalencia total entre objeto y persona, es decir, se produce una completa cosificación de Auristela y, por lo tanto, pasa a ser una posesión, como bien dice Arnaldo cuando lo encuentran al borde de la muerte: “No le llevarás, traidor, porque el retrato es mío, por ser el de mi alma; tú lo has robado, y sin haberte yo ofendido en cosa, me quieres quitar la *vida*” (IV, 2, 343).

En este punto, estamos ante la manifestación de la locura de los contrincantes, lisa y llanamente; prueba de ello es que le ponen más atención a la pintura que *al original vivo* que constantemente se les escurre. Hacia el final de la novela, los lectores nos enteramos de que esta problemática está en el mismo origen que nos fue elidido por el narrador: los enamorados tienen que dejar sus hogares cuando se enteran de que el retrato de Auristela encendió el deseo del hermano mayor de Periandro, Maximino. Lo mismo sucede con el don Quijote estampado en el libro y el de carne y hueso: no hay distinción alguna, la equivalencia es absoluta, aquel hidalgo vecino de la aldea de Sansón Carrasco, ahora, es un caballero estampado que ha recorrido las ciudades más grandes de Europa. El bachiller reconoce este nuevo status libresco y se presenta, como leímos anteriormente, con palabras de admiración, y hasta se vuelve cómplice de los planes secretos que tenían don Quijote y Sancho para la próxima salida. Sin embargo,

4 El narrador hace énfasis, en esta acongojante secuencia, en cómo se mantiene la firmeza de un amante verdadero, Periandro, y cómo mengua la pasión del falso enamorado, el duque, quien hasta acá llega en la historia, tan lejos como la belleza puede llegar a los engañados ojos que sólo perciben meras apariencias mutables (Otero Mac Dougall, en prensa).

Sansón Carrasco, quizás por envidia o por querer ser él también un personaje relevante de la segunda parte del libro, participará como falso caballero sólo para evitar que su vecino siga propagándose por el territorio de sus aventuras, obligándolo, a través de su promesa, a que regrese y se mantenga ocioso por un año.

Los problemas que le acarrearán al caballero este status libresco tienen que ver, centralmente, con su libertad de acción, algo que no habría interferido en la primera parte, cuando era un completo desconocido. Alcalá Galán (2006) menciona esta identidad en términos materiales, donde el protagonista está hecho de tinta, papel y palabras:

Don Quijote no consigue interactuar con la historia. Es como si fuera dos veces personaje frente a los otros que toman las riendas de las aventuras. Así queda reducido a ser un hombre libro, más libro que nunca, puramente recreativo, siendo tal vez como el mismo género del libro de entretenimiento que la novela cervantina propone” (p. 144).

Lo mismo sucede con Auristela, quien debe lidiar con su libertad constantemente. La hermosura absoluta tiene un precio, y la falta de libertad que tiene, por su condición de mujer y de ser tan excepcionalmente bella que se hizo famosa por las pinturas, la hace peregrinar por medio globo acompañada de un grupo al que no le puede confesar su verdadero deseo, seguida de pretendientes a los que tampoco les puede negar con firmeza sus proposiciones. Y así, pese a sí misma, volverá a verse repetida una vez más:

Y sucedió que, pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared della un retrato entero, de pies a cabeza de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta, y apenas lo hubieran visto cuando conocieron ser el rostro de Auristela, *tan al vivo dibujado*, que no les puso en duda de conocerla (IV, 6, 359).

Es llamativa la similitud que hay aquí con el encuentro del retrato en la selva ensangrentada, sólo cuatro capítulos antes. Otra vez, se vuelve sobre la sorpresa de la representada y luego la explicación *lógica* del origen de la obra; nada más y nada menos que una copia hecha en Francia de aquella pintura que nació por la prodigiosa memoria del primer artista.⁵

Esta secuencia del hallazgo del retrato en la ciudad trae explícitamente el debate sobre los originales y las copias. Cuando los curiosos de la ciudad se percatan de que tienen ante sus ojos tanto a la modelo como a la representación, se genera una reflexión común: “¿Para qué queremos ver al traslado, sino al original?” (IV, 6, 359). El hecho hace que Periandro le solicite a Auristela cubrirse el rostro ya que “tanta luz ciega” la vista y nubla el entendimiento de la gente que está ante la obra original fruto de la naturaleza. Exactamente lo mismo se discute en el Prólogo del Quijote de 1615, donde Cervantes aclara, nuevamente, en un gesto de distanciamiento y crítica al apócrifo de Avellaneda, que esta segunda parte es “cortada del mismo artifice y del mesmo paño que la primera” (627). El tema se debate con mucha originalidad de parte de Cervantes en el capítulo 72, cuando el dúo se encuentra con don Álvaro Tarfe, personaje del *falso Quijote*. Al entablar diálogo, Sancho entra en conocimiento de la mala fama que su doble le dio y se defiende afirmando que “(...) cualquier otro don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es burlería o cosa de ensueño” (II, 72, 1150). Luego, don Quijote confiesa ante el extrañado caballero: “yo no sé si soy el bueno; pero sé decir que no soy el malo” (II, 72, 1150), y continúa: “(...) yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la *fama*, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos” (II, 72,

5 Para tener un análisis más detallado sobre los simbolismos de esta pintura, sugiero leer “Artificios y máquimas: algunas consideraciones sobre el libro IV del *Persiles*”, de Noelia Vitali (2018).

1151). Una vez que Álvaro Tarfe marca las diferencias entre los personajes de un libro y los del otro, que son diferencias esenciales de la construcción de estos arquetipos, proceden a hacer una declaración ante el alcalde con todas las fuerzas de la ley y deja asentado:

(...) que no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada: *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda natural de Tordesillas (II, 72, 1151).

Así, Álvaro Tarfe, a la inversa de otros personajes que primero interactuaron con las representaciones y luego con los originales de carne y hueso –como los duques lectores–, conoce primero al personaje, sin haberlo leído nunca antes, lo distingue de aquel *Quijote fantástico* y niega su existencia dentro del libro apócrifo del que evidentemente se ha escapado.

ARTE, VIDA Y MUERTE

Llegando a los últimos capítulos, es inevitable recordar que también llegamos a las últimas páginas escritas por Cervantes. Como dijimos al inicio de este breve recorrido que busca encontrar coincidencias entre ambas obras respecto a la repercusión de los personajes dentro de la diégesis, es llamativa la presencia de la mirada sobre el futuro y la utilización del arte como medio de expansión temporal y espacial. Esto no sorprende en el *Persiles* si la meta es llegar a la Roma plagada de arte, donde aparecerán diversos representantes del arte, como el recopilador de aforismos, quien los invita a expresarse en breves palabras y con libertad absoluta de tema. Además, nos encontramos con el poema en alabanza a Roma y, finalmente, los dos museos extraordinarios. En el primero asistimos a una especie de oxímoron, ya que contrariamente a lo que se espera encontrar en un espacio que recupera el pasado, la novela nos propone un museo del futuro, donde no hay representaciones, pero sí “(...) tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos” (IV, 6, 361). Lo curioso es que en esta colección por venir ya tenían algunos nombres propios que la historia posterior confirmará como acertados: Torcuato Tasso y Francisco López Zárate. Este asombroso carácter profético del arte ya había aparecido antes, en los mismos orígenes de la historia de don Quijote, narrada por el sabio Cide Hamete, quien, como dice López-Baralt (2013),

“(...) incorpora pues la historia de su futura pérdida, de su futuro hallazgo, y de su futura traducción. Es un texto futuroológico, ya que adivina lo que siglos más tarde habría de pasar en la España de los siglos de oro” (p. 70).

La otra colección del *Persiles*, perteneciente a la celosa Hipólita, también es especial por la importancia de obras que reúne en un ambiente doméstico. Allí, no aparece el futuro, pero sí nombres que siguen latiendo en el presente: Parrasio, Polignoto y Apeles, pilares de las artes plásticas de los Antiguos. Como declara el narrador:

(...) las pinturas valientes son propias y verdaderas señales de la magnanimidad y riqueza de los príncipes; prendas, en efecto, contra quien Tiempo apresura sus alas y apresta sus carreras, como a émulas suyas, que, a su despecho, *están mostrando* la magnificencia de los pasados siglos (IV, 7, 365).

No es casual el uso del gerundio en este fragmento que sintetiza la relación entre el arte y el legado. El gerundio, como forma no finita (¿infinita?) del verbo, ya utilizado antes por Cervantes en su despedida del Prólogo, expresa la escritura como un camino abierto con todo el

potencial de la construcción (Gerber, 2018). Pero, al volver a los pintores griegos, cabe destacar que estos artistas son conocidos por fuentes literarias a la hora de traducirse lo visual a lo textual, lo que generó “la potencia estética de modelos que no se ven pero que se imaginan”, (Alcalá Galán, 2016, p. 7) tal como sucede con los poetas del futuro.

Respecto al gerundio, su uso lo vemos también en boca de don Quijote, cuando al saberse personaje literario, muestra su preocupación preguntándole al bachiller cómo lo veía el vulgo, y expresa con preocupación:

(...) que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, *viviendo*, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y con estampa. Dije *con buen nombre*, porque siendo al contrario, ninguna muerte se le igualara (II, 3, 647).

Y para tranquilizar a esta extraña celebridad literaria, su entusiasta lector le responde:

—Si por buena fama y por buen nombre va —dijo el bachiller—, solo vuestra merced lleva la palma a todos los caballeros andantes; porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de *pintarnos muy al vivo* la gallardía de vuestra merced, el ánimo grande en acometer los peligros, la paciencia en las adversidades y el sufrimiento así en las desgracias como en las heridas, la honestidad y continencia en los amores tan platónicos de vuestra merced y de mi señora doña Dulcinea del Toboso (II, 3, 647).

Como vimos a lo largo de las citas que fueron apareciendo en el trabajo, el verbo *pintar*, con sus diversas conjugaciones, suele modificarse con el atributo de la *viveza* como un modo de exacerbar la gran semejanza que hay entre aquellos modelos y la representación perfecta. Cuando el arte es completo, detallado y, sobre todo, acertado, cobra la vida que necesita para pasar a la posteridad. Esto se aplica, por supuesto, tanto a lo textual como a lo pictórico. La idea del arte acabado y el arte en proceso también es motivo de preocupación en ambas obras. Así, tenemos un poeta que desea escribir una comedia, tragedia o tragicomedia, pero le resulta imposible ya que “(...) aún todavía *iban corriendo* las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase” (*Persiles*, III, 2, 224).⁶

La muerte de Alonso Quijano el Bueno dará fin a las aventuras de don Quijote de la Mancha, quien pide, todavía agonizando, que dejen asentada su muerte por escrito para que ningún otro autor intente resucitarlo, o bien crear una copia falsa que se propague entre los lectores. Luego, Cide Hamete hace lo propio, y en un acto de clausura cuelga su pluma para que allí se mantenga por los siglos. Y así, despidiéndose de las letras, muere el moro historiador como autor ficcional de la gran novela moderna, y muere también el autor real de estas dos obras que se expanden en el tiempo y todavía nos fascinan.

BIBLIOGRAFÍA

- Addé, Amélie (2006), “*El Quijote* y el *Persiles*: un diálogo metaliterario entre dos novelas”, en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ed. A. Parodi, J. D’Onofrio y J.D. Vila, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” – Asociación de Cervantistas, pp. 789-797.
- Alcalá Galán, Mercedes (2006), “Aspectos de la metafictionalidad del personaje don Quijote: la novela de 1605 como espacio habitado por los personajes-lectores de la segunda parte”, en

6 Aunque Ginés de Pasamonte pertenece al *Quijote* de 1605, no podemos dejar de mencionar la simetría que hay entre este galeote y el poeta. Cuando don Quijote le pregunta si está acabada su obra, este le responde: “¿Cómo puede estar acabada, si aún no está acaba mi vida?” (I, 22, 290).

- El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ed. A. Parodi, J. D'Onofrio y J.D. Vila, Buenos Aires, Instituto de Filología y s Hispánicas "Dr. Amado Alonso" – Asociación de Cervantistas, pp. 139-146.
- Alcalá Galán, Mercedes (2016), "Hacia una teoría de la representación artística en el *Persiles*: 'Pinturas valientes' en el museo de Hipólita/Imperia", en *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, Cervantes vol. 5, pp. 1-25.
- Baena, Julio (2009), "La muerte al salir del texto. Prólogos, cuentas y cuentos en Cervantes", en *USA Cervantes: 39 cervantistas en Estados Unidos*, Madrid, Ediciones Polifemo, pp. 153-176.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1994), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. M. Riquer, Barcelona, RBA.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2016), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Buenos Aires, Plantea.
- Gerber, Clea (2018), "Escritura y finitud en el Cervantes tardío. Algunas reflexiones sobre el paratexto del *Persiles*", en *Actas selectas de las X Jornadas Cervantinas en Azul en 2017*, ed. J. D'Onofrio, C. Gerber y N. Vitali, Unicen, Tandil, pp. 93-98.
- López-Baralt, Luce (2013), "El grimorio ilustrado de Cide Hamete Benengeli", en *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 59-84.
- Otero Mac Dougall, Agustina (en prensa), "Cuando escribes historias, pintas, y cuando pintas, compones": el arte y la trascendencia en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes", en *Actas de las Primeras Jornadas de Jóvenes Hispanistas (Buenos Aires, 27-29 de agosto de 2018)*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Vitali, Noelia (2018), "Artificios y máquinas: algunas consideraciones sobre el libro IV del *Persiles*", en *Actas selectas de las X Jornadas Cervantinas en Azul en 2017*, ed. J. D'Onofrio, C. Gerber y N. Vitali, Unicen, Tandil, pp. 133-140.

FELICIANA DE LA VOZ Y LA VIEJA PEREGRINA: REPRESENTACIONES DE LA DICOTÓMICA RELACIÓN DE UNA “PALABRA AUTÉNTICA” Y UNA “PALABRA INAUTÉNTICA”

SILVANA ALBERTINA OYARZABAL
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
“DR. AMADO ALONSO”

La obra de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, se inicia con la palabra “Voces” y nos sumerge con ella en una narración múltiple, donde la voz extradiegética cede su espacio a una gran variedad de personajes que, en primera persona, irán contando sus propias historias.

De esta manera, el relato oral cobra gran importancia no solo por lo que se cuenta sino por aquello que se evita decir. Tomando como punto de partida que el silencio forma parte del proceso de comunicación como cualidad inherente, nos enfocaremos en dos mujeres que aparecen en el libro tercero: Feliciano de la Voz, la bella madre sin hijo a la que los pastores esconden dentro de una encina para que no la encuentren su padre y sus hermanos, y la vieja peregrina, quien aparece en medio del camino, una vez que la primera resuelve favorablemente su caso y se retira de la narración. Entre ellas existe una contraposición evidente que atañe a sus aspectos físicos, a sus intereses y, principalmente, a las diversas formas de manifestarse.

El análisis comparativo del uso discursivo que cada una de ellas hace y los efectos que causan en los oyentes –y por extensión en los lectores– junto a sus caracterizaciones estéticas y funcionalidades narrativas, nos permitirán afirmar que: la palabra poética, con sus silencios y sus múltiples sentidos es una *palabra auténtica*, bella e interesante que habilita, a quien hace uso de ella, a participar de la ficción, encubrir las faltas y conseguir la redención; mientras que la palabra denotativa, el *continuum* de meros significantes, se torna vacía, poco intrigante y en términos de Sciacca, *inauténtica* (Sciacca, 1961). Esto imposibilita la permanencia de la figura literaria en el relato, debilita el interés por lo que esta dice e impide el embellecimiento de la experiencia vital que le permita ser aceptada. Por todo ello, las decisiones que Cervantes toma respecto de cada una de ellas nos permiten vislumbrar implicancias interesantes.

Al iniciar el libro III, los peregrinos comienzan a pie su viaje a Roma. Cuando están yendo hacia Nuestra Señora de Guadalupe, la noche los obliga a dirigirse hacia la lumbre de unos boyeros. En el camino, se topan con un caballero que les entrega un niño recién nacido y sin bautizar. Azorados por el hecho, siguen el consejo de Auristela y continúan hacia la majada para hallar sustento para la criatura. Antes de que puedan pedir alojamiento, llega:

(...) una mujer llorando, triste, pero no reciamente, porque mostraba en sus gemidos que se esforzaba a no dejar salir la voz del pecho. Venía medio desnuda, pero las ropas que la cubrían eran de rica y principal persona. La lumbre y luz de las hogueras, a pesar de la diligencia que ella hacía para encubrirse el rostro, la descubrieron, y vieron ser tan hermosa como niña, y tan niña

como hermosa, puesto que Ricla, que sabía más de edades, la juzgó por de diez y seis a diez y siete años (III, 2, 763).¹

De esta manera, aparece por primera vez Feliciano en la novela. Su determinación es clara: callar. Este silencio, a pesar del énfasis que el narrador pone en remarcar su estado de vulnerabilidad –“dolorosa muchacha” (III, 2, 763), “lastimada y al parecer fugitiva” (III, 2, 765), “con aliento debilitado” (III, 3, 766)–, lejos está de responder a una imposición emocional. De hecho, desde un principio, conoce y transmite con claridad sus necesidades y muestra el dominio absoluto de su capacidad discursiva. Ante la pregunta de “si la seguía alguien o si tenía otra necesidad que pidiese presto remedio” (III, 2, 762), responde con absoluta determinación a la segunda parte de la disyuntiva ordenando el curso de los hechos:

Lo primero, señores, que habéis de hacer, es ponerme debajo de la tierra; quiero decir, que me encubráis de modo que no me halle quien me buscare. Lo segundo, que me deis algún sustento, porque desmayos me van acabando la vida (III, 2, 763).

Pide resguardo y alimentación y, a pesar de la urgencia en la que parece encontrarse, se expresa metafóricamente y se toma el tiempo para explicar qué es lo que quiere decir. La interpretación del pastor viejo es casi literal y supliendo “aquella necesidad precisa” (III, 2, 764) la coloca en el hueco de un árbol. La protagonista de esta historia de camino queda de este modo ovillada en un profundo silencio.

El personaje que nos convoca como antípoda significativa de Feliciano, la vieja peregrina, también comienza su presentación con el mismo conector reformulativo: “Mi peregrinación es la que usan algunos peregrinos: quiero decir que siempre es la que más cerca les viene a cuento para disculpar su ociosidad (...)” (III, 6, 785). Sin embargo, lejos está de utilizar una imagen metafórica, solo se limita a explicitar a qué tipo de peregrinos pertenece. Así, desde el ingreso textual de cada una de ellas, se delimitan los usos connotativos y denotativos del lenguaje que harán mientras permanezcan en la historia.

Esta diferencia es consecuente con la presentación que de cada una de ellas se hace. Si Feliciano llega de noche y casi al mismo tiempo que los peregrinos a la majada y los deja suspensos a todos; la vieja peregrina se presenta delante de ellos de día y sola, sin que la llamen, se detiene y se sienta en la verde yerba, de forma tal que son los pastores quienes la deben alcanzar (III, 6, 784). Si la primera es tan hermosa como niña, la segunda es fea y tocaba los márgenes de la vejez. De Feliciano se nos construye una imagen cargada de contraposiciones: hace gemidos, pero no deja salir la voz, está medio desnuda, pero con ropas de rica y principal persona, se encubre el rostro, pero la lumbre y luz de las hogueras la develan. En cambio, a la vieja peregrina se la describe de forma total y negativa: “En efecto, toda ella era rota y toda penitente, y como después se echó de ver toda de mala condición (...)” (III, 6, 784). Nada cubre su rostro, sino que este espanta a la luz. No pide comida, sino que es convidada por los pastores alegremente. No retrasa su respuesta, sino que cuenta cuál es su peregrinación y hacia dónde va. No hay matices para este personaje, que aparece y desaparece de la historia aparentando ser poco relevante. De esta forma, Feliciano en sí misma se vuelve connotación y la vieja peregrina, denotación.

Según Aurora Egido (2004), la inclusión de esta última sirve para deslindar la peregrinación verdadera de la falsa, sin embargo, creemos que no solo para ello, Cervantes construye a esta mujer antagónica. El autor reactualiza la teoría de Platón –según la cual, la apariencia física refleja la esencia del alma– al relacionar la belleza y la fealdad de estas mujeres con el uso y

1 Todas las citas corresponden a la edición de Avallé Arce, 2016. A continuación, se consigna entre paréntesis el libro en número romano y capítulo y página en número arábigo.

el dominio de la palabra que cada una tiene, no obstante, su énfasis está puesto en exponer la distancia funcional que ambas tienen en la historia, según sus decisiones discursivas.

Feliciano es hermosa y —según promete y confirma— tiene “la mejor voz del mundo” (III, 4, 772), es una gran oradora y sabe captar la atención a través del discurso y principalmente a través de sus silencios. Según Natalia Lamanna, en el *Persiles*, el silencio será:

(...) una forma infinita de discurso, pues no hay un signo verbal a decodificar sino interpretaciones según los discursos internos de los receptores. La interpretación, entonces, no será nunca taxativa, calculable o previsible y, quien tiene el poder del silencio pierde el dominio total de lo que comunica (con lo cual no puede regular absolutamente los efectos comunicacionales). Así se produce una suspensión del yo (quien maneja determinados tipos de silencios según las circunstancias comunicativas) y una posterior unión de este sujeto con lo inefable. (2007, pp. 134-135)

Feliciano, utilizando este recurso, genera tensión narrativa.² Ella nos enfrenta —a nosotros, lectores, y a ellos, personajes— con un discurso alusivo. Hace un uso creador del lenguaje al que Merleau-Ponty le otorga la calidad de ser verdaderamente auténtico en tanto considera que “Todo lenguaje es indirecto o alusivo; es si se quiere, silencio” (1970, p. 67). De allí que Cervantes le haya otorgado a este personaje —una vez llegados al templo— la posibilidad de cantarle a la Virgen de Guadalupe y plagar la obra de lenguaje connotativo y poético.

Más allá de las funciones de cierre estructural del *happy end*, de refuerzo al contenido religioso y de transición geográfica de la novela de lo desconocido a lo conocido que Díez Fernández (1006) le otorga a este poema (p. 106-107), es fundamental la relación que establece con el personaje de Feliciano; en tanto es ella quien lo canta por ser la poseedora de una voz extraordinaria que se asienta en los silencios y en las imágenes metafóricas que le permiten cubrir y adornar sus pecados, para finalmente conseguir el perdón. En su discurso poético, cada palabra en sí misma pierde sentido y la interpretación de quien la escucha ocupa el lugar central en la significación.³ Francine Masiello (2013) piensa la poesía como:

Una actividad liminal: establece los límites entre el yo y el otro, instaura la consciencia de los límites y la diferencia, nos permite sondear en las profundidades del significado mientras nos sostiene en una superficie de formas, nos hace oscilar entre la interioridad y el mundo exterior, entre la cosa y el modo en que la sentimos. Altera el mundo tal y como lo conocíamos hasta entonces, instala la duda en nuestros cuerpos y mentes, pero también propone una aproximación a la intimidad, un manual de instrucciones para el contacto y la consideración por el otro. (p. 15)

Eso es lo que permite el personaje de Feliciano. Ella se pone en contacto con los peregrinos, los convoca a la identificación y a la distinción, les comparte su mundo interior, sus faltas. Se muestra en su vaguedad y en sus contradicciones. Les cuenta y, aunque carezca de precisión respecto de su origen y procedencia, no genera desconfianza y es contenida en absoluta estimación desde un principio.⁴

Por el contrario, la vieja peregrina es fea, tiene una voz “más gangosa que suave” (III, 6, 785), hace uso de un lenguaje denotativo y carente de matices —tal como su figura y representación

2 “Quisieron todos saber luego qué causas habían traído allí a la lastimada y al parecer fugitiva (...)” (III, 3, 765); “Muchas preguntas le hicieron y muchos ruegos precedieron antes, todos encaminados a que su suceso les contase (...)” (III, 3, 766); “(...) deseando que sucediese ocasión donde se cumpliese el deseo que tenían de oír cantar a Feliciano (...)=” (III, 4, 776).

3 Para analizar en profundidad ver Micozzi (1995).

4 “Mi nombre es Feliciano de la Voz; mi patria, una villa no lejos deste lugar; mis padres son nobles mucho más que ricos (...)” (III, 3, 766).

caricaturesca. Ella enuncia y los protagonistas, simplemente, oyen. No genera tensión ni extrema atención. Habla, monologa, llena de palabras su discurso e, incluso, explicita su determinación de callarse cosas que pudiera decir respecto de los falsos peregrinos (III, 6, 786). Sin embargo, en los receptores no provoca intriga, quizá porque conocieran en profundidad el tema de la falsa peregrinación, quizá por la falta de ambigüedad y de adorno que poseía su discurso.

Su presentación frente a los peregrinos ocupa una página completa en la que no existen las pausas. Escrita en un único párrafo extenso, manifiesta la velocidad de su expresión y la mezcla de temas. Primero, enumera el recorrido que tiene pensado hacer para ocupar el tiempo y entretenerse hasta llegar a las entrañas de Sierra Morena, para la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza. Luego, cuando quiere contarles lo maravilloso que es dicho festejo, ella misma reconoce su incapacidad poética y explica:

Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación, donde la tengo fija, y pintáros la con palabras, y ponéros la delante de la vista, para que, comprendiéndola, viéades la mucha razón que tengo de alabáros la; pero esta es carga para otro ingenio no tan estrecho como el mío (...) (III, 6, 785)

El efecto que logra en sus oyentes con todo lo dicho es pasajero e inconcluso, pues, afirma el narrador que “Suspensos quedaron los peregrinos (...) y *casi* les comenzó a bullir en el alma la gana de irse con ella a ver tantas maravillas; pero, la que llevaban de acabar su camino no dio lugar a que nuevos deseos lo impidiesen (...)” (III, 6, 786). Esta mujer no logra conmoverlos con su palabra. El lenguaje de la vieja peregrina se pretende transparente y en dicha transparencia se torna vacío. Su palabra es, como dijimos anteriormente, inauténtica, una palabra sin peso, sin silencios interiores, como la que posee este personaje marginal.⁵ Por esa razón, recurre al arte ajeno para decir lo que ella no puede, describir el cuadro que se encuentra en una galería madrileña y representa la celebración.

El narrador enfatiza esta oposición al utilizar el término “cuento” cada vez que Felicianita suspende o retoma su relato⁶ y “relación” cuando concluye la vieja peregrina.⁷ Esta diferencia que en gran medida es pasada por alto por el lector contemporáneo, debe ser tenida en consideración, en tanto que, como señala Zamora Calvo (2004, p. 1090), en la época de Cervantes, el término “cuento” se asociaba a la narración oral y quedaba estrechamente vinculado a la persona que, además de recordar el contenido, debía tener la gracia y el acierto verbal para contarlos.⁸ Mientras que el vocablo “relación”, estaba reservado para sucesos históricos, sociales, religiosos y, específicamente, vinculado a la escritura y a la difusión de pliegos sueltos para brindar una información o para entretener al público lector. En este caso, aunque la peregrina esté haciendo uso de la oralidad, no es aleatorio que Cervantes haya seleccionado ambos términos para distanciar el adorno y la potencialidad ficcional del relato de Felicianita frente a la llanura descriptiva y poco cautivante de la vieja peregrina. Felicianita logra que los peregrinos se conmuevan con su historia, se identifiquen con ella e incluso les sirva de ejemplo a las “recogidas doncellas” (III, 4, 769), de una manera que responde a distintos

5 Mateu Serra (2001, p. 20 y ss) analiza este concepto siguiendo los postulados de Sciacca (1961).

6 “Aquí llegaba Felicianita de su cuento” (III, 3, 767) o “Felicianita volvió a su cuento” (III, 3, 767).

7 “Suspensos quedaron los peregrinos de la relación de la nueva, aunque vieja peregrina” (III, 6, 786).

8 Nótese que sobre este tema la voz narrativa, Persiles, Antonio y el resto de los personajes reflexionan y debaten constantemente a lo largo de toda la obra. Para más información sobre el término, consultar Castillo Martínez (2003).

tipos textuales. La vieja peregrina, sencillamente, da a conocer la fiesta que se celebra en Jaén por Nuestra Señora Virgen Cabeza.

Para concluir, pensemos que esta contraposición, estratégicamente ubicada en los libros que se desarrollarán en tierras culturalmente conocidas, evidencia y pone en cuestión lo que a estereotipos de época respecta. Por eso, a diferencia de lo que afirma Osuna (1972) en su artículo “Vacilaciones y olvidos de Cervantes en el *Persiles*”, creemos que lo anunciado prolepticamente por la voz narrativa en la presentación del personaje –“(...) como después se echó de ver, toda de mala condición (...)”– no queda en el olvido y la vieja peregrina sí cumple su destino novelístico.

Nuestro análisis nos permite pensar que para la época –y no solo para dicha época– *la mala condición* era ser una falsa peregrina y, con ello, hacer lo que este personaje femenino hacía: hablar sin freno ni intención de cautivar, contar su propio itinerario sin otro móvil más que ocupar su ociosidad y entretener el tiempo hasta acudir a una fiesta de la cual, aunque celebración religiosa, poca referencia hace de su valor espiritual. Ni siquiera le importa la peregrinación que están haciendo los protagonistas hacia el centro de la cristiandad y se retira decididamente diciendo que ella quería seguir su propio viaje (III, 8, 800). Como representación de una existencia marginada, aunque verdadera, el personaje se presenta ante estos peregrinos –que, vestidos como tales, ocultan su identidad bajo un nombre falso– y pone en evidencia cuál es el destino para quien no posee o no utiliza el ocultamiento, el disfraz o el adorno: el desinterés y la expulsión de la historia.

Feliciano, como la vieja peregrina, es una mujer con determinaciones y deseos propios que la llevan a traspasar ciertos límites de la honradez como darse por esposa al caballero rico –y no al noble que habían determinado sus padres– y tener un hijo de forma clandestina, sin que el sacramento matrimonial se lo permitiera. No obstante, la forma de contar su historia nos señala cuán necesario es el saber callar ciertas cosas y decir otras con la belleza de las imágenes poéticas como: “Destas juntas y destos hurtos amorosos se acortó mi vestido y creció mi infamia” (III, 3, 766), para poder así funcionar como eje de atracción. Ella es ejemplo de cómo el escondite y el silencio son necesarios para querer ser vista y escuchada, cómo la forma en que se cuentan los actos deshonorosos puede, incluso, generar compasión y cómo el discurso metafórico cantado es capaz de mover los espíritus más airados y conseguir el perdón del padre y la redención de la Virgen de Guadalupe. Narrativamente, Feliciano obtiene la resolución feliz de su historia: sobrevivir al deseo homicida de su padre y hermanos, conseguir el consentimiento para casarse con quien quería y recuperar a su hijo. Luego, se retira de la historia difuminada en un “todos quedaron alegres” (III, 5, 783).

Vemos así que ningún personaje cervantino está de más: Feliciano y la vieja peregrina son representaciones literarias que, en tanto opuestas, nos revelan diversos sentidos. La vieja peregrina no fue olvidada; fue ubicada en ese lugar y de esa forma para mostrarnos qué poco interesa o cuánto disgusta la experiencia vital, tal y como es dada, cuando se enfrenta a una construcción ficcional capaz de incluir dentro del ámbito perdonable aquello que se mitiga con el ocultamiento y el embellecimiento discursivo.

BIBLIOGRAFÍA

Castillo Martínez, Cristina (2003), “¿Una relación de sucesos en una novela pastoril?” en *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar: actas del tercer Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos*, Tonina Paba, Gabriel Andrés (eds.), Alcalá, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 95-104.

- Cervantes Saavedra, Miguel (2016), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en *Novelas*, Madrid, Gredos.
- Egido, Aurora (2004), "Los trabajos en el *Persiles*" *Actas del V Congreso Internacional Cervantista: "Peregrinamente Peregrinos"*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, pp. 18-66.
- Lamanna, Natalia (2007), "Los trabajos de decir: las voces del silencio" en *Para leer a Cervantes II: Las Ejemplares, el Persiles*, Alicia Parodi (ed.), Buenos Aires, Eudeba, pp. 133-158.
- Masiello, Francine (2013), *El cuerpo de la voz (Poesía, ética, cultura)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Mateu Serra, Rosa (2001), *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*, Tesis doctoral Universitat de Lleida. Departament de Filologia Clàssica, francesa i Hispànica.
- Micozzi, Patrizia (1995), "Imágenes metafóricas en la Canción de la Virgen de Guadalupe [Persiles, III], en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Giuseppe Grilli (ed.), Nápoles, Società Editrice Intercontinentale Gallo-Instituto Universitario Orientale, pp. 711-723.
- Osuna, Rafael (1972), "Vacilaciones y olvidos de Cervantes en el *Persiles*" en *Anales Cervantinos*, XI, pp. 69-85.
- Pena Sueiro, Nieves (2001), "Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos", en *Pliegos de bibliofilia*, 13, pp. 43-66.
- Sciacca, Michele (1961), *El silencio y la palabra: como se vence en Waterloo*, Barcelona, Luis Miracle.
- Zamora Calvo, María Jesús (2004), "Voces con eco. Rasgos tradicionales en los cuentos del *Persiles*" en *Actas del V Congreso Internacional Cervantista: "Peregrinamente Peregrinos"*, Alicia Villar Lucumberri (ed.), Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, pp. 1089-1107.

RUTILIO, EN LA CONSTRUCCIÓN FIGURAL

ALICIA PARODI

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

“DR. AMADO ALONSO”

Partimos, como en todos los trabajos que dedicamos al *Persiles*, de esa coincidente pista simbólica que ofrecen los lugares del principio de la historia, Tule, y el final de ella, la basílica dedicada a San Pablo, más allá de los muros romanos. Ambos tienen en común la evocación de un personaje legendario, el *rex sacerdos*. Rey y sacerdote al mismo tiempo, desde su ubérrima comarca, contempla la revolución solar (Guénon, 1985; Pirenne, 1992; Waitoller, 2010 y 2013). Tule es una de las locaciones polares que señala la leyenda; Melchisedec, citado por San Pablo en la Epístola a los hebreos (7), es uno de esos gobernantes duales que la protagonizan. Kantorowicz (1985), a su vez, habla de la concepción medieval —especialmente manifiesta en los juristas ingleses— de los dos cuerpos indivisibles del rey, el natural y el sobrenatural, asentada en la teología cristiana de la doble naturaleza, divina y humana de Cristo. Desde este punto de vista, Rutilio representaría *el hombre en Cristo*: la naturaleza humana en asedio de la divina.

El comienzo *in medias res* coloca a los personajes en el punto más alejado del destino real del protagonista, la isla bárbara. De allí, los peregrinos salen gracias a la acción de dos salvadores, Antonio y Rutilio. A Antonio, le dedicamos el trabajo del año pasado; este año, le toca a Rutilio.

Veámos a Antonio, salvador de los personajes protagonicos, recorrer el camino de la peregrinación muy pegado a Periandro, muy cerca del *meollo* de esta esfera ideal que metaforiza el recorrido novelesco entre las dos versiones del mítico *rex*. El segundo salvador, Rutilio, a cargo de la liberación del resto de los presos en la mazmorra, parece dibujar el contorno, la *cáscara*. En términos de la teología expuesta por Kantorowicz, representaría el cuerpo natural, siempre en tensión hacia su unidad con el sobrenatural. Si Antonio el joven era una especie de San Juan el Precursor, Rutilio, salvador universal, debería parecerse a San Pablo, apóstol de los gentiles. *Bárbaro español*, Antonio; *bárbaro italiano*, Rutilio.

Recordábamos, a propósito de Antonio, y citando *Idea* de Panofski (1984), que el arte manierista acude a la alegoría, al simbolismo, a los emblemas, como refugio ante la pérdida del equilibrio renacentista. No buscaremos en Rutilio una imitación de San Pablo, sino, más bien, una representación, a veces de su vida, pero, sobre todo, de su carácter de *ministro* del *rex*. Y aquí, debemos anticipar que, a lo largo de estos dos años entre la lectura en Azul y esta instancia de escritura, se nos ha colado otro referente alegórico, también *ministro*, San Pedro. (La meditación alegórica es así, arborescente).

Extraño personaje, Rutilio. Describe una peregrinación novelesca peculiar. Ingres a la novela al final del capítulo 6, pidiendo ser salvado en la barca que huye de la incendiada isla bárbara. Sus mismos rescatados funcionan como intercesores, en comunidad de favores. El gesto de reciprocidad ya insinúa la figura circular.

A partir de esa circularidad salvadora, conoceremos a Rutilio casi exclusivamente por sus productos lingüísticos. Cuenta su historia pecadora en el capítulo 8, del Libro I; canta con extremada voz, en el libro I, capítulo 18; escribe una carta amorosa en el libro II y la rompe sin haberla enviado. Finalmente, decide permanecer en la ermita de Renato y Eusebia, abandona la peregrinación y la novela hasta que inexplicablemente reaparece al final, en el Libro IV.

EL RELATO RETROSPECTIVO

Todos los relatos retrospectivos del Libro I están dirigidos a justificar el insólito exilio en la isla bárbara. A diferencia de Antonio padre, Rutilio no parece haber sufrido una destitución nobiliaria. Su exilio es producto del pecado. Si Periandro dice ser “el lugar” donde todas las cosas caben (II, 12, 363), Rutilio es imagen de la disparidad, la contradicción y la extrañeza. Primero, oficia como maestro de danzar, pero su magisterio, que algo de diabólico tiene, traspasa los movimientos del cuerpo para acceder a los del alma de su discípula. Huye, quiere ir a Roma, notemos, pero acaba en la cárcel. Lo salva una hechicera en un vuelo nocturno, quien, una vez en tierra, pretende abrazos deshonestos. La hechicera parecía lobo, habitante de los infiernos, pero bajo el filo del cuchillo del sorprendentemente casto Rutilio, vuelve a su apariencia de encantadora.¹ ¿Se parece al ángel que liberó de la cárcel a San Pedro?

El misterioso vuelo deja a Rutilio en Noruega. Le dicen. Noruega es la oscuridad misma, donde abundan las hechicerías y esas inquietantes transformaciones, obras del demonio, en las que no queremos creer, pero creemos, como castigo o permisión de Dios. El informante, allí, tan cerca de Tule, cuenta la extraña distribución de noches y días en el ciclo solar. Es la que contempla el *rex sacerdos* desde el polo. Luego, lleva a Rutilio a la ciudad, quizás la del mítico rey de incalculable riqueza, donde se desempeñará como orífice. No posee el oro; lo trabaja, es otra vez un oficial, circula por los bordes. Viaje, tormenta y un corte de capítulo, lo depositan en la isla bárbara.

Se viste con las ropas de un ahorcado (¿lo revive, deja pasar el aire del Espíritu que el desesperado, como Judas, había intentado suprimir?). Vuelve a esa práctica demoníaca, las cabriolas, para entrar en la isla de los bárbaros, conoce la profecía bárbara. Se finge mudo, habla con señas y así, “se hace todo a todos”, diríamos con palabras de Pablo (1 Corintios, 9, 22). Se trata de un protagonista humilde, quien, enfrentado a lo extraordinario, se viste y reviste de apariencias diversas. Como un actor, como un artífice, cuya identidad develaremos enseguida. Algunos datos, sin embargo, filtran la figura de Pablo, quien también fue oficial, también conoció la profecía, también se vuelve extraño a sí mismo, también salva a los extraños.

EL SONETO

En el capítulo 18, la figura circular de la revolución solar se vuelve evidente en la *myse en abîme* del soneto. El Arca, en él evocada, provee sentido a la fragmentación casi incongruente de experiencias que conocemos por su relato.

Se trata de una reminiscencia del episodio del Arca de Noé que nos relata el Génesis (7, 1-16). Ante el peligro, ella reúne a los enemigos: el león y el cordero, la paloma y el halcón. Los diferentes olvidan su *natural inclinación* a la enemistad. Pero no hay milagro, sino una verdad otra. No nos preguntamos ya si existen las transformaciones lupinas. La verdad que propone el soneto es del orden del amor. Amor de creación.

En el Génesis, quien rescata en el Arca el mundo creado es Noé, a partir de instrucciones divinas. Las dos cartas de San Pedro recuerdan esta misión salvífica del arca (I, 19-20; II, 5).

1 Las sospechadas transformaciones vuelven una y otra vez (I, 18, 243-247) en los comentarios de este auditorio proclive al horror placentero del *thrilling*. Es importante advertir, que las noticias más asombrosas cuan incontrovertibles se ubican en Inglaterra, y, no es dato menor, culminan en la referencia al rey Artús que se convirtió en cuervo. Lugares tópicos de la leyenda del *rex*. Reynaldo Riva (2003) analiza la verosimilitud del relato y sus comentarios a partir de la identificación del nombre ‘Rutilio’ con los pelirrojos, sospechados de mentirosos.

Aquí, un *monarca* (un *rex*) reúne lo disperso. Por otra parte, el Arca es segunda creación que anticipa la inaugurada por la Encarnación de Cristo y, de allí, que también la Iglesia es Arca. Rutilio, poeta, que ha salvado al resto de los presos, humilde oficial, maestro de cabriolas que pasan del cuerpo al alma, que desea ir a Roma, que ha descendido a los infiernos para llegar a la mítica región polar, que conoce las medidas del mundo, que se fingió mudo, ahora canta.

Rutilio se define como poeta, más que su autobiografía o con los argumentos neoplatónicos de la audiencia (las almas son iguales, el poeta *nascitur*), con las circunstancias de sus performances: el relato se emite al borde de la barca en que se refugian las mujeres, símbolo criatural. Algunas se quedarán dormidas con su voz; alguna se compadecerá escuchándolo (I, 7, 184). Aparte de la alegoría de la barca/Iglesia y su llamado a todos los vivientes, la evocación de la escucha, ¿no nos recuerda a las ovejas que atienden, de pacer olvidadas, el dulce lamentar de Salicio y Nemoroso? Un círculo de compasión redime al rústico autobiógrafo en una posible alusión al poeta por excelencia para Cervantes.

El soneto, en cambio, lo muestra a Rutilio sentado al pie del árbol mayor del navío, en la serenidad de la noche, al son del viento que dulcemente hería las velas, cantando con *estremada* voz, en lengua toscana. Imagen de majestad que transfigura su autobiografía de pícaro. Una imagen de poeta que nos recuerda al pícaro pero proteico Pedro de Urdemalas, unión de contrarios.

Una de las múltiples funciones extratextuales de este comediante cervantino de raíces folklóricas, es la de contribuir –con el nombre, Pedro– en señalar en la composición del personaje de Rutilio la presencia de San Pedro, Príncipe de los Apóstoles, pastor de ovejas, *mellizo* en el simultáneo martirio –conmemorado por eso el mismo día–, de San Pablo, Doctor de las Gentes (Villegas, p. 1591).

LA CARTA

Una vez descubierto el amor como sentido que reúne lo diverso, la novela se abisma en las turbulencias del interior humano. Con variantes, la cita de Agustín en sus *Confesiones* (I, 1) se repite a modo de letanía: “Está inquieto mi corazón hasta que no descanse en Vos”.

Desde el final del Libro I, los personajes y nosotros vamos conociendo la refinada civilización a la griega que imita la isla nórdica: está gobernada por un rey elegido y su asunción se solemniza con juegos llamados *olímpicos*. El mismo vocabulario *gentil* delata el modelo clásico, que con su equilibrio de lo bueno y lo bello, debería haber regulado las vidas en la isla de Policarpo.

No hay violencia física en ella, como en la civilización bárbara. Pero bajo esa pauta de alternancia de comicios y festejos cívicos, se desatan peligrosas tormentas interiores. Con la reversión de la nave, que parece arrastrar al confundido narrador, la novela se interna en los peligros del deseo.

Presididos por una Auristela envuelta en celosas llamas, se musitan diálogos de fuego entre los amantes en conflicto y sus confidentes. Durante la primera mitad del libro II, hasta que comienza el artificioso relato épico de Periandro, los enamorados exponen sus cuitas en el lenguaje conceptista que arrastra la tradición de la literatura amorosa. La palabra, por fin, se traslada de la intimidad dialogal a la osada manifestación en escritura. Una de las cartas está escrita por Rutilio.

¿Es extraño que Rutilio, el rústico oficial, se enamore de la sofisticada Policarpa, que canta, al uso gentil, acompañada de un instrumento, un arpa, en este caso? El amor de creación ahora se concentra en el amor humano, que se expresa en civilizada escritura.

Vuelve a repetirse esa conjunción entre la marginalidad y la excelencia: “Soy extranjero”, escribe; aunque –agrega– “de altos espíritus es aspirar a cosas altas” (II, 7, 314). La escritura

conecta distancias afectivas o espaciales. Podría evocar el amor de Pablo a los gentiles, a quienes sostenía en la fe en cartas fraternales. Nadie olvida la cita de I Corintios, 13 1-13 que resumo: “si no tengo amor, no soy nada”.

RUTILIO, ERMITAÑO

Hacia el final del Libro II, Periandro, fugitivo Eneas y el resto de la comitiva abandonan la incendiada isla de Policarpo y llegan al *beatus ille* de los franceses Renato y Eusebia, que describen su *vida solitaria*. En esta profusión de los más reconocibles tópicos de la literatura clásica y renacentista, Rutilio elige permanecer en la isla, como ermitaño, para mejorar su vida, con la soledad, que juzga “santa, libre y segura” (p. 413).

Saturado de literatura clásica, vivirá, a la vez, como Renato y Eusebia, al amparo de tres imágenes cristianas, cuya descripción, en conceptuosas antítesis, inscriben el sacrificio en la totalidad sagrada del hombre. Ellas son:

(...) la una del autor de la vida, ya muerto y crucificado, la otra, de la reina de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie del que tiene los pies sobre todo el mundo y, la otra, del amado discípulo que vio más, estando durmiendo... (II, 18, 405-406).

Tobías Leuker (2009) nos regala un trabajo particularmente servicial. Pasa revista a la literatura que tematiza la vida solitaria, selecciona las obras que adjetivan, al igual que Rutilio, como *santa, libre y segura*, y concluye que ‘Rutilio’ significa *el resplandeciente*. La literatura eremítica permite algunas precisiones: Rutilio, el que quería ir a Roma, no huye de la civilización por persecuciones o, como Renato, para esconder la indignidad. Busca reparar el error y recibir una iluminación y, a su vez, como los ermitaños religiosos, está llamado a iluminar el mundo terreno. Será ministro de la verdad.

¿Quién es el *resplandeciente*? ¿El Príncipe de los apóstoles, también pecador arrepentido? ¿O es el Doctor de las Gentes, quien cuenta a los Corintios (2, 12, 2-4, *ut infra*) su experiencia transformante, modelo para los teólogos de la unión mística? (Stoltz, 1952).

EL LIBRO IV

Así llegamos a la gran cabriola narrativa, que sentimos como una traducción discursiva de la experiencia paulina. Cuando imaginábamos a Rutilio meditando en la ermita de los franceses, reaparece sorpresivamente en el Libro IV, en Roma. Del traslado, en efecto, no hay noticias, como si hubiera repetido el vuelo a Noruega, nos hace notar el refinado análisis de Sorin Marculescu (2004).

¿Fue llevado por ángeles, como el que sacó a Pedro de la cárcel? La ley de la sugerencia, tradiciones devotas que lo confunden todo y, aun, el mismo secuestro angélico o lupino del personaje, nos han arrastrado a postular en Rutilio una geminación apostólica en el ministerio de la palabra.

Sin embargo, debemos reconocer que el autor pone un punto a la cadena asociativa. No todos los ermitaños son iguales. Existe en la novela, en el libro III, otro ermitaño, también acompañado de los tópicos del elogio de la vida solitaria del final del libro II. Se trata de un ermitaño de factura mucho más construida que la del Rutilio poeta. Su nombre es Soldino. Soldino administra este mundo según el otro: es juez, advierte a los protagonistas —en tanto *judiciario*— del peligro de un incendio, una especie de anticipación del fin de los tiempos, les facilita el pasaje, los invita a conocer la ermita que conecta mundo y ultramundo, fabricada con

sus manos. Advertimos que Rutilio, a diferencia de Soldino, refiere al Pedro pecador arrepentido e *iluminado*, el de las cartas que recuerdan el episodio del Arca como un bautismo (1), cielo nuevo, tierra nueva (2, 13). Soldino, en cambio, es el Vicario de Cristo en la tierra y, por ello, el *Príncipe de los Apóstoles*.

En el libro IV vemos a Rutilio en diálogo con Serafido. No habla, ahora escucha. Oficia de intermediario entre el largo relato sobre los orígenes de la historia y nosotros. Nos representa, en cierto sentido. Si Serafido, *deus ex machina*, es *alter ego* del autor, Rutilio lo es de nosotros, los lectores. La circularidad del diálogo repite en la enunciación la circularidad salvadora de la mutua salvación de la isla bárbara. Pero, además, por segunda vez, como si su vida se cerrara en un círculo, Rutilio —y nosotros— nos ponemos al tanto de las alternancias de la astrología polar. El diálogo con el informante ítalo-noruego del I, 8, parece adquirir una diafanidad hasta ahora desconocida. Tanta como la sorpresa de conocer los orígenes polares y cósmicos de esta peregrinación que culmina más allá de los muros de Roma,² y cuyos miembros se reconocen por un *symbolon*, casi el mismo, un poco más teológico, que el recitado por la bárbara Ricla, en el libro I.³

Con Rutilio, descubrimos en el origen de la historia a dos madres. Si tenemos en cuenta que la mujer es imagen de la criatura humana, deducimos que la historia avanzará en una progresiva encarnación, y si agregamos que dos mujeres indican la existencia de un sentido alegórico —en atención a la definición paulina de Sara y Agar como “alegoría” (Gálatas, 4, 23), podremos adivinar que esta historia de encarnación se leerá como artificio (Constable, 1995; Parodi y Vitali, 2013).

En la escena siguiente, el protagonista es Periandro, saludado por Rutilio y Serafido frente a la basílica de San Pablo Extramuros. La verticalidad de su cuerpo, sorpresivamente atravesada por la espada del envidioso Pirro, se convierte en cruz. La construcción es compleja. Al final del libro II, veíamos la imagen de Cristo en la cruz en soporte de materia dura. Ahora, ocurre lo inverso: el héroe, viviente, se visualiza en su figura artificial. Se trata de una crucifixión que resulta de la interpretación de reconocibles motivos iconográficos: la Cruz deriva en un Descendimiento con la participación de la doliente Auristela y termina en una indudable Pietá.

Tan meticulosa factura remite, analógicamente, a una instancia ulterior a la Crucifixión, la llamada Exaltación de la Cruz, culto muy venerado por los franciscanos. La presencia de Serafido indica la filiación franciscana del episodio. En otros trabajos, hemos dado cuenta de ella. Sólo anotaremos aquí que a San Francisco lo llamaron Seráfico San Francisco porque recibió los estigmas desde el cuerpo de Cristo portado por un Serafín. Esto ocurrió en la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz. Se entiende mejor la remarcada artificiosidad de la escena que paradójicamente representa la culminación del proceso de encarnación: no solo hay una evocación directa del sacrificio, sino, además, a la manierista, del culto que él suscitó.

Hemos dejado para el final la contribución de Rutilio. Como suele ocurrir, la escena de la Crucifixión está acompañada por *atributos*. En este caso, vemos a Serafido y Rutilio abrazando a Periandro. Si Serafido rodea su cuello, en señal del pasaje del Espíritu o, con mayor precisión, de la espiritualidad franciscana, Rutilio rodea la cintura. Ciñe el cuerpo del Periandro cristifi-

2 En Hebreos, 12-14, leemos: “Por eso Jesús, para santificar el pueblo con su sangre, padeció fuera de las puertas de la ciudad. Salgamos nosotros también. Porque no tenemos aquí ciudad permanente, sino que buscamos la futura”.

3 Cabe rescatar otras recurrencias de la astrología solar, en clave realista, como corresponde al libro III: la astrología rústica de Bartolomé y la consecuente corrección didáctica de Periandro (III, 11). Además, en el mismo libro III (17) Ruperta dramatiza una “revolución de la sangre”.

cado, en una última circularidad en la que todos, en tanto hemos conocido junto a él la historia de los orígenes, nos sentimos partícipes. En clave iconográfica, diremos que Rutilio, como San Pedro, se abraza al cuerpo flagelado de Cristo. Tal, la iconografía cara a la Contrarreforma (Reyes de la Carrera, 2013, pp.41-72).

Desde este final, podemos postular que la diversidad que entraña la saga de Rutilio está dirigida a representar la idea central de la misión paulina. Todas las cosas –todas– *recapitulan en Cristo*. Toda la Creación culmina en su Persona. Leo a San Pablo. Entre todas las citas posibles, elijo la bellísima de Colosenses 1, porque reúne el concepto de *imago dei*, la idea de Creación, la de Principio, la de la reconciliación plena, y, por fin, la sangre. Dice así:

Él es la Imagen del Dios invisible, / el Primogénito de toda la creación, / porque en él fueron creadas todas las cosas, / tanto en el cielo como en la tierra, / los seres visibles y los invisibles, / Tronos, Dominaciones, Principados y Potestades: / todo fue creado por medio de él y para él. / Él existe antes que todas las cosas / y todo subsiste en él. / Él es también la Cabeza del Cuerpo, es decir, de la Iglesia. / Él es el Principio, / el primero que resucitó de entre los muertos, / a fin de que él tuviera la primacía en todo, / porque Dios quiso que en él residiera toda la Plenitud. / Por él quiso reconciliar consigo / todo lo que existe en la tierra y en el cielo, / restableciendo la paz por la sangre de su cruz. (Colosenses 1, 15-20)

Por último, queremos recuperar en este personaje multifacético, tan interesante, esa experiencia transformante por la que el relator, poeta, escritor amante, que había percibido las opuestas dimensiones del mundo reunidas en la circularidad del Arca, se convierte en humilde ministro de la Palabra. Rutilio, ‘iluminado’, ‘iluminador’ –Pedro y Pablo al mismo tiempo– parece haber experimentado en la ermita esa altísima participación de la palabra divina que cuenta Pablo en la Segunda de Corintios:

Conozco a un discípulo de Cristo que hace catorce años –no sé si con el cuerpo o fuera de él ¡Dios lo sabe! –fue arrebatado al tercer cielo. Y sé que este hombre –no sé si con el cuerpo o fuera de él, ¡Dios lo sabe! – fue arrebatado al paraíso, y oyó palabras inefables que el hombre es incapaz de repetir. (2 Corintios, 12, 2-4)

Hasta aquí hemos tratado de meditar, siguiendo el hilván apostólico que nos proporciona Rutilio, el aspecto sacerdotal del mítico *rex sacerdos* que encarna Periandro. Como en el final de las modélicas *Etiópicas* de Heliodoro, a la consagración sacerdotal sigue la posesión del reino. En la escena siguiente a la del sacrificio de la Cruz, Maximino, el hermano mayor, convierte en rey a Periandro. Éste será el tema del próximo trabajo. Más que describir la circularidad, avanzaremos por el camino de la sustitución.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz. Madrid, Cátedra.
- Constable, Gilles (1995), “The interpretation of Mary and Martha, en *Three Studies in Medieval Religious and Social Thoughts*, Estados Unidos, Cambridge University Press.
- El Libro del pueblo de Dios. La Biblia* (1981), Buenos Aires, Paulinas.
- Guénon, René (1985), *El rey del mundo*, Buenos Aires, Fidelidad.
- Kantorowicz, Ernst H. (1985), *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de la teología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial.
- Leuker, Tobías (2009), “Exaltación y relativización de la vida solitaria”, en *Actas del Congreso de*

- la Asociación de Cervantistas*, Münster, pp. 83-95.
- Marculescu, Sorin (2004), "El paso por Lisboa: el mundo del 'Persiles' como un reloj de arena", en *Peregrinamente peregrinos*. Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, pp. 512-530
- Panofsky, Erwin (1984), *Idea*, Madrid, Cátedra.
- Parodi, A. (2007), "San Pablo en el 'Persiles'", en *Para leer a Cervantes II. Las 'Ejemplares', el 'Persiles'*, coord. Alicia Parodi, Buenos Aires, Eudeba.
- Parodi, Alicia y Vitali, Noelia, coord. (2013), *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección de novelas cervantinas*, Buenos Aires, Eudeba.
- Pirenne, Jacqueline (1992), *La légende du Prêtre Jean*, Srasboutg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Reyes de la Carrera, R. (2013), "La iconografía de Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido en las Hermandades de Sevilla y su provincia", en el *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Fundación Cruzcampo.
- Riva, Reynaldo (2003), "Apuntes para una solución: La narración de Rutilio" *Cervantes XXIII*, 2, pp. 343-355.
- Salmoiraghi, Paula Irupé (2018), "Lo discorde que se ama sin ser milagro: El amor antinatural y el poema como arca en un soneto del 'Persiles y Sigismunda' de Cervantes", en *Don Quijote en Azul 10*, eds. J. D'Onofrio, C. Gerber y N. Vitali, Tandil, Unicen, pp. 111-116
- San Agustín (1941), *Confesiones*, Buenos Aires, Poblet.
- Stoltz, A., 1952, *Teología de la mística*, Madrid, Rialp.
- Waitoller, Gustavo (2008), "Don Quijote y Sancho, señores del mundo", en *Actas de la II Jornadas Cervantinas Internacionales*, eds. Margarita Ferrer y José Adrián Bendersky, Azul, Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro Español, pp. 39-49.
- Waitoller, Gustavo (2013), "El preste Juan de las Indias, padrino del *Quijote*. La construcción del *rex sacerdos* en los prólogos de Cervantes y Avellaneda", en *El 'Quijote' desde su contexto cultural*, coord. Vila, Juan Diego, Buenos Aires, Eudeba, pp. 163-184.

UNA INDAGACIÓN SOBRE LOS EJES ESTRUCTURANTES DE SIGNIFICACIÓN DEL *PERSILES*

GUILLERMO PULLEIRO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
“DR. AMADO ALONSO”

Aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se
escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones
que pronunciaba.
(I, 1, 201)¹

DINÁMICA DIALÓGICA ENTRE LAS HISTORIAS INTERCALADAS Y LA TRAMA CENTRAL

La historia principal, el peregrinar de Auristela y Periandro, y los múltiples episodios, que desvían repetidamente el foco del narrador, son dos fuerzas antagónicas que tensan la novela: mientras la aventura de la pareja protagonista propone la concentración, las historias intercaladas fuerzan la dispersión. Baquero Escudero relaciona esta dinámica dialógica con la tradición del género y la remonta a Aristóteles refiriendo que, para el filósofo: “(...) la estructura narrativa básica de la épica se definía por la presencia de una trama, caracterizada por su sencillez que debía verse enriquecida por los episodios” (2004, p. 207). Aurora Egido, por su parte, interpreta que, semánticamente: “Las historias particulares dan sentido a la principal complementándola y enriqueciéndola” (2004, p. 19). La sencillez de la historia principal contiene a la novela en su unidad, pero esta simplicidad es engañosa por la productiva y compleja influencia de las historias intercaladas.

No obstante, nos parece importante no extremar la lectura armónica de la novela realizando una depuración artificial que cercene una complejidad que leemos como esencial. La influencia de las historias intercaladas genera una evidente dispersión. En consecuencia y, tal como afirma Pelorson: “(...) conviene buscar (...) no el modo de reducir milagrosamente a la unidad su irreductible diversidad, sino algunos ejes estructurantes, si los hay, que permitan superar la aparente dispersión temática y diegética.” (2003, p. 22)

En esta línea, el presente trabajo buscará descubrir, a partir del examen de parejas emblemáticas de la novela, algunos ejes estructurantes de construcción de significación y sentido a partir de una dinámica dialógica de identidades, complementaciones y antinomias; entendiendo que la composición, aparentemente simple, de personajes encuentra su complejidad, enriquecimiento y profundidad mediante la complementación de las historias. Se focalizará en los episodios protagonizados por las parejas conformadas por Antonio y Ricla, Renato y Eusebia, Feliciano de la Voz y Rosanio e Isabela Castrucha y Andrea Marulo, haciendo énfasis en el contrapunto conceptual respecto a la pareja protagonista. La razón de la elección de las historias intercaladas es su importancia argumental, la relevancia en la construcción de sentido y su

1 Se cita el *Persiles* por la edición de Santillana Ediciones Generales, SL, 2003.

estratégica ubicación en el relato. No se pretende llegar a conclusiones absolutas y excluyentes, sino comprender ejes estructurantes que, tal vez, puedan enriquecer la lectura de la novela.

ANTONIO Y RICLA: LINAJE AMBIGUO E IDENTIDAD PARENTAL

El episodio de Antonio y Ricla se ubica al inicio del primer libro. El encuentro con la pareja bárbara les permite a los protagonistas huir de la isla, conformándose entre estos evadidos, en forma primigenia, el escuadrón de peregrinos.

La dinámica del matrimonio es explicitada por Ricla:

Yo, simple y compasiva, le entregué un alma rústica, y él, merced a los cielos, me la ha vuelto discreta y cristiana; (...); en veces le truje alguna cantidad de oro de lo que abunda esta isla, y algunas perlas que yo tengo guardadas (I, 6, 217-218).

Anteriormente, Antonio había descripto a Ricla haciendo énfasis en su mansedumbre. Parecería que se puede asociar la relación de la pareja bárbara al tópico del buen salvaje: ella, mansa e ingenua, incorpora con rapidez la cultura y religión europea que él le enseña, entregando a cambio la riqueza de su tierra.

Sin embargo, hay rasgos que desmienten la construcción estereotípica. Como observa Armstrong-Roche: “Si es verdad que Antonio le convierte a Ricla dando una lección de ley cristiana, no lo es menos que Ricla le convierta a Antonio dando una lección de espíritu cristiano.” (2004, p. 1128) Antonio, quien se describe a sí mismo como un hombre irascible y violento, atributos asignados tradicionalmente al soldado español, transforma en discreta su alma rústica luego de compartir quince años en pareja con Ricla. El tópico, entonces, se invierte: el español es un bárbaro educado en la mesura por su esposa. Sin embargo, la pareja en su autodescripción vuelve una y otra vez al estereotipo de la bárbara y el civilizado.

Este linaje ambiguo es, también, una característica de Periandro y Auristela. Así, ante la pregunta del gobernador de Lisboa que desea saber de dónde venían y adónde iban, el narrador comenta que Periandro:

(...) cuando quería o le parecía que convenía, relataba su historia a lo largo, encubriendo siempre a sus padres, de modo que, satisfaciendo a los que le preguntaban, en breves razones cifraba, si no toda, a lo menos gran parte de su historia” (III, 1, 323).

Es interesante y significativo relacionar el linaje ambiguo de Ricla y Antonio con esta extraña cifra que satisface la curiosidad de las autoridades sin develar la ascendencia de Periandro y Auristela.

El linaje ambiguo de los príncipes secretos entra en crisis al comenzar el libro cuarto. “Pero dime: ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos?” (IV, 1, 393), le pregunta Auristela a Periandro. La cifra ambigua, identidad fraternal y borramiento de los padres, había sido funcional durante el largo peregrinar hacia Roma porque la belleza y gallardía de los protagonistas permitían la incógnita del linaje, al tiempo que la continencia y firmeza de la pareja convencía de su relación familiar ficticia, pero, ya en la ciudad destino y prestos a cumplir la promesa de matrimonio, es necesario una nueva identidad que, ante la amenaza latente de Maximino, no podrá ser la pasada: príncipes del septentrión. Significativamente, el dilema que enfrenta la pareja protagonista al acercarse a Roma parece ser similar a la vivida por Antonio y Ricla a su llegada a la casa de los padres del viejo soldado: ¿Será viable un matrimonio entre quien ha dejado de ser el ambiguo español bárbaro y se ha transformado en un señor principal y Ricla?, ¿será necesaria una transformación de ella? El

texto no profundiza en la crisis y sigue a los peregrinos en su camino hacia Roma dejando a modo de anticipación, prácticamente al comenzar el camino europeo, un conflicto que será central para la pareja protagonista en el desenlace.

El rasgo de la identidad parental, esencial a la pareja bárbara, complejiza y completa el conflicto de la pareja protagonista en el libro cuarto.² La identidad de la pareja de Auristela y Periandro se tensa entre el deseo original de unirse en matrimonio, que los obliga a iniciar la larga peregrinación, y el nuevo ideal, que surge luego del aprendizaje romano de la princesa de Frislanda. Las palabras de Auristela expresan el conflicto:

Querría agora, si fuese posible, irme al cielo sin rodeos, sin sobresaltos y sin cuidados, y esto no podrá ser si tú no me dejas la parte que yo misma te he dado, que es la palabra y la voluntad de ser tu esposa (IV, 10, 418).

RENATO Y EUSEBIA: CONFORMACIÓN TRIANGULAR DE LA PAREJA Y LA EQUÍVOCA IDENTIDAD CASTA

El episodio de los ermitaños cierra el peregrinar por el septentrión que la pareja bárbara había iniciado. Ambas parejas de adultos mayores viven en cuevas, rodeados de un prado ameno y apartados del mundo, pero allí terminan las similitudes, que invitan a la comparación, y comienzan significativas diferencias. La caverna bárbara es la *finis terrae*, se encuentra en una inhallable isla, a la que solo acceden náufragos, corsarios o bárbaros. La religión católica alcanza allí su rusticidad extrema, simbolizada en la solitaria cruz de madera. La cercana isla de las Ermitas posee, en cambio, una ruta conocida desde territorio europeo. La muy diferente profusión de imágenes del altar de la cueva: un Jesús crucificado, la Virgen María y el apóstol Juan; permiten colegir la cercanía de la iglesia institucional.

El relato de Renato sorprende al alejarse del tópico amoroso que parecía anticipar. El ermitaño admite que su amor por Eusebia era respondido con un silencio desdeñoso hasta que la infundada acusación de Libsomiros ante el rey y la consecuente defensa del caballero modifican drásticamente los sentimientos de la dama. Luego del inesperado resultado de la prueba de las armas, Eusebia: "(...) agradecida a mis deseos y condolidada de mi infamia, quiso, ya que no en la culpa, serme compañera en la pena" (II, 19, 314) y parte hacia la isla de las Ermitas para desposarse con Renato. La intervención de Libsomiros, en consecuencia, es fundante de la unión entre Renato y Eusebia.

Pareciera haber similitudes entre la conformación triangular de la pareja de ermitaños y la de los protagonistas: Maximino, enamorado por un retrato y ausente de la isla de Tile por la guerra, pide que guarden a Sigismunda para ser su esposa, mientras Persiles muere de amor ante los ojos desesperados e ignorantes de su madre. Finalmente, enterada del mal que agota la vida de su hijo, Eustoquia intercede ante la princesa de Frislanda. Sigismunda acepta iniciar el viaje porque "ella no tenía voluntad alguna" (IV, 12, 422), con la condición del resguardo de su honestidad. Persiles realiza la promesa y parten de la isla para huir del hermano ausente. Utilizan como salvoconducto la peregrinación a Roma, donde perfeccionarían su fe católica.

Es interesante pensar en una posible analogía entre el retiro ermitaño de los franceses y la peregrinación de los príncipes del septentrión por la construcción de sentido que propone. Si Renato y Eusebia afirman que "(...) hablamos del cielo, menospreciamos la tierra y confiados en la misericordia de Dios, esperamos la vida eterna" (II, 19, 315), pero enterados de la muerte

2 Afirma Ricla en su presentación: "entréguele mi cuerpo, no pensando que en ello ofendía a nadie, y deste entrego resultó haberle dado dos hijos" (I, 6, 217).

de Libsomi y del perdón real vuelven inmediatamente a la corte abandonando la ermita, la peregrinación de Periandro y Auristela recorre escasos lugares santos y sus guías; para ingresar a Roma, son los judíos Zabulón, Abiud y Manasés. En este mismo sentido, la vocación eclesiástica de la princesa de Frislanda desaparece, después de la muerte y bendición de Maximino, tan rápido como la resolución de regreso de la pareja ermitaña.

La castidad, si nos atenemos al relato de Renato, parece ser esencial a la pareja de ermitaños: “Dímonos las manos de legítimos esposos, enterramos el fuego en la nieve, y en paz y en amor, como dos estatuas movibles ha que vivimos en este lugar casi diez años” (II, 19, 314) Sin embargo, esta certeza desaparece, con una velocidad significativa, a partir de la muerte y confesión de Libsomi y el consecuente perdón real. La ambigüedad del oxímoron *estatuas movibles* parece describir más acertadamente la naturaleza de la unión que la supuesta identidad casta. El matrimonio de ermitaños es una pasión inmovilizada por la derrota en la prueba de las armas que parece perder su rigidez aparente con la devolución de la honra.

La resolución de Auristela de entregarse en cuerpo y alma a la iglesia abandonando a su enamorado guarda interesantes similitudes con la resolución de la pareja de ermitaños al abandonar la corte del rey de Francia, pero aún más significativo es el inmediato cambio de parecer cuando cesa la condición triangular de ambas parejas con la muerte de Libsomi y Maximino. Ignoramos el futuro de Renato y Eusebia en su regreso a la corte francesa tras la muerte de Libsomi y el perdón real, pero la muerte y bendición del hermano de Persiles, diluye, como si nunca hubiera sido formulada, la identidad casta, por la que se había inclinado Auristela.

FELICIANA DE LA VOZ Y ROSANIO: COMPLEJIZACIÓN Y ENRIQUECIMIENTO DE IDENTIDADES

Convincentemente Erica Janin afirma que “(...) el carácter central del episodio de Feliciano de la Voz (III, 2 a 5) se nos manifiesta con toda claridad en la disposición estructural de la obra” (2007, p. 169). Entiende que: “(...) los dos primeros libros conforman el primer bloque, y los últimos dos, encabezados por un capítulo de transición, la segunda parte” (2007, p. 169). Amén de su centralidad formal, el episodio es significativo, afirma, por “(...) los significados que transporta, que son muchos y determinantes para una apreciación cabal del *Persiles*” (*Ibidem*).

Simbólicamente, el personaje de Feliciano de la Voz, la preñada, es antitético al de la casta Auristela. Sin embargo, esta certeza se hace más ambigua rápidamente. El alumbramiento es descrito por Feliciano remarcando su excepcionalidad: “(...) dando un gran suspiro, arrojé una criatura en el suelo, cuyo nunca visto caso suspendió a mi doncella, y a mí me cegó el discurso” (III, 3, 330) Feliciano, como la Virgen María, parece no ser alcanzada por el castigo divino del dolor al parir establecido en el Génesis 3:16. Una segunda característica completa y reafirma la idea de la asimilación de Feliciano con la Madre de Dios y, consecuentemente, al embarazo como designio providencial: el personaje no expresa culpa.

Otro rasgo asociado a Feliciano es su cuerpo desnudo: “Venía medio desnuda, pero las ropas que la cubrían eran de rica y principal persona” (III, 2, 328), afirma el narrador. Feliciano al relatar su historia, también, confiesa que: “Destas juntas y destos hurtos amorosos se acortó mi vestido y creció mi infamia” (III, 3, 330).

Inmediatamente posterior al episodio de Feliciano, los peregrinos observan que se prepara “la gran fiesta de la Monda”. Allí, el narrador hace una significativa referencia: “(...) si entonces se celebraba en honra de la diosa Venus por la gentilidad, ahora se celebra en honra y alabanza de la Virgen de las vírgenes” (III, 6, 340). La imagen de la diosa romana se relacionaba, como

el personaje de Feliciano, a la belleza, a la fertilidad, a la sensualidad y a la desnudez. La fiesta popular remarca la paradójica identidad entre Venus y la Virgen María, ellas como Feliciano y Auristela, simbolizan la ambigua identidad de lo antitético.

Aún más significativo es el largo discurso que realiza Auristela luego de escuchar la historia de Feliciano. Es indudable que la princesa de Frislanda se ha sentido profundamente interpelada por el relato, por lo que rompe su característico silencio mesurado realizando una encendida negación de las polaridades y las antítesis tranquilizadoras. No existe, afirma Auristela, una diferencia esencial entre ella y Feliciano, la honestidad y la castidad no es el resultado de la falta de deseo, sino del trabajo y de la firmeza. El cotejo entre los personajes, que el narrador propone a partir del relato de Feliciano y el comentario de Auristela, aleja a los personajes de los estereotipos, complejizando y enriqueciendo su mundo interior.

Además, la historia de Feliciano parece resignificar para Auristela la discreción y firmeza de Periandro. Así, repentinamente alarmada por su castidad, le ruega a su amado: “Todo esto me mueve a suplicarte, ¡oh hermano!, mires por mi honra, que, desde el punto que salí del poder de mi padre y del de tu madre, la deposité en tus manos” (III, 4, 332). Aunque Auristela no deja de confiar en la palabra dada por Periandro en Frislanda, la historia de Rosanio le hace comprender la lucha interior entre el deseo y la honestidad que calladamente soporta su enamorado, al igual que ella misma, durante el largo peregrinar. Las palabras de Auristela expresan, al mismo tiempo, confianza y temor: “(...) y aunque la experiencia, con certidumbre grandísima, tiene acreditada tu bondad, (...), todavía temo que la mudanza de las horas no mude los que de suyo son fáciles pensamientos” (III, 4, 332). Ya en Roma, Auristela, aliviada, puede dar crédito de la firmeza de su amado y afirmar que no es de aquellos que: “corriendo por la carrera de su gusto, procuran parar sobre la honra de sus amadas” (IV, 11, 420). Periandro, como Auristela, no es esencialmente casto. La continencia es un permanente enfrentamiento interior contra los fáciles pensamientos y el deseo. Sin embargo, a diferencia de Rosanio, no corre la carrera de su gusto atropellando la honra de su amada. Entre las dudas temerosas de Auristela y la comparación con la sensualidad irresponsable de Rosanio, el personaje de Periandro enriquece su mundo interior.

ISABELA CASTRUCHA Y ANDREA MARULO: HISTRIONISMO PERFORMATIVO Y AFIRMACIÓN FEMENINA

El episodio de Luca cierra el libro tercero y el largo peregrinar de los protagonistas. El primer capítulo del libro cuarto construye un doble efecto de clausura, por un lado, geográfico: “Aquella noche llegaron una jornada antes de Roma” (IV, 1, 394), y por el otro, nominal e identitario, Periandro afirma finalmente: “¡Oh hermosa Sigismunda! que este Periandro que aquí ves es el Persiles que en la casa del rey, mi padre, viste; aquel, digo, que te dió palabra de ser tu esposo” (IV, 1, 394). El texto, finalmente, se focaliza en los esquivos protagonistas Persiles y Sigismunda.

El histrionismo es el arma utilizada por Isabela Castrucha, secundada por su enamorado, Andrea Marulo, para eludir el matrimonio que se le quiere imponer y alcanzar la felicidad del amor elegido. La actuación de Isabela busca el desconcierto del espectador, así el médico que investiga su mal exclama derrotado: “Yo, señora, no me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada, y, por no errar, digo que está endemoniada y loca” (III, 20, 387). Periandro, en cambio, busca maravillar a su público mediante el uso virtuoso de la palabra. La finalidad del relato del príncipe del septentrión parece acreditar la calidad de la pareja protagonista: el ingenio y cortesía de Periandro; la virtud y honestidad de Auristela. Los relatos de Periandro

logran enmascarar la ambigüedad del linaje y permiten que los protagonistas realicen el viaje a Roma como *personas principales*.

Si el histrionismo de la pareja principal contribuye a mantenerlos en viaje, el objetivo de la ficción de Isabela, a través del desconcierto, es la detención:

(...)yo procuraré pasar por esta ciudad, donde pensaba fingirme endemoniada, y dar lugar con esta traza a que él le tuviese de dejar a Salamanca, y venir a Luca, adonde a pesar de mi tío y aun de todo el mundo, sería mi esposo (III, 20, 390).

Tal como afirma Julia D'Onofrio, Castrucha elige a su público y hace un acuerdo explícito: "(...) les pide expresamente a las peregrinas que acrediten su ficción de la posesión demoníaca." (2018, p. 76). En definitiva, el histrionismo de Isabela, primero, logra la detención, luego, desconcierta a parte de su auditorio acordando la complicidad del resto para, finalmente, negarse a sí mismo para lograr el acto performativo buscado, el matrimonio: "(...) sin que aquí intervengan trazas, máquinas ni embelezos, dame esa mano de esposo y recíbeme por tuya" (III, 21, 392).

Es interesante observar la conformación genérica del público isabelino: "Isabela (...) rápidamente se logra apoyar en una comunidad de mujeres: las cuatro peregrinas a las que pide ayuda, con las cuales comparte tanto su secreto como el montaje mismo de su espectáculo" (D'Onofrio, 2018, p. 77). La *comunidad de mujeres*, cómplice, se integra creativamente en la búsqueda del objetivo. De todas ellas, es Auristela quien juega el rol principal en el acto performativo, cuando Andrea e Isabela unen sus manos en matrimonio, se dice: "(...) en aquel instante alzó la voz Auristela y dijo: Bien se la puede dar, que para en uno son" (III, 21, 392).

Esta experiencia protagónica de Auristela parece influir en su conducta posterior, si en Tile se dice: "Sigismunda, muchacha sola y persuadida, lo que respondió fue que ella no tenía voluntad alguna, ni tenía otra consejera que la aconsejase sino a su misma honestidad" (IV, 12, 422), en Roma no solo planea su futura consagración a la iglesia, sino también el casamiento entre Periandro y su hermana pequeña. Parecería que no solo asume una voluntad que había cedido, sino que la impone a su enamorado: "Yo, a lo menos, así lo entiendo, y juntamente con entenderlo así, entiendo que el amor que me tienes es tan grande, que querrás lo que yo quisiera" (IV, 10, 418).

No obstante, Auristela defecciona donde Isabela triunfa. Arrepentida de poner voz a su voluntad, se autoinflige el castigo del silencio. Es significativo el rol que juega en la cita la condición femenina: "(...) cuán mejor me hubiera sido que me hubiera entregado al silencio eterno (...) Indiscretas somos las mujeres, mal sufridas y peor calladas. Mientras callé, en sosiego estuve mi alma; hablé, y perdí" (IV, 11, 420). El casamiento de los protagonistas, contrariamente al de Isabela y Andrea, parece realizarse bajo el signo del silencio y la sumisión femenina.

CONCLUSIONES

La finalidad de este trabajo es proponer ejes estructurantes de significación que enriquezcan la lectura de una novela fascinante y, frecuentemente, incomprensida. En modo alguno se postula que los ejes analizados deben ser considerados como absolutos o excluyentes, por el contrario, se entiende que el *Persiles* permite una multiplicidad de lecturas infinitamente rica fruto de su compleja y precisa estructura.

La pertinencia de la elección de los episodios se fundamenta, como se espera haber demostrado, en su relevancia argumental, en la importancia para la construcción de sentido y en la estratégica ubicación en el relato. La comparación entre los episodios y la trama principal les da a personajes y parejas profundidad y complejidad alejándolos de los estereotipos.

Así, las parejas de adultos mayores presentan en estado larval, conflictos que los protagonistas deberán superar en el libro cuarto para llegar al final deseado. La crisis de identidad y el cuestionamiento sobre el mejor camino para llegar al cielo viviendo la felicidad del amor elegido en la tierra parecen potenciar su sentido cuando se complementan episodios e historia principal.

De igual forma, la dinámica dialógica entre las parejas jóvenes potencia y enriquece el mundo interior de los personajes: mientras el episodio de Isabela y Andrea ilumina los límites de la pareja protagonista respecto al discutido histrionismo de Periandro y la vacilante voluntad de Auristela; el episodio de Feliciano y Rosanio permite, por contraste, valorar la firmeza y continuidad de los protagonistas y su recompensa: la consecución astuta y pacífica del matrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong-Roche, Michael (2004), “Europa como bárbaro, nuevo mundo en la novela épica de Cervantes”, en *Peregrinamente peregrino Actas V Cindac - Lisboa*, ed. A. Villar Lecumberri, Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 1123-1138.
- Baquero Escudero, Ana (2004), “La estructura narrativa en el episodio del rey Policarpo”, en *Peregrinamente peregrino Actas V Cindac - Lisboa*, ed. A. Villar Lecumberri, Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 207-220.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2003), “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”, en *Obras Completas*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L.
- D’Onofrio, Julia (2018), “De Dorotea a Isabela Castrucha (*Persiles*, III, 20-21), Armas femeninas y un modelo matrimonial”, en *Don Quijote en Azul 10. Actas selectas de las X Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2017*, ed. J. D’ Onofrio, C. Gerber, N. Vitali, Editorial Unicen, Tandil, pp. 75-81.
- Egido, Aurora (2004), “Los trabajos en el *Persiles*”, en *Peregrinamente peregrino Actas V Cindac - Lisboa*, ed. A. Villar Lecumberri, Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 17-66.
- Janín, Erica (2007), “Pasar el disgusto que da el esperar. El episodio de Feliciano de la Voz y su relación con el *Persiles*”, en *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares, el Persiles*, ed. A. Parodi (coordinadora), Buenos Aires, Eudeba, pp. 169-186.
- Pelorson, Jean-Marc (2003), *El desafío del Persiles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

FLOR DE AFORISMOS PEREGRINOS EN EL *PERSILES Y SIGISMUNDA*: EL LIBRO COMO CUERPO COLECTIVO Y LA VERDAD COMO LA MEJOR DE LAS LIMOSNAS

PAULA IRUPÉ SALMOIRAGHI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
“DR. AMADO ALONSO”

Al inicio del cuarto y último libro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el grupo de peregrinos y peregrinas, con Periandro y Auristela como centro, llega a Roma. Una jornada antes de entrar a la ciudad, “en un mesón, donde siempre les solía acontecer maravillas” (IV, 1, 641), se encuentran con un hombre español en traje de peregrino que se define a sí mismo como *curioso*.

Este personaje, quien dice que su ingenio, alimentado por la necesidad, le dio la imaginación *nueva y peregrina* de componer y disfrutar los beneficios económicos de un libro de aforismos que reúna sentencias “sacadas de la misma verdad” (IV, 1, 641)¹, nos parece un cuerpo ficcional construido con la amalgama del pícaro, del hombre de letras y de armas y de la parodia del artista creador como centro de la historia europea del arte. Dice que su libro, también podría llamarse “Historia peregrina sacada de diversos autores” (IV, 2, 646) e invita a les presentes a sumar su escritura al manuscrito en un movimiento vanguardista que desarma los criterios de originalidad, genio y autoría.

En términos de Griselda Pollock, “(...) la figura del artista es una de las principales articulaciones de la naturaleza contradictoria de los ideales burgueses de la masculinidad.” (2015, p. 39) y una historia feminista del arte busca leer los efectos de las prácticas artísticas antes que objetos artísticos aislados de su contexto de producción o centrados únicamente en el genio creador. Dentro de este marco, el objeto textual y los sujetos bisexuados que aparecen en este episodio se nos muestran como un claro ejemplo del modo en que las prácticas sociales en general y artísticas en particular producen (no reproducen ni reflejan) la diferencia sexual inherente a nuestras sociedades patriarcales y cómo Cervantes, a quien hoy leemos como genio creador, se burla de la originalidad y de la individualidad del sujeto masculino en el proceso artístico.

Vemos que, a partir del pedido del avivado de los aforismos de “(...) limosna (...) tan aventajada y tan nueva, que, sin darme joya alguna ni prendas que lo valgan, me habéis de hacer rico.” (IV, 1, 641), el capítulo presenta una serie de refranes y dichos populares que les personajes, en dos grupos, según su género, escriben y firman. Son frases relacionadas directamente con su experiencia vital, recopiladas a continuación de casi 300 más que ya han sido reunidas por los caminos en este cuerpo textual extraño. Cada aporte leído va mostrando pares antitéticos cuyos movimientos opuestos giran y se trenzan hasta producir una matriz en la que *la verdad* resulta nunca ser única, ni siquiera bifronte o dicotómica, sino siempre múltiple.

A la inicial división entre aforismos de hombres y de mujeres y sus clásicos tópicos sobre la guerra y el matrimonio, se suman temas como la hermosura del soldado y no sólo la de la mujer

1 Se cita el *Persiles* por la edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.

honesta, la dicha del que es mirado por su príncipe, la riqueza en relación con el deseo, la honra, la honestidad, las buenas acciones y la suerte.

Ya desde la presentación del español curioso, registramos que se trata de un hombre cuya subjetividad es inestable y poderosa en su devenir no rigidizado por un único modelo de masculinidad. Él mismo dice tener el alma dividida en dos mitades, una de las cuales, a su vez, está subdivida: “(...) sobre la mitad de mi alma predomina Marte, y sobre la otra mitad, Mercurio y Apolo” (IV, 1, 641). Respecto de lo cual clarifica Agustín Redondo:

No se trata pues de una evocación a lo Garcilaso de las Armas y las Letras, (...) ya que aquí figura otro elemento, vinculado a Mercurio (...) que es el dios de los comerciantes y de los ladrones, pero asimismo es el mensajero de los dioses, de manera que viene a ser el protector de los viajeros. La primera de las características conviene particularmente a un hombre que ha sido soldado –según lo que dice–, alcanzando alguna nombradía. La segunda particularidad, la que está unida a Apolo, encaja con su estatus de hombre de letras (ha publicado algunos libros) y con sus pretensiones literarias: de ahí que lleve unas escribanías sobre el brazo izquierdo y un cartapacio en la mano (...). Por fin, la tercera peculiaridad lo define asimismo muy bien pues quiere comerciar con el privilegio de imprenta (...). Además, piensa imprimir lo que ha “robado” a los demás pues el libro lo constituye “a costa ajena”. Por ello el patronato de Mercurio le corresponde perfectamente y también porque es un viandante, un peregrino. Es posible ver en este personaje una proyección irónica del autor, antiguo soldado, literato y viajero, quien tomaría un distanciamiento muy cervantino y burlesco con relación a sí mismo, sobre todo si, según lo adelantado por Ruffinatto, Cervantes tenía intención de publicar un libro de aforismos (2012, 126, p. 7).

Redondo, en el rastreo que hace de fuentes y tradiciones reunidas en estos aforismos, detecta incluso lo contradictorio y paradójico de la situación y el texto:

(...) lo que llama la atención en el pasaje cervantino es que todos esos aforismos, salidos de la pluma de personas de pro generalmente, van firmados, es decir que corresponden a una experiencia personal en la línea de la nueva orientación. En el conjunto de máximas que figuran en este trozo del *Persiles*, irrumpe un aforismo tan sentencioso como los demás, de tonalidad senequista, vinculado a una experiencia personal: “No desees y serás el más rico hombre del mundo” (p. 634). A primera vista, este aforismo parece que sale, según lo indicado por el acopiador, de una “persona de ingenio y de prendas”. Pero la sorpresa del lector es grande cuando descubre la firma del que ha escrito dicha máxima: “Diego de Ratos, corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas, lugar en Castilla la Vieja, junto a Valladolid”. Estamos frente a una paradoja, una de esas paradojas tan empleadas por los humanistas, con Erasmo a la cabeza. La óptica viene a ser la de la inversión paródica e irónica según una técnica muy utilizada en el *Quijote* (Redondo, 2012, p. 121).

El concepto de experiencia como valor histórico y aval para la sabiduría personal y colectiva entra recién en el siglo XX en nuestras epistemologías decoloniales. Cervantes se adelanta en siglos a la idea de que los sujetos de la historia no son los prohombres que destacan las cronologías patriarcales de batallas y reyes, sino aquellos y aquellas que habitan los mesones al borde del camino y remiendan los zapatos de los caminantes, cuerpos deformes (Diego de Ratos es corcovado) que entrarán en el texto de la humanidad gracias a estrategias textuales sostenidas por los constructos que Paul B. Preciado denomina *subjetividades marginales y multitudes queer*.²

2 “La política de las multitudes *queer* emerge de una posición crítica respecto a los efectos normalizadores y disciplinarios de toda formación identitaria, de una desontologización del sujeto de la política de las identidades: no hay una base natural (“mujer”, “gay”, etc.) que pueda legitimar la acción política. No tiene por objetivo la liberación de las mujeres de “la dominación masculina”, como quería el feminismo clásico, porque no se basa

Del mismo modo, Bradley Nelson sostiene que:

Personalizar el aforismo permite varias operaciones simultáneas: la deconstrucción de una estrategia discursiva de poder; la contextualización temporal y geográfica del lenguaje y la conversión de la experiencia personal en materia histórica. (...) Es decir, el significado del aforismo no es una propiedad fenomenológica de su arreglo sintáctico, ni nace ‘naturalmente’ de su genealogía etimológica; es el resultado contingente de un evento comunicativo entre un emisor y un receptor, ambos situados en un espacio y un tiempo irrepetibles (2005, p. 63).

La demostración de Preciado (2010) de que “(...) las políticas de las multitudes *queer* se oponen tanto a las instituciones políticas tradicionales que se presentan como soberanas y universalmente representativas, como a las epistemologías sexopolíticas heterocentradas que dominan todavía la producción de la ciencia” (s/p), nos habilita para sostener que el libro de los aforismos que nos ocupa y los sujetos que lo componen y transmiten –Cervantes mismo incluido– se construyen como herramienta artística para el desbaratamiento de las convenciones del arte y de los estereotipos de lo que Monique Wittig (2005) llama *el pensamiento heterosexual* para dejarnos en claro que no se trata de una elección individual relacionada con una opción sexual de los individuos sino un constructo social filosófico.

El primer par de aforismos que aparece es leído como modelo de lo que el español pide a los peregrinos y ya aparece bisexuado. La peregrina de Talavera, analfabeta, ha dicho que se escriba en su nombre: “Más quiero ser mala, con esperanza de ser buena, que buena con propósito de ser mala” y Bartolomé el Manchego, también analfabeto: “No hay carga más pesada que la mujer liviana” (IV, 1, 642). Entre ambas sentencias vemos circular la idea de que las mujeres deben someterse a un código impuesto desde afuera que las juzga como malas o buenas en relación con su conducta sexual ya que *liviana* hace referencia directamente a lo impropio del deseo femenino desbordante. Del mismo modo, esta impropiedad de las mujeres se vuelve una carga para el varón, en vez de un castigo para sí misma o para alguna entidad trascendente. A quien ofende y *carga* la mujer mala es al hombre que debe soportar su liviandad.

Tres hombres escriben luego: Croriano: “Más hermoso parece el soldado muerto en la batalla, que sano en la huida” (IV, 1, 642). Periandro: “Dichoso es el soldado que, cuando está peleando, sabe que le está mirado su príncipe” (IV, 1, 643). Y Antonio: “La honra que se alcanza por la guerra, como se graba en láminas de bronce y con puntas de acero, es más firme que las demás honras.” (IV, 1, 643) Los tres retoman el tópico viril de la guerra como corresponde a su performatividad de género, pero son llamativos algunos matices como el uso del verbo *parece* en la primera sentencia en lugar del rígido e indiscutible *es* y la centralidad de la hermosura y la mirada entre varones. Del mismo modo, mientras se reconoce el valor de la honra guerrera por su cualidad de perdurar en artefactos históricos que documentarán los logros bélicos, también se registra que otras honras son posibles: aunque menos firmes, no por eso menos deseables. Creemos que están en juego las jerarquías de qué es digno de considerar hermoso, qué es la dicha y qué tipo de fama es capaz de registrar la historia patriarcal.

A renglón seguido, el narrador dice que “como allí no había más hombres” (IV, 1, 643), en segundo lugar y una vez cubierta la palabra y la sabiduría masculinas, se da lugar también a las mujeres, movimiento discursivo y textual que, a la vez que remarca la subordinación por género, incluye la voz y la firma femeninas como necesarias para completar ese constructo que quiere ser leído como verdadero y como la más valiosa de las limosnas.

Ruperta escribe: “La hermosura que se acompaña con la honestidad es hermosura; y la que no, no es más que un buen parecer” (IV, 1, 643). El tópico se aplicaba directamente a las mujeres y su adecuación a su función dentro del patriarcado (como sucede en la frase que sigue), pero el aforismo no lo especifica, de modo que podemos pensar que todo cuerpo hermoso, no binarizado ni jerarquizado por su género, es visto como hermoso si lo visual está sostenido por una valoración moral que no tiene nada que ver con la poca o mucha actividad sexual o guerrera sino con la honestidad pura y simple. La frase se vuelve sabia cuando no se centra en reprimir las conductas femeninas sino en festejar los cuerpos de hombres y mujeres buenos y buenas porque no se mienten a sí mismos (eso es, esencialmente, la honestidad).

A su turno, Auristela escribe: “La mejor dote que puede llevar una mujer principal es la honestidad porque la hermosura y la riqueza el tiempo la gasta, o la fortuna la deshace” (IV, 1, 643). Aquí sí, la dupla honestidad-hermosura es aplicada directamente a *una mujer* pero se hace la salvedad de que se trata de un tipo particular de mujeres, las *principales* y de una situación en particular, el matrimonio con dote. Vemos una conciencia picaresca cervantina que demuestra que no todas las mujeres son iguales, que no hay una esencia de *la mujer* universal, sino que sus necesidades y condiciones están dadas por su contexto y por su performatividad genérica como mitad necesaria del contrato patriarcal del matrimonio. Con esto se pone sobre la superficie textual la idea del cuerpo femenino como mercancía y la unión heterosexual como beneficio económico para el varón.

Constanza continúa tematizando alrededor del matrimonio. Su aforismo se centra en uno de los temas más visitados por los personajes cervantinos: la voluntad femenina en el momento de elegir su vida sexoafectiva: “No por el suyo, sino por el parecer ajeno, ha de escoger la mujer el marido” (IV, 1, 643) es una construcción sintáctica extraña ya que incuba la afirmación “ha de escoger la mujer al marido” y no al revés, mientras finge poner el foco en que la doncella no tiene buen criterio para hacerlo, sino que debe dejarse aconsejar. Ahora bien, si nuestra programación heteronormada nos mueve a pensar en que se está hablando de doncellas obedeciendo a sus padres, será fácil captar que la frase en sí no dice a quién se refiere con “parecer ajeno”. Es muy probable que estemos en presencia, como el resto de la novela avala, de una reivindicación del consejo de otras mujeres: madres, criadas, compañeras de camino, al lado de las cuales toda joven mujer puede sostenerse en una tradición femenina que Adrienne Rich (1980) ha llamado *continunn lesbiano* y señalamos como una de las tareas principales de nuestros feminismos.

Confirma la línea de nuestra argumentación el siguiente aforismo, aportado por Félix Flora y que opone obediencia y gusto: “A mucho obligan las leyes de la obediencia forzosa; pero a mucho más las fuerzas del gusto” (IV, 1, 643). La obediencia forzosa es, sin lugar a dudas, la que impone la ley patriarcal, pero, la segunda proposición del aforismo, jugando con las palabras “forzosa” y “fuerzas”, hace reinar el poder del deseo propio.

Belarmina, por su parte, (y ya el porcentaje de sabiduría femenina ha superado el de la masculina) dice: “La mujer ha de ser como el armiño, dejándose antes prender que enlodarse” (IV, 1, 644). Dos temas aquí ampliamente teorizados en nuestra época y que Cervantes ya incluía en su texto irónico-sapiencial: la identificación de las mujeres con los cuerpos animales y la naturaleza en general y las “tretas del débil” (Ludmer, 1985) que sopesa sus opciones dentro de un contexto dado y escapa por la tangente. La cuestión animal nos guía por un lado en la deconstrucción del sujeto racional cuyos desastres epistémicos y vitales ponían sus cimientos recién en el siglo de Cervantes mientras el autor se rebelaba en toda su obra contra la unilateralidad y la intolerancia que se desplegarían en los siglos siguientes. Por otro lado, la treta de *dejarse prender* como el armiño antes que enlodarse puede relacionarse con todas las estrategias de supervivencia que tanto mujeres como moros, judíos, gays, negros, colo-

nizados, esclavizados y tantos grupos minorizados han mantenido a lo largo de la historia eurocéntrica.

Los dos últimos aforismos de nuestro capítulo introducen, respectivamente, el factor suerte y la problemática del deseo. Dice Deleasir: “Sobre todas las acciones de esta vida tiene imperio la buena o la mala suerte; pero más sobre los casamientos” (IV, 1, 644). Entonces, si es tan central en la vida de todo sujeto el evento de casarse, la afirmación lo relativiza bajo la potestad de la suerte.

Finalmente, el no-autor de este libro que “bien podría intitular: Historia peregrina sacada de diversos autores” (IV, 2, 646), lee un último aforismo a pedido de Periandro, porque le había dado gran gusto: “No desees y serás el más rico hombre del mundo” (IV, 1, 644). Además de la interpretación literal que hacen los personajes: “está claro que lo que desea es lo que le falta, y que el que no desea nada, no tiene falta de nada, y así será el más rico del mundo” (IV, 1, 645), es posible agregar que el deseo es prohibido para *el hombre*, lo que, dentro de este texto fuertemente dividido por géneros, implica directamente que *la mujer* no sufre tal limitación, sea porque el deseo o *el gusto*, como se dice anteriormente, es encauzado mediante tretas que habilitan su circulación más libre, ya sea porque *el hombre* no tiene, dentro de su performance virilizante, lugar para nada fuera de los tópicos ya tratados como la guerra, la honra como soldado o la búsqueda de un matrimonio que le reditúe como contrato y no lo *cargue* con liviandades femeniles. Imposible para este *hombre* del Siglo de Oro cualquier atisbo de sensualidad o de placer registrable en términos de riqueza y aceptación social.

De este modo, este episodio, como tantos en la novela que nos ocupa, queda engarzado en el devenir peregrino de la pareja protagonista y sus acompañantes como la narración de una situación de lectura y escritura colectivas que dan como resultado un cuerpo textual monstruoso cuyos inicios quedan fuera del punto narrado y cuyos finales se extienden hacia un futuro del camino del curioso español y del texto que, ni sus receptores inmediatos ni nosotros, podemos ni necesitamos vislumbrar para recibirlo como regalo y agradecerlo como la mejor de las limosnas.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel (1997), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Carlos Romero Muñoz (ed.), Cátedra, Madrid.
- Ludmer, Josefina (1985), “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega, (eds.), pp. 47-55.
- Nelson, Bradley (2005), “Los trabajos de Persiles y Sigismunda: una crítica cervantina de la alegoresis emblemática”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2, pp. 43-69. Recuperado de <https://www.h-net.org/~cervant/csa/articf04/nelson.pdf>
- Pollock, Griselda (2015), *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo.
- Preciado, Beatriz. (2010), “Multitudes queer: Notas de una política para “los anormales”, *Revisita Multitudes*, n.º 12, París. Recuperado de <https://www.topia.com.ar/articulos/multitudes-queer-notas-una-politica-anormales>
- Redondo, Agustín (2012), “El episodio del libro Flor de aforismos peregrinos en el *Persiles* (IV, L): tradiciones culturales, contexto histórico y carácter lúdico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LX, n.º. 1, 115-132. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60229094007>

Rich, Adrienne (1980), *La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana*, Madrid, Grupo de edición Amputad@s. Recuperado de <https://distribuidorapeligrosidadsocial.files.wordpress.com/2011/11/la-heterosexualidad-obligatoria.pdf>

Wittig, Monique (2005), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales.

‘AL CREPÚSCULO DE LA NOCHE’: DE SUEÑOS ROTOS Y CONFESIONES LÍRICAS EN EL EPHYLLION DE PERIANDRO

JUAN DIEGO VILA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
“DR. AMADO ALONSO”

Para Josefina Pagnotta,
por la amistad de tantos años
y los esfuerzos compartidos en la cátedra.

I

La estancia de los fugitivos peregrinos en la isla del rey Policarpo es el primer escaño, en la dilatada narración del *Persiles*, en el cual se le brinda al lector la posibilidad de reconstruir, al menos parcialmente, la prehistoria de los enamorados falsos hermanos cuyas trayectorias integrales habían sido prolijamente elididas por el recurso de una narración incoada *in medias res*. Periandro hará gala de calibradas aptitudes narrativas –conforme lo puntualizan, capítulo a capítulo, oficiosos comentarios de tenor poético de la comitiva que escucha– y se dará el lujo de incluir, en el hilván de las experiencias vividas, un sueño cuyo estatuto asombra al auditorio inmediato de la ficción y desconcierta a diversos sectores críticos.

La incertidumbre de los coprotagonistas de la peripecia se genera cuando Periandro desvirtúa el estatuto de sus propias palabras al precisar que lo que estaba refiriendo no eran batalladores hechos propios de la vigilia. Pues enhebra a sus dichos la inesperada confesión de que en cierta instancia desea expresar su júbilo y “(...) fue tanto el ahínco que puse en decir esto, que rompí el sueño y la visión hermosa desapareció, y yo me hallé en mi navío con todos los míos, sin que faltase alguno de ellos” (II, 15, 382).¹ Periandro es bien claro a la hora de precisar el linde de un plano onírico que hasta entonces personajes y lectores ignoraban, mas no ocurre lo mismo –y esto es lo que termina alarmando a los estudiosos– con el deseable y ausente incipit de la dimensión imaginaria del sueño.

Es claro, todo lector se habría apresurado a inferir que la ensoñación sobreviene por la inusitada fatiga que se sigue del combate marino contra los monstruosos peces náufragos, durante cuyo asedio a la embarcación del paladín de Auristela, uno de sus hombres fallece porque de la profundidad marina emerge “(...) un cuello como de serpiente terrible que, arrebatando un marinero, se le engulló y tragó de improviso, sin tener necesidad de mascarle” (II, 15, 376). Mas lo cierto es que –como luego manifestará el protagonista narrador–, al romper el sueño y despertar, no falta ninguno de sus combatientes.

El texto no precisa cuándo el auditorio infiere que el sueño ha comenzado ni insiste, tampoco, en que los inquieten cuáles de los contenidos escuchados tienen, o no, estatuto onírico.

1 Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997. Todas las referencias al *Persiles* se realizan por esta edición indicando, en números romanos, la parte y, en arábigos, el capítulo y la página respectiva.

Punto que, en verdad, enciende la alarma de los filólogos, puesto que, aunque se puedan hallar indicios² que podrían verosimilizar el derrumbe de la vigilia del portavoz de la historia, el mismo ejercicio de relectura de secuencias previas que se interpretaron de otro modo perfila el riesgo de que, en definitiva, el supuesto estatuto de verdad de otras secuencias ya narradas no resulte tal.

Quizás, al fin de cuentas, mucho de lo rememorado por Periandro –no solo lo que dice que soñó– resulte ser una combinación interesada de experiencias y fantasías, en grados y alcances imprecisos, cuya hibridación callada deba explicarse –como el étimo de su nombre velado lo sugeriría³ como silenciosa prestidigitación verbal por medio de la cual resguarda y potencia el estatuto público-social con el que desea ser percibido (El Saffar, 1980).

Hipótesis de lectura que bien podría leerse en los efectos generados por el impreciso discurso de hechos de vida y sueño en el auditorio inmediato. Puesto que, con la sola salvedad de Arnaldo,⁴ rival erótico del narrador que procura descifrar en el relato la veracidad del vínculo que lo une a la bella Auristela, los comentarios restantes se desentienden del valor objetivo referencial de la historia compartida y pontifican, muy tolerantes, la subjetiva combinación de realidades y fantasías.

Pues si Periandro se corre del lugar del reproche que se debería generar al revelar que ha defraudado el horizonte de expectativas de su público, defendiendo el valor y entidad del sueño “porque todos mis bienes son soñados” (II, 15, 383), Auristela lo secundará valorizando el artificio elocutivo porque la “iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía” (II, 15, 383). Comentario que, muy sutilmente, no se expide sobre el fondo de la cuestión y que resultará reforzado por la intervención presuntamente erudita de Mauricio: “–Esas son fuerzas de la imaginación, quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades” (II, 15, 383).

2 El contrapunto se da entre dos pasajes. Al comienzo la narración sostiene “Comenzaba a tomar posesión el sueño y el silencio de los sentidos de mis compañeros y yo me acomodaba a preguntar al que estaba conmigo muchas cosas de las necesarias para saber usar el arte de la marinería, cuando, de improviso, comenzaron a llover no gotas, sino nubes enteras de agua sobre la nave, de modo que no parecía, sino que el mar todo se había subido a la región del viento y, desde allí, se dejaba descolgar sobre el navío” (II, 15, 376); pero, como se advertirá, quienes están somnolientos son los compañeros y no nuestro narrador. Luego del combate con los peces náufragos simplemente se acota: “Otro día, al crepúsculo de la noche, nos hallamos en la ribera de una isla no conocida por ninguno de nosotros y, con disinio de hacer agua en ella, quisimos esperar el día sin apartarnos de su riera. Amainamos las velas, arrojamos las áncoras y entregamos al reposo y al sueño los trabajados cuerpos, de quien el sueño tomó posesión blanda y suavemente” (II, 15, 378). Esta secuencia es la que resulta invalidada, ulteriormente, por el mismo Periandro.

3 Entre los variados modelos que pueden haberse adoptado para obrar la nominación del protagonista, Reyre (2003) postula, en su diccionario de nombres, tanto la “posible combinación de Perseo y Aquiles” (p. 122) como un “juego etimológico con *Per-silens*, el ‘archi silencioso’, propuesto al final de la novela como el modelo de los cristianos” (p. 122).

4 “A todo ello, callaba Arnaldo y consideraba los afectos y demostraciones con que Periandro contaba su historia, y de ninguno dellos podía sacar en limpio las sospechas que en su alma había infundido el ya muerto maldiciente Clodio de no ser Auristela y Periandro verdaderos hermanos. Con todo eso, dijo: – Prosigue, Periandro, tu cuento sin repetir sueños, porque los ánimos trabajados siempre los engendran muchos y confusos, y porque la sin par Sinforosa está esperando que llegues a decir de dónde venías la primera vez que a esta isla llegaste, de donde saliste coronado de vencedor de las fiestas que por la elección de su padre cada año en ella se hacen” (II, 15, 383).

Todo lector atento sabe que Periandro se compromete a no realizar más mezclas, pero el daño, en cierto sentido, ya está hecho.⁵ Dado que, si se legitima, de aquí en más, que todo discurso retrospectivo no sea otra cosa que una tolerada, natural y no problematizada combinación de mentiras con verdades, se tambalea, también, la ficción del tiempo recobrado en la gesta verbal que Periandro había iniciado, a petición de Sinforosa, en el capítulo décimo de la Segunda Parte.

Periandro, al fin de cuentas, podría haber estado elaborando una ficción a la carta de su auditorio y el contrato de escucha/lectura de su vida se vería socavado por un punto de indeterminación medular: el imposible reconocimiento de certezas objetivas tras sus palabras. Vértigo epistémico que esmerila toda presunta ingenuidad que se hubiese hallado en el exordio de su relato cuando había sentenciado: "El principio y preámbulo de mi historia, ya que queréis, señores, que os la cuente, quiero que sea éste" (II, 10, 336).

¿Es posible, después de la fragancia del sueño roto, no ponderar que, quizás, habría impostado cordialidad y adecuación a las expectativas de su público al tiempo que habría intervenido, estratégicamente, sobre los contenidos objetivos a compartir y rememorar?

El interludio del sueño afecta, con alcances difícilmente cuantificables, la totalidad del *cursus* épico con el que Periandro imposta compartir la verdad de su vida y es uno de los factores por los cuales el interés crítico se renueva, incansable, en la agudísima teorización novelada que Cervantes realiza sobre el narrar y sus efectos en su última novela. Razón por la cual —me apresuro a aclarar— este escrito no aspira a otra cosa que a contribuir en el señalamiento de algunos factores cuya clarificación no persigue fijar interpretaciones unívocas sino, antes bien, honrar la indeterminación e iridiscencia significativa de su escritura. Desafío inequívoco en el que se juega el postrer legado autorial a nuestra cultura y la mayoría de edad de los lectores.

II

Un primer aspecto en el que me gustaría insistir es en el detalle de que no sería extremista considerar que la imprecisión sobre el inicio del sueño resulte ser, antes que testimonio de un traspie elocutivo del enunciador, claro indicio de una silente mutación en proceso que procura elidir la sustitución de un registro recto de todo lo acontecido previamente por un cauce figurativo, transido de alegorismo.⁶ Dato del cual inferiría, también, que el *continuum* resultante habilita derivas de sentido más dinámicas según las cuales las relaciones de lo presuntamente soñado y lo potencialmente vivido dependerían del estatuto de cifra o *mise en abyme* que tendría el encastre onírico.

Puesto que, a primera vista, así como se constatan múltiples aspectos que modulan continuidades bien legibles entre secuencia diurna y experiencia nocturna —acotemos que, con

5 El compromiso del narrador contra las digresiones se produce, irónicamente, cuando ya se encuentra muy próximo a obrar el engarce de pasado recuperado y vida conocida por el resto de los peregrinos. Sólo faltará el interludio del caballo del rey Cratilo y luego, en la isla de las Hermitas, la coda definitiva. —"El gusto de lo que soñé —respondió Periandro— me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada" (II, 15, 383). Advuértase, además, que la disculpa del narrador sólo alcanza al sueño y no a las infinitas digresiones previas cuando, en definitiva, habría bastado con contar de dónde venía en ocasión de su primera llegada a tierras del rey Policarpo.

6 Un ejemplo claro de esta posibilidad, por caso, se encuentra en las interpretaciones que propone Ruth El Saffar (1984) cuando reduce los *imposibilia* narrativos y algunos componentes maravillosos de la fabula a expresiones figurativas transidas de simbolismos que, concretamente, apuntalan lecturas alegóricas.

independencia del carácter luminoso de la visión relatada, el soñar resulta ajustado, en el texto, “al crepúsculo de la noche” (II, 15, 378)–, no es menos cierto que una constelación de inversiones, derivas y desplazamientos parecen constatarse cuando Periandro da cuenta de todo lo acontecido en la isla paradisíaca.

Esta tensión expresiva, figurable en la dicotomía continuidad/ruptura, ha sido muy finamente iluminada por Julia D’Onofrio (2019) quien puntualizó cómo la totalidad del relato de Periandro se plegaba sobre el denominado *estilo nuevo de grandeza* que se había consolidado durante el reinado de Felipe III durante el valimiento del Duque de Lerma al tiempo que, con fineza, leía en el alegorismo patente del sueño, transido de simbolismos, un destaque que configuraba, al unísono, la exaltación y el derrocamiento de nuestro héroe.

Resulta insoslayable –como D’Onofrio patentiza en su análisis– que la secuencia onírica busca apresar el ojo del lector y enfatizar el señalamiento de imágenes transidas de conceptos mediante los cuales se busca sujetar el entendimiento de su público y de nosotros mismos. La isla paradisíaca es calibrada explosión de imágenes que hablan. Mas ello no impide que, inversamente, se pueda leer tras la sustitución del portavoz de tal fábula, que imposta apocarse en el rol de reproductor neutro de la maravilla, cómo subsisten isotopías que quedan veladas por el desborde figurativo.

Periandro parece susurrar ‘*mundus est fabula*’, transfiriendo al orbe natural la responsabilidad del juego de significaciones que interesadamente instala (Rodríguez de la Flor, 1999), mas no puede ocultar –y en esto quiero insistir– cómo la estructuración argumental del confin del asombro resulta subsidiaria de matrices previamente desplegadas porque si su sueño es el reflejo sombrío y parcialmente desviado de la vida que, calibradamente, viene exponiendo desde capítulos previos, el principio de la multiplicación propio del espejamiento entrelaza los confines que su voz simula diferenciar.

En efecto, no es esta su primera llegada a una isla⁷ –y los motivos del desembarco y reconocimiento de un mundo otro se repiten aquí y allá–, como tampoco podría decirse que la descripción mágica de una naturaleza cautivante en la isla maravillosa siga patrones diversos de los que se despliegan, en el inicio del recorrido, cuando se recuerda la llegada a la boda de Carino y Selviana.⁸ El espectáculo en el que las barcas corren el palio, simbolizando al Amor,

7 Isabelle Soupault (2004) propone una lectura integral de las implicancias narrativas que se siguen de la organización de una fábula, toda ella transida de embarcos y desembarcos, travesías marinas y un universo en el cual el mar sólo cuenta con la discontinuidad de islas que se van jalonando en las sucesivas jornadas. En lo que respecta a Periandro, sería dable diferenciar aquellas islas a las cuales llega como fruto de su gesta individual o privada de todas las otras en que, por oposición, lo haga con los contertulios de la peregrinación a Roma desde su exilio en la isla Bárbara.

8 La secuencia de la boda de los pescadores se inicia cuando Periandro refiere que le solicitan a un marinero que “se entrase por el río, pues la amenidad del sitio nos convidaba” (II, 10, 337). Pero a diferencia de las descripciones maravillosas de la isla soñada en la cual los referentes metafóricos parecen estallar y la fusión de naturaleza y cultura termina pontificada –“Descubrimos luego una selva de árboles de diferentes géneros, tan hermosos, que nos suspendieron las almas y alegraron los sentidos. De algunos pendían ramos de rubíes que parecían guindas, o guindas que parecían granos de rubíes” (II, 15, 378) – aquí, llamativamente, se deja ver el artificio del rústico engalanando la misma naturaleza: “Subimos por el río arriba y, habiendo andado como dos millas, llegó a nuestros oídos el son de muchos y varios instrumentos formado, y luego se nos ofreció a la vista una selva de árboles movibles que de la una ribera a la otra ligeramente cruzaban. Llegamos más cerca y conocimos ser barcas enramadas lo que parecían árboles y que el son le formaban los instrumentos que tañías los que en ellas iban” (II, 10, 338).

el Interés, la Diligencia y la Buena Fortuna, bien anticipa la soñada lucha de Sensualidad y su escuadrón, contra Continencia y Pudicicia amparando a Auristela cual encarnación de la Castidad, contrapuntos figurativos que naturalizan el combate alegórico con el que se celebra, en vida y sueño, el tópicos de la boda.⁹

Tales constantes, allende los matices y variaciones, parecen enfatizar que el relato de Periandro no tendría otro tema que la conquista de un territorio alterno del propio en el cual se materialice una deseada unión matrimonial. Y en el juego de desvíos o refracciones obturadas, no es menor el detalle de que lo que se elide en la acción onírica es, precisamente, la capacidad de la prometida de reordenar bodas entre hermanos preestablecidas por los progenitores sin el consenso de los contrayentes.¹⁰ Su relato, con sumo cálculo, lo dice a propósito de terceros mientras que, cuando emula la liberación del control y la racionalidad de la vigilia, casualmente lo silencia. Trazo mediante el cual escinde su gesta en una dimensión pública y otra privada. Una que puntualiza en infinitos meandros anecdóticos, so pretexto del rapto de la hermana y otra que, en forma muy sintética, delinea con timidez motivaciones proscriptas.

Razón por la cual, en lo que a estas puntuales secuencias respecta, no asombra en punto alguno que el hermanamiento se sustente en la oposición y en la inversión. En las bodas rústicas Auristela puede auxiliar a Leoncia y Selviana y el carácter potencialmente núbil de las tres se potencia por las galas extraordinarias y la belleza resultante.¹¹ En el sueño, en cambio, Continencia y Pudicicia asumen el resguardo de quien, muda e infinitamente hermosa, se bosqueja como la heroína en peligro. Y en sendas secciones, además, se potencia la simbología de un deseado contrapunto numérico, según el cual, los protagonistas resultan acompañados por un binomio que los asisten y combaten –como el contrapunto con Sensualidad lo pontifica– contra el desborde de pulsiones singulares. Pues si Periandro anidará su búsqueda con la de Carino y Solercio, la suerte de Auristela, en la separación post rapto, quedará anudada al destino de las dos prometidas birladas por los corsarios.

9 En el sueño, el motivo de la boda es materia taxativamente proscripta. Periandro no puede enunciar que luego de llegar a Roma el objetivo velado es desposar a su hermana. En tanto que, en el episodio de los pescadores, la publicidad del enlace, con sus dilaciones, trueques de contrayentes y detallados preparativos, libera un *omen* nefasto: la separación de los amantes. Como si la tragedia de la peripecia que vivirán Carino y Solercio se hubiese generado por el carácter público de la celebración.

10 “De modo que nuestras cuatro voluntades están trocadas, y esto ha sido por querer todos cuatro obedecer a nuestros padres y a nuestros parientes que han concertado estos matrimonios; y no puedo yo pensar en qué razón se consiente que la carga que ha de durar toda la vida se la eche el hombre sobre sus hombros, no por el suyo, sino por el gusto ajeno” (II, 10, 342). Reténgase, además, que el motivo de la boda doble cruzada, de no morir Maximino, también se le sugiere al lector cuando Seráfido puntualiza que “–Eusebia, reina de Frislanda, tenía dos hijas de estremada hermosura, principalmente la mayor, llamada Sigismunda (que la menor llamábase Eusebia, como su madre), donde naturaleza cifró toda la hermosura que por todas las partes de la tierra tiene repartida” (IV, 12, 715). Aunque, ulteriormente, con el deceso del primogénito y la bendición conferida a la boda de Persiles y Sigismunda, Eusebia quede reservada como premio consuelo para Arnaldo, príncipe de Dinamarca y rival del protagonista.

11 “Saliron los desposados para irse a poner en el tálamo donde habían estado el día de antes; vistiéronse Selviana y Leoncia de nuevas ropas de boda. Mi hermana, de industria, se aderezó y compuso con los mismos vestidos que tenía y, con ponerse una cruz de diamantes sobre su hermosa frente y unas perlas en sus orejas (joyas de tanto valor, que hasta ahora nadie les ha sabido dar su justo precio, como lo veréis cuando os las enseñe), mostró ser imagen sobre el mortal curso levantada” (II, 10, 343).

El sueño, sugerentemente, proyecta en encarnaciones de la femineidad –el escuadrón de doncellas que acompaña a Sensualidad–¹² el desborde pulsional cuando, de creerse sus dichos, quienes secuestran y abusan de las mujeres son los corsarios,¹³ colectivo delictivo en el que, sugerentemente, se transformará el protagonista y quienes lo secundan en la búsqueda de las mujeres isleñas.¹⁴

Ahora bien, este mismo contrapunto entre control y descontrol también se reinscribe en otros segmentos del texto previo y posterior al sueño, y es dato para interpretar cómo sería legible una refracción invertida entre los valores constitutivos de Sensualidad en el terreno imaginario de un lado y, por el otro, la emergencia inmediatamente previa a la noche de la ensoñación, de la historia de Sulpicia y su escuadrón de damas vengadoras que, precisamente, castigarán la lubricidad de los marineros.¹⁵ Y así, cómo, mientras dice soñar, Periandro se contenta con la ilusión de que a Auristela la asisten dos encarnaciones alegóricas, el lector escuchará, posteriormente, cómo el binomio de hermanas, Sinforosa y Policarpa, nada pueden cuando se constata la fuga de los peregrinos.¹⁶

De todo esto, seguiríamos que los ecos de la materia onírica, en las adyacencias, potencian la seguridad de los núcleos monogenéricos frente a los contextos de desequilibrio por la intimidad intergenérica. Quizás pálido testimonio de la ilusión masculina según la cual la mujer está bien cuidada entre semejantes y trazo desvaído que explicaría, además, la insistencia narrativa global por normalizar la cohabitación de amantes sin intimidad por medio de esta estrategia de acumulación de supuestos alter-egos femeninos y rivales masculinos pues en la vida real –claro está– quien queda figurado como el sitiador de la figura amada es el hombre.

12 “Llegóse a mí la Sensualidad y, con voz entre airada y suave, me dijo: ‘Costarte ha, generoso mancebo, el ser mi enemigo, si no la vida, a lo menos el gusto’. Y diciendo esto, pasó adelante y las doncellas de la música arrebataron (que así se puede decir) siete u ocho de mis marineros y se los llevaron consigo, y volvieron a entrarse, siguiendo a su señora por la abertura de la peña” (II, 15, 381).

13 “Y como los descuidados acometidos suelen ser vencidos con su mismo descuido, casi sin ponernos en defensa, turbados con el sobresalto, antes nos pusimos a mirar que acometer a los ladrones, los cuales, como hambrientos lobos, arremetieron al rebaño de las simples ovejas y se llevaron, si no en la boca, en los brazos, a mi hermana Auristela, a Cloelia, su ama, y a Selviana y a Leoncia, como si solamente vinieran a ofendellas, porque se dejaron muchas otras mujeres a quien la naturaleza había dotado de singular hermosura” (II, 12, 355).

14 “¡Ea, pues amigos, juventud valerosa! ¡Poned los ojos en aquel navío que se lleva las caras prendas de vuestros parientes, encerrándonos en estotro que en la ribera nos dejaron, casi, a lo que creo, por ordenación de cielo! Vamos tras él y hagámonos piratas, no codiciosos, como son los demás, sino justicieros, como lo seremos nosotros” (II, 12, 358).

15 “En fin, pisando muertos y hollando heridos, pasaron los míos adelante y, en el castillo de popa, hallaron puestas en escuadrón hasta doce hermosísimas mujeres y, delante dellas, una que mostraba ser su capitana, armada de un coselete blanco y tan terso y limpio que pudiera servir de espejo, a quererse mirar en él; traía puesta la gola, pero no las escarcelas ni los brazaletes; el morrión sí, que era de hechura de una enroscada sierpe, a quien adornaban infinitas y diversas piedras de colores varios” (II, 14, 371).

16 “–¿No te parece, hermana mía, que ha amainado algún tanto las velas? ¿No te parece que no camina tanto? ¡Ay, Dios! ¿Si se habrá arrepentido? ¡Ay, Dios! ¿Si la rémora de mi voluntad le detiene el navío? –¡Ay, hermana! –respondió Policarpa–. No te engañes, que los deseos y los engaños suelen andar juntos. El navío vuela, sin que le detenga la rémora de tu voluntad, como tu dices, sino que le impele el viento de tus muchos suspiros” (II, 17, 392).

Datos todos estos que nos animan a posponer, para otra ocasión, la indagación del calibrado contrapunto narrativo entre eje de la acción y secuencias retrospectivas puesto que la modulación de la gesta de Periandro, con sus cortes y reinicios, desde la atalaya de la confesión onírica, obra una mengua retrospectiva de los presuntos componentes verídicos y una potenciación solapada de una ficcionalización que reniega de ser tal.¹⁷

III

Un segundo aspecto sobre el cual deseo retornar, a propósito del sueño y el relato del protagonista, gestado por el resquebrajamiento del pretextado verismo con que Periandro busca pintar su pasado, incumbe, concretamente, a la problemática del género de su relato puesto que, como es sabido a partir de los sabios asertos de Michael Armstrong Roche (2009) en particular, pero también de un modo más general por las lecturas de Pelorson (2003) y Lozano Renieblas (1998), las acciones englobadas en el libro Segundo —entre ellas también el inciso retrospectivo del protagonista— serían el mejor testimonio de la hibridación y refuncionalización cervantina del género épico al molde novelesco. Entre otros factores por la muy evidente reescritura de los cantos II y IV de la *Eneida* de materia cartaginesa.

Que las formas novelescas en los albores del XVII se sienten seducidas por el prestigio de la épica legada por los tratadistas y la posibilidad de refuncionalizarla en prosa para obrar la legitimación de un género nuevo sin preceptivas es materia que los decimonónicos historiadores de la literatura ya habían advertido y que, en el caso particular del *Persiles*, les había servido para sustentar el señalamiento de que su más limitado consumo e impacto lector —en comparación, siempre, con un texto como el *Quijote*— se explicaba por la incursión en confines eruditos limitados a élites más ilustradas y conscientes de tales trabajos de escritura.¹⁸ Pues la afiliación con la épica, fuese ésta la clásica, la caballeresca o la de Heliodoro,¹⁹ debía obrar una jerarquización selectiva que apuntalara la hipótesis de ficción consagratória para unos pocos.

Mi interés por la tesis de Armstrong Roche, más allá de sus múltiples méritos, pende del detalle de que supera con creces, por medio de bien calibrados análisis y una erudición que no

17 La hipótesis para corroborar, sintéticamente, es la determinación velada de los contenidos referidos por Periandro con las acciones en acaecidas en el palacio de Policarpo puesto que, como el episodio de Leopoldio, rey de los dáneos, lo ilustrarían, mucho de lo evocado parecería ser un espejo de príncipes para el descarriado soberano enamorado de su hermana con lo cual su relato se vería intervenido por las necesidades emergentes de la cotidianeidad palaciega. La figura del anciano enamorado ha sido finamente analizada por Soupault (2011).

18 “En suma, esta obra es de mayor invención, artificio y de estilo más sublime que la de *Don Quijote de la Mancha*. Pero no ha tenido igual aceptación, porque la invención de la *Historia de Don Quijote* es más popular y contiene personas más graciosas y, como son menos en número, el lector retiene mejor la memoria de las costumbres, hechos y caracteres de cada una. Fuera de eso, el estilo es más natural y tanto más descansado cuanto menos sublime.” (Mayans y Siscar, 1972, pp. 180-181)

19 Una fluctuante valoración del trabajo con el modelo de Heliodoro parecería ser lo que explicaría los cambios de pareceres, mudados los tiempos, de Marcelino Menéndez y Pelayo. En su juvenil *Historia de los heterodoxos españoles*, su valoración fue estrictamente negativa: “Y, sin embargo, cuando en su vejez hizo un libro de aventuras, especie de novela bizantina, imitación de Heliodoro, tejida de casos maravillosos, no dudó, sin duda por débil senilidad, en acudir a los prodigios algo pueriles de la magia”. En tanto, que, tiempo después, sostuvo en «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*» que “Mucho más de personal hay en la obra de la vejez de Cervantes, en el *Persiles*, cuyo valor estético no ha sido rectamente apreciado aún, y que contiene en su segunda mitad, algunas de las mejores páginas que escribió su autor” (1941, pp. 323-356).

incomoda y se ajusta con claridad a los pasajes que analiza, el censurable salvoconducto crítico de postular argumentos teóricos sin precisos anclajes en la letra del texto. En el pasaje que nos ocupa, por caso, las conclusiones de su lectura son elocuentes:

La épica que otrora se reservaba para la gloria de la victoria militar y la conquista territorial –apoderarse del Lacio y fundar la Roma imperial en el caso de Virgilio– resulta reemplazada por una épica que canta en prosa, pero no prosaicamente, la conquista de Romas interiores, de almas y también ciudades, por medio de la sabiduría que sólo se consigue gracias a los trabajos amorosos del título (traducción propia, p.204).

Para Armstrong Roche el libro II del *Persiles* sería la secuencia donde mejor se lee la deriva en el proceso de reescritura del género, de lo público-colectivo-estatal propio de la épica clásica a la dimensión privada-singular-particular que postula la trama erótica de la novela de los peregrinos amantes del Septentrión. Estos asertos difícilmente sean cuestionables, mas si insisto en ellos es porque, a mi humilde entender, sería enriquecedor ajustar, al menos para las secuencias bajo análisis, el molde genérico que se tendría presente.

No, por cierto, porque no resulte épico *–lato sensu–*, sino, antes bien, porque los contenidos narrados y soñados por Periandro se ajustan con mucha más elegancia –en definición que tomo prestada de Mercedes Blanco (2003)– al “género alejandrino del *epyllion*, la epopeya en miniatura que inventó Calímaco, como alternativa breve y formalmente exigente a la extensa epopeya culta al modo de Apolonio de Rodas” (pp. 161-162).

Efectivamente, a poco que se compulse el canon épico hispánico de los últimos veinte años del XVI y primeros veinte del XVII, dos certezas insoslayables quedan consolidadas. El detalle de que la epopeya se afianza, en los últimos años de Felipe II, como gesta cristiana imperial que repele los elementos maravillosos profundizándose su estereotipación y agotamiento, al tiempo que, en los últimos cinco años de vida de Cervantes, se configura, con un interés que trasciende banderías literarias, el recupero fervoroso de la forma épica helenística que permite un resurgir otro, pues en la estela del *Polifemo* de Góngora,²⁰ difundido en la primavera de 1613, tirtios y troyanos de la arena literaria peninsular se embarcarán en su cultivo.²¹

Y aun cuando pueda objetárseme que Cervantes jamás compuso una fábula barroca –al modo de Góngora, Lope, Villamediana, Jáuregui, Soto de Rojas y tantos otros–,²² no puede ignorarse cómo las variables constitutivas y regulatorias de ese subgénero épico por años

20 “Pese al testimonio de unas pocas voces discordantes, a lo largo de las últimas décadas parece haberse impuesto la necesidad de contemplar la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* como poema narrativo, dado que genéricamente se inserta en ese *modo menor* de la épica conocido desde el Helenismo como *epilio*” (Ponce Cárdenas, 2010, p. 62).

21 Un dato para retener, conforme lo especifica Romanos (2005) en un estudio consagrado a la recepción inmediata del *epyllion* de Góngora, es que el *Polifemo* no habría concentrado el nivel de furia y controversia que suscitaron las *Soledades*. Aspecto que fortalece, decididamente, el estatuto de novedad imitable o asumible por banderías opuestas al gongorismo. En palabras de Mercedes Blanco (2010) “El *Polifemo*, más accesible que las *Soledades* como propuesta poética, parece desencadenar una boga de la fábula mitológica en los años que siguen inmediatamente a la difusión del poema de Góngora, coincidente con la del poema algo anterior y de idéntico tema de Luis Carrillo, desde 1613 hasta mediados de la década de 1620.” (pp. 32-33).

22 Un reciente análisis de Rojas Castro (2017) centrado en una perspectiva estilométrica y en el registro de cultismos en un corpus de 25 fábulas mitológicas arroja interesantes conclusiones de carácter cuantitativo entre ellas la posibilidad de nuclear el conjunto en cuatro subapartados en los cuales lo mítico se imbricaría con otras temáticas predominantes: el petrarquismo, lo heroico, el orfismo y lo divino.

olvidado (Allen, 1940 y 1958; Crump, 1931; Jackson, 1913; May, 1910; Merriam, 2001; Clúa Serena, 2004) sí están muy presentes en los capítulos en los cuales Periandro nos cuenta su pasado. Y, lo que es aún más importante, cómo todos estos elementos sustantivos del subgénero explican, con mucha mayor naturalidad, un cúmulo de desvíos o trasgresiones que la épica, al modo virgiliano u homérico, no toleraría. Cervantes, como tantas veces se ha recordado, es un lector frenético y arduo, se nos torna suponer que se mantuviese al margen de las novedades del propio sistema literario en el cual, desde el exilio de Mateo Alemán, no habría otros novelistas de peso con los que interactuar o a los cuales prestarles atención. Y la contienda lírica por la nueva poesía satura el campo intelectual de aquel entonces.²³

El primer aspecto típico del *epyllion* es la preferencia decidida por una temática amorosa, elección que, con claridad, la épica rechazaría. Y es innegable cómo toda la gesta de Periandro se articula como la búsqueda del amor perdido, el recupero de una escisión originaria y la epifanía de la divinización de la amada. Su vida –tal como elige contarla a su auditorio– preserva el secreto erótico del origen y vela, en la progresión anecdótica, la verdadera entidad de sus sentimientos.

Los *epyllia* potencian una unidad temática y tienden a jerarquizar un único eje narrativo de ahí que, notoriamente, la separación de Periandro dure doce capítulos y que, en contrapartida, se confine prolijamente a media plana de escritura cuanto le aconteció a la supuesta hermana durante igual tiempo.

En una dimensión estilística predominan las largas digresiones del eje principal, aspecto que en más de una ocasión le censurará una varia y mutable cohorte de personajes que, ocasión tras ocasión, aguarda cada vez con menos paciencia, un desenlace continuamente pospuesto.

Por lo cual, también se consideran típicas marcas la morosidad en las descripciones ambientales naturales²⁴ y la prolija taracea de discursos enteros mantenidos por el protagonista o personajes contextuales. Variables que nos conducen a señalar los problemas de relevancia que se constatan en el discurso de Periandro cuando, ante un auditorio pendiente de acciones y acontecimientos que expliquen su primera aparición en tierras del rey Policarpo, su voz se detenga, una y otra vez, en los paisajes contemplados –con todo lujo de detalle– y en las arengas proferidas a los miembros de su comitiva.

Ya que esta apuesta por pintar, naturalmente, las varias capacidades del protagonista del *epyllion* se liga, en cierta medida, con la apuesta expresiva de presentar un héroe cuyos destakes

23 “La materia mitológica en la poesía española ocupa una posición estratégica en la feria de las reputaciones literarias” (Blanco, 2010, p. 34). Y, por extensión, la forma *epyllion*. Pero otro aserto insoslayable en el análisis de la crítica francesa es que “La fábula está pues vinculada con la crítica y la teoría poéticas, en unos breves años de controversia apasionada sobre cuestiones formales, en que los eruditos argumentos en torno a la imitación poética, al mejor estilo, a la dificultad y a la oscuridad legítimas o ilegítimas, son armas arrojadas en la lucha de individuos y grupos por el prestigio literario” (Blanco, 2010, p. 48). Puesto que, evidentemente, permite integrar una diferencia notoria del Persiles, los reiterados excursus metapoéticos en los cuales los narradores o los mismos personajes van comentando, con alabanzas o censuras, los modos de narrar relatos.

24 Blanco (2010), nuevamente, nos induce a pensar cómo esta atención a lo natural y al paisaje es también producto de la apropiación gongorina del *epyllion*. Pues, al hablar del mundo natural en que el cordobés inscribía su fábula, insiste en que éste era “(...) un rico tapiz de sonidos e imágenes animado por los destellos de refinadas alusiones y sutiles conceptos” (p. 61). Dato que desplegará en un desarrollo posterior: “En los relatos inspirados por el tratamiento gongorino de la materia mitológica cada motivo narrativo se despliega en un espacio paisajístico, en un cuadro a menudo vastísimo, como si la naturaleza fuera un fondo para la figura o como si de la figura misma se desprendiera un mundo permeable al lenguaje y al significado” (p. 64).

puedan ser aceptados como consagración de lo humano antes que, por el contrario, por una filiación o concurso divino en sus proezas. Y Periandro, en este sentido, encarnará una y otra vez la apoteosis de la virilidad, el ingenio, la locuacidad y la creatividad humana sin tacha que, objetivamente, desmerezca su condición.

Y por eso mismo es que los estudiosos del género señalan la emergencia, a propósito de los procesos de naturalización de los protagonistas de los *epyllia*, de componentes patéticos y psicológicos. Y si las emociones y el mundo de los afectos de los protagonistas son centrales ahí tiene el lector todos los interludios afectados tras el rapto de Auristela y las prometidas de los pescadores. Secuencias íntimas, privadas o personalísimas, con lágrimas escritas, que no serían factibles reconocer en clásicas epopeyas.

Dato que nos conduce a recordar cómo esta morosidad en el sentir encuentra su contrapeso expresivo en el detallismo lingüístico con que se articulaban tales cantos. Pues el preciosismo verbal, para Calímaco y sus seguidores, era seña de identidad que aquí se extiende, como lo señalamos a propósito de la visión onírica de la isla maravillosa, a la notoria apuesta por la belleza verbal maridada con las imágenes así construidas por Periandro.

Cúmulo de variables que se engarzan, definitivamente, con el principio constructivo etiológico pues una gran mayoría de estas epopeyas en miniatura se consagraban al canto explicativo del origen de algún fenómeno de la naturaleza. Metamorfosis que narraba, en última instancia, cómo un ser amado devenía algo diverso y quedaba destinado a pervivir, mudado en su sustancia primera, en la eternidad del mundo natural. Clave ésta que podría percibirse como impropia para la reescritura del *epyllion* en el libro II del *Persiles* pero que, a poco que volvamos a la construcción de Auristela en el sueño, terminaremos certificando.

En efecto, si algo asombra de la escena en que se narra el reencuentro del héroe con la amada, flanqueada por la Continencia y la Pudicia, es que la irrupción de Auristela cristaliza la distancia y separación de los enamorados.

Puesto que Periandro no podrá poner en palabras “su más que humana hermosura” —como otro Acteón que sucumbe a lo inefable de Diana²⁵ y porque su mutismo se explicaría, por los dichos de una de las dos alegorizaciones custodias, porque la Castidad “en figura de tu querida hermana Auristela hoy ha querido disfrazarse” (II, 15, 382). Periandro parecería comprender a la perfección los alcances de esta misteriosa encarnación, ya que su discurso insiste en que es “nuevo y extraño acontecimiento, por su grandeza y por la novedad” (II, 15, 382) y a ello podría agregarse cómo esta epifanía de un simulacro se espeja con la reacción del enamorado que quiere gritar su júbilo para “mostrar con la lengua la gloria que en el alma tenía” (II, 15, 382).

Auristela está presente en la isla maravillosa como ropaje simbólico concreto de la Castidad y su reconocimiento es posible porque el enamorado lee, en su interioridad, los sutiles trazos que Amor ha inscripto en su corazón, pero esta doble refracción, garantía del reconocimiento del bien perdido, no basta para despejar la íntima convicción de su persistente ausencia. Dinámica consolatoria que, dicho sea de paso, informaba todas las mutaciones etiológicas de los *epyllia*. Por lo cual, no sería exagerado considerar que en sueños le ha sido conferida a Periandro la posibilidad romántica de ratificar la apoteosis de la particular Sigismunda en la estrella de oro que subyace en el nombre falso adoptado para la huida conjunta a Roma.

25 La limitación es, en verdad, doble. La descripción que se omite debe adscribirse al plano en que se reformulan los acontecimientos vividos/soñados. Periandro no puede encarecer cuán bella irrumpe Auristela al auditorio de la corte. Y tampoco puede, en el nivel del sueño, expresar su júbilo y goce estético, porque al querer hablar queda definitivamente alejado de la visión.

Hipótesis, según la cual, el relato de Periandro extendido al sueño devendría clave intelectual de la transmutación idealizada de la amada, finita y contingentemente perdida, en norte existencial eterno e irreductible. Trazo muy semejante a la multiplicidad de catasterismos – metamorfosis de humanos en estrellas y constelaciones (Seznec, 1980)– que se trabajaron en los *epyllia* al modo del *Comas Berenice*, cantado por Calímaco de Cirene e imitado, en Roma, por Catulo.

Al fin de cuentas, vuelve a nuestra memoria la insuflada censura, de corte anticipatorio, que Mauricio profiere antes de que Periandro acometa la sección de su relato en la que inscribe su sueño. Ya que, en forma irónica y sin poder saberlo, liga la atención lectora, con su reproche apresurado, a dos pasajes que quizás no se relacionarían: aquél en el que el héroe mira el firmamento nocturno, de un lado; y, del otro, su sueño, donde mágicamente termina cantando el recupero añorado de la luminaria del amor:

Llegó en esto la noche, clara y serena, y yo, llamando a un pescador marinero que nos servía de maestro y piloto, me senté en el castillo de popa y, con ojos atentos, me puse a mirar el cielo.

–Apostaré –dijo a esta sazón Mauricio a Transila, su hija– que se pone agora Periandro a describirnos toda la celeste esfera, como si importase mucho a lo que va contando el declararnos los movimientos del cielo (II, 14, 375)

IV

Por todo lo antedicho, finalmente, es que me gustaría engarzar una última consideración sobre los *epyllia* para dar inicio al tercer aspecto que deseo compartir en esta comunicación. Puesto que uno de los mayores problemas que han enfrentado los filólogos clásicos al analizar el género del poema épico breve es, precisamente, su proximidad de tono a otros subtipos líricos. Fenómeno que, en 1617, Antonio de Cascales, en sus *Tablas Poéticas*, había intentado clarificar con estas palabras:

Y pues para nosotros es nuevo este género de poesía, yo aconsejaré a los que la aman se pongan delante de los ojos a los elegiógrafos griegos y latinos para imitarlos, como fueron Propercio, Tibulo, Ovidio, Calímaco, Filetas, Antímaco y otros. (“Tabla poética segunda (*in specie*). De las épicas menores”, pp. 153-154)

Para Kluge (2012), estudiosa de las fábulas mitológicas del barroco español, no sería arriesgado “(...) ver este género de poesía –habla de la elegía– como prosopopeya terminológica del epilío” puesto que, a las claras, coinciden las variables definitorias de uno y otro subtipo. Dato que me interesa enfatizar porque entronca con una dimensión voluntariamente postergada del sueño, las palabras que, exultante, Periandro desea proferir ante la portentosa visión de una Auristela celestial y mediante las cuales se quiebra en mil pedazos la ilusión del sueño: “¡Oh únicas consoladoras de mi alma! ¡Oh ricas prendas, por mi bien halladas, dulces y alegres en este y en otro cualquier tiempo (...)!” (II, 15, 382).

La intertextualidad con el *Soneto X* de Garcilaso de la Vega es bien elocuente y de estas y otras reformulaciones líricas en la prosa cervantina el hilván de asedios críticos no cesa de incrementarse (Blecuá, 1970 y 2013; Rivers, 1981; Canavaggio, 1992; Díez Fernández, 1996; Muñiz Muñiz, 2008; Rosso, 2017). Que el toledano, primer clásico hispano, haya sido objeto de un tributo sistemático en el corpus cervantino es corolario del cual muchos asedios no se privan. Dado que, incluso, hasta sería dable postular una filografía acuñada en su cancionero y leer su impacto en el *corpus* del alcalaíno. Pues el habla del amor, según susurra Cervantes aquí y allá, parece haber sido aprendida del creador de Elisa.

Mas, si insisto en un despliegue que trascienda el recupero de un precedente erudito es porque, precisamente, la reescritura de esos versos del *Soneto X* entraña un diálogo con lo silenciado en el resto de la composición evocada y con la tradición literaria allí inscrita puesto que, como lo señalaron Fernando de Herrera (2001) y otros comentaristas de Garcilaso,

Este soneto es imitado de aquellos dulcíssimos i suavíssimos versos de Virigilio en el 4 de su maravillosa *Eneida*:

Dulces exsuviae dum fata, Deusque sinebant

I no se puede negar que Garci Lasso no mostró en él dulce i afetuossísimo espíritu, porque en esta materia (si es lícito dezillo así) no es inferior a Virgilio, antes eccede, considerando el encarcimamiento del tiempo: *día, oras i unas ora, términos*, i los contrarios de *bien* i de *mal*; pero no por esso dexa de ser menor en el modo del decir i en la suavidad i grandeza del espíritu.

Sírvese aquí de la figura prosopopeya, que los latinos llaman *conformación* i en nuestra lengua podrá tener por nombre *fingimiento o hechura de persona*, la cual contiene en sí mucha dignidad i es la más vehemente de todas las figuras (...) (pp. 346-347).

La temporalidad, la figura retórica de la prosopopeya²⁶ y el prestigio del modelo virgiliano son aspectos medulares del *Soneto X* que Periandro –pintado ulteriormente como mejor conoedor del poeta que los propios españoles—²⁷ cuando celebra el Tajo²⁸ y a Toledo, parece tener bien presentes. Y gran parte de las innovaciones en la apropiación erudita con la cual clausura su ensoñación encriptan significaciones poco analizadas a la hora de interpretar las implicancias de su discurso y, particularmente, del sueño roto.

Un primer desvío notorio es que Periandro elide del precedente garcilasiano los señalamientos de temporalidades contrapuestas, pues al decir que este y *otro cualquier tiempo* son semejantes, obtura el juego de corte cancioneril tan afecto a las antítesis que Garcilaso desplegaba. Razón por la cual, obviamente, la primera sorpresa del auditorio inmediato y de los lectores de su gesta es que no se diga *Por mi mal halladas* ya que en la tiranía lírica del antes y el después, del goce pretérito y la pérdida actual, el efecto de la exclamación apuntaba al señalamiento del recupero tortuoso del amado, en la ausencia, a través de los vestigios que la felicidad había atesorado.

26 Recuérdese que en los sistemas retóricos de la antigüedad grecolatina la prosopopeya aparecía unida a la alegoría, aspecto éste que se une a la perfección con el estilo implementado por Periandro en su sueño.

27 “Esto dijo Periandro, que lo dijera mejor Antonio el padre, si tan bien como él lo supiera, porque las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada y, con esto, excede la lección a la vista” (III, 8, 508).

28 “Y, como es uso de los setentrionales ser toda la gente principal versada en la lengua latina y en los antiguos poetas, éralo asimismo Periandro, como uno de los más principales de aquella nación. Y, así por esto como por haber mostrádole a la luz del mundo aquellos días las famosas obras del jamás alabado como se debe poeta Garcilaso de la Vega, y haberlas él visto, leído, mirado y admirado, así como vio al claro río dijo:

-No diremos:

‘Aquí dio fin a su cantar Salicio’

Sino ‘Aquí dio principio a su cantar Salicio; aquí sobrepujo en sus églogas a sí mismo; aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles y, parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gentes por todas las de la tierra’. ¡Oh venturosas, pues, cristalinas aguas, doradas arenas...! ¡Qué digo yo doradas, antes de puro oro nacidas! Recoged a este pobre peregrino que, como desde lejos os adora os piensa reverenciar de cerca” (III, 8, 506-508).

Periandro procede así de un modo totalitario ya que anula el tiempo en que los acontecimientos puntuales jalonan un devenir oscilante de la propia fortuna erótica, gesto con el cual, además, se perfila como el morador idóneo de esa eternidad inmutable de la isla paradisíaca en la que "(...) todas las frutas de quien tenemos noticia estaban allí en su sazón, sin que las diferencias del año las estorbasen: todo allí era primavera, todo verano, todo estío sin pesadumbre, y todo otoño agradable, con extremo increíble" (II, 15, 378)

Pero no es simple opción lírica el hermanar y homogeneizar sentires de entonces y ahora puesto que lo que se está callando, en definitiva, es la convencionalidad del inicio de su relato y la insinceridad profunda de la efusividad lírica mimada. Dado que si se acepta que el exordio de su relato se ajusta a lo que debería haber sido, en términos narrativos, el origen de su historia puede aceptarse que en términos amorosos el bien no haya mudado aún cuando minimice la zozobra de la pérdida por el rapto de los corsarios —comienza su gesta diciendo que está con su hermana y Cloelia y aquí, en la isla, la reencuentra—. Pero lo que los lectores sabrán, ulteriormente, es que en Tile sus sentimientos no eran estos porque "moría por Sigismunda" (IV, 12, 716).

Por eso vale recordar que la reescritura íntima proscribía el plan de fuga y la incertidumbre de las acciones emprendidas. Y que, por ello mismo, no es casual que esta confesión se exprese cuando, en la práctica, su amada falsa hermana está presente en el auditorio que lo escucha. Y que el único mal que le sobreviene resulte ser, según nos narra, que se le quiebre la ensoñación de una garantía existencial imposible: vivir fuera del tiempo, en el goce estático del bien amado.²⁹

El segundo desvío lírico de Periandro bien puede ser aclarado por un comentario del Brocense —el primer comentarista de Garcilaso— cuando sostiene que el referente de "dulces prendas" se explicaría simplemente porque "Parece que habla con algunos cabellos de su dama" (Herrera, 2010, p. 346). Ya que en la tradición poética petrarquista insuflada por el recupero del acervo clásico latino se constataría el motivo en tanto ropaje, bien material o prueba de seguridad que la amante ha conferido al amado. Las prendas son el testimonio perpetuo que conserva el amado en los cuales la memoria cifra el amargo resplandor de una seguridad que ya no es tal.

Y en este punto, por cierto, las complejidades son múltiples. En primer término, porque la única prenda que se ha dado de Auristela —y esto los lectores lo tienen presente y lo reconfirmarán— no es otra que "el retrato de la doncella" (IV, 12, p. 716) con el cual la reina Eustoquia había planeado enamorar a Maximino, el hermano mayor, batallador ausente y legítimo heredero del reino. Quizás, sin proponérselo, se desliza en la efusividad de Periandro algo que convendría callar a los circunstantes, que el drama proscripto se explicaría, al fin de cuentas, porque invadió un territorio erótico que no le estaba reservado.

Punto que se potencia aún más porque el tópico de las *prendas* trasunta también sexualidad. Motivo reconocible en el precedente de la Eneida rememorado por los anotadores de Garcilaso y, asimismo, en otras composiciones del mantuano, como sería el caso de la Égloga VIII, por cuanto las prendas vendrían a sostener, a la distancia y olvido mediante, la promesa rota que el amante ha olvidado con el ser amado. ¿De qué modo se puede considerar que una imagen de Auristela cual Castidad es prenda de un pasado compartido? ¿Sigue hablando, sin querer, de lo que debería significar su enamorada para su hermano o, por el contrario, aspira a mitificar una correspondencia inicial de Auristela para con él? ¿Y de qué tipo y en qué términos?

29 La problemática de la temporalidad en el cancionero garcilasiano, entre ellas la crisis del acontecimiento y el impacto del devenir en la imposible eternidad amorosa, fueron magistralmente analizadas por Florence Madelpeuch (2006 y 2008).

El motivo épico del lamento de Dido ante la perfidia de Eneas que la abandona, fácilmente legible en Garcilaso y bien conocido de los lectores, no deja mayores dudas. Todos saben, aún cuando se hayan fraguado culturalmente tradiciones contrapuestas sobre la honra de la reina de Cartago, que en la Eneida el héroe ha gozado a la viuda en una cueva (Cristóbal, 2002; González Cañal, 1988; Hernández Lorenzo, 2015; Horsfall, 1979; Labandeira, 1984; Lida de Malkiel, 1974; Marasso, 1947; Wilson Okamura, 2010). ¿Por qué, entonces, recuperar versos que remiten a tal precedente? ¿Qué refuncionalizaciones obra Periandro para que su sueño no mengüe la valía de lo que se quiere celebrar?

Un dato esencial, con múltiples implicancias para esta lectura, es que al hacer resonar el precedente épico de las quejas de Dido a través del molde cancioneril que propone Garcilaso se está sustituyendo, estratégicamente, el género del portavoz de tales quejas. La prenda que Dido ha reencontrado en la desesperación final del abandono es la fállica espada de Eneas a la que le habla en ausencia del fugitivo y sobre la cual se echará para confirmar que es él quien le ha dado muerte. Una espada que excita, en su memoria, la fe rota a su viudo Siqueo, pues se había unido al troyano con la esperanza de un desposorio que el otro no ha considerado. Un arma que le recuerda que en tales circunstancias su destino no puede ser otro que la muerte.

La angustiosa constelación dramática de la voz femenina en la épica es precisamente lo que queda obturado en la reformulación de Garcilaso y en la apropiación que de sus versos hace Periandro. Pues al descontextualizarse el referente de *prendas* —en el Soneto X y en el relato de Periandro— lo que se obra es una reducción semántica en la cual se homologa el dolor masculino por el desamor con semejante sentimiento en la dama, del cual, por cierto, se elide la afrenta de la deshonor sexual femenina.

Fenómeno que nos permite sugerir que, en el júbilo celebratorio que la visión le genera, Periandro está exorcizando nada más y nada menos que el pánico evidente que le suscita que Auristela esté lejos de su control y guarda y que, además, haya sido raptada por corsarios. Por eso, en definitiva, la prenda con la que sueña es que la Castidad sigue eligiendo a su hermana como ropaje digno para hacerse visible a los humanos. Tal, en definitiva, la medida de una angustia que no se anima a nombrar. Entretelón de un relato que el más prolijo y extenso enunciador de la novela calla.

Esta deriva de sentido, según la cual Periandro dice, sin hablarla, la diferencia sustantiva de los peligros del mundo en los trabajos que enfrentan los hermanos amantes y la necesidad de escuchar, en el silencio, lo reprimido bien se casa con la apuesta cervantina por el epyllion puesto que, según se insiste, en los más recientes abordajes de la filología clásica sobre este género olvidado (Merriam, 2001), una de las razones culturales por las cuales habría florecido tardíamente entre los alejandrinos griegos y los neotéricos latinos no sería otra que la de dar cabida, frente a la presión cultural, a la voz femenina. Voz que el mayestático y viril constructo de la épica habría proscripto por no ser, la mujer, garante de los estadios culturales que se buscaba celebrar.

Detalle, en síntesis, con el cual desearía concluir porque nos permite pensar que el trabajo significativo de Cervantes en su novela dista de estar concluido y que, como el sueño de Periandro y su relato integral nos enseña, el texto también oculta, entre sus líneas y las infinitas palabras del narrador y los personajes masculinos que la cuentan, la asedian y la definen, la entidad y edificación progresiva de la protagonista, cuya marcha hacia una soberanía interior es aún materia pendiente de indagación (Davenport, en prensa).

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Walter (jr.) (1940), "The Epyllion. A Chapter in the History of Literary Criticism", *Transactions of the American Philological Association*, 71, pp. 1-26.
- Allen, Walter (jr.) (1958), "The Non-Existent Epyllion", *Studies in Philology*, 55, 3, pp. 515-518.
- Blanco, Mercedes (2003), "Góngora, reescritor de ficciones", en VVAA, *Modelli, memoria, riscritture. Atti del Convegno*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale.
- Blanco, Mercedes (2010), "La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)", *Lectura y Signo*, 5, pp. 31-68.
- Blecua, Alberto (2013), "Cervantes y su intertextualidad española", *Parole rubate*, 8, pp. 197-219.
- Blecua, José Manuel (1970), "Garcilaso y Cervantes", *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 151-160.
- Canavaggio, Jean (1992), "Garcilaso y Cervantes ('¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!')", en B. Dutton y V. Roncero (eds.), *Busquemos otros montes y otros ríos. Homenaje a Elías Rivers*, Madrid, Castalia, pp. 67-73.
- Cascales, Francisco de (1975), *Tablas poéticas*, edición de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1997), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Clúa Serena, José Antonio (2004), "The contraposition between *epos* and *epyllion* in hellenistic poetry: status quaestionis", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVII, pp. 23-29.
- Cristóbal, Vicente (2002), "Dido y Eneas en la literatura española", *Alazet: Revista de Filología*, 14, pp. 41-76.
- Crump, Marjorie (1931), *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, Oxford, Blackwell.
- Davenport, Randi (septiembre de 2018), "Los trabajos de Sigismunda". En Lucía Megías, José Manuel (Presidencia) *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid.
- Díez Fernández, J. Ignacio (1996), "Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Dicenda*, pp. 199-220.
- D'Onofrio, Julia (2019), "Un escuadrón de hermosísimas, al parecer, doncellas": Periandro narrador y la manipulación del espectáculo barroco", en *Cervantes en el Septentrión*, eds. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas, New York, IDEA, pp. 103-119.
- El Saffar, Ruth (1980), "Periandro: exemplary character-exemplary narrator", *Hispanófila*, 69, pp. 9-16.
- El Saffar, Ruth (1984), *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, California, University of California Press.
- González Cañal, Rafael (1988), "Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro", *Criticón*, 44, pp. 25-54.
- Hernández Lorenzo, Laura (2015), "Dido: el personaje virgiliano y su transmisión en la literatura española", *Philologia Hispalensis*, 29, pp. 1-2, 51-65.
- Herrera, Fernando de (2010), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edición de Inoria Pepe y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- Horsfall, Nicholas (1979), "Some problems in the Aeneas legend", *Classical Quarterly*, Oxford, 24, 2, pp. 372-390.

- Jackson, Carl Newel (1913), "The latín Epyllion", *Harvard Studies in Classical Philology*, 24, pp. 37-50.
- Kluge, Sofie (2012), "Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco", *Criticón*, 115, pp. 159-174.
- Labandeira, Amancio (1984), "Estatuto y función de dos personajes mitológicos: Dido y Eneas en la literatura española del Siglo de Oro", *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or. Statut et Fonction*, Paris, Recherches sur les civilisations.
- Lozano Renieblas, Isabel (1998), *Cervantes y el mundo del 'Persiles'*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1974), *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, London, Tamesis Books.
- Madelpuech, Florence (2006), "La inmediatez paradójica o la relación amorosa imposible en las Églogas de Garcilaso de la Vega", *Criticón*, 97-98, pp.123-136
- Madelpuech, Florence (2008), "Revisión de una escritura canónica y aproximación a una poética original: La temporalidad en Garcilaso de la Vega", en Pedro Ruiz Pérez, *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 75-85.
- Marasso, Arturo (1947), *Cervantes. La invención del 'Quijote'*, Buenos Aires, Hachette, Biblioteca Nueva.
- May, Gerhardt (1910), *De stylo eylliorum Romanorum*, Kiel, tesis doctoral inédita.
- Mayans y Siscar, Gregorio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (s/f), *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante, edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/historia-de-los-heterodoxos-espanoles/html/fee78e52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_61.html#I_1 (Última consulta: 09/10/2020)
- Menéndez y Pelayo (1941), "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote", en *Obras completas de Menéndez y Pelayo, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I*, Madrid, CSIC.
- Merriam, Carol (2001), *Development of the Epyllion Genre Through the Hellenistic and Roman Periods*, Lewistown, The Edwin Mellen Press.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2008), "Ariosto, Garcilaso e Cervantes: la trama intertextual", *Esperienze Letterarie*, XXXIII, 4, pp. 3-27.
- Pelorsen, Jean-Marc (2003), *El desafío del 'Persiles'*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Anejos de Criticón*, 16.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2010), "Introducción", Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, pp. 9-151.
- Reyre, Dominique (2003), "Estudio onomástico" en Pelorsen, Jean-Marc (2003), *El desafío del 'Persiles'*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Anejos de Criticón*, 16, pp. 95-127.
- Rivers, Elías (1981), "Cervantes y Garcilaso", en Criado del Val, M. (dir.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, pp. 963-968.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1999), "Mundus est fabula. La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica", *La península metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 59-83.
- Rojas Castro, Antonio (2017), "Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos", *Studia Aurea*, 11, pp. 111-142.

- Romanos, Melchora (2005), “Los ‘tan nuevos y peregrinos modos’ del *Polifemo*. Ponderación de la poética gongorina en los comentaristas del siglo XVII”, en J. Roses (ed.) *Góngora Hoy VIII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación, pp. 215-231.
- Rosso, María (2017), “Cervantes, Garcilaso y la filografía del Persiles”, *Crítica del Texto*, XX, 3, pp. 65-79.
- Seznec, Jean (1980), *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion.
- Soupault, Isabelle (2004), “Peregrinar por las islas: el relato insular en el Persiles” *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la AC*, edición de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundación Caluste Gulbenkian-Asociación de Cervantistas, pp. 1001-1016.
- Soupault, Isabelle (2013), “El rey Policarpo en el Persiles de Cervantes o el desorden del deseo”, *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, *Crisoladas*, 3, pp. 225-238.
- Wilson Okamura, David Scott (2010), *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press.

AURISTELA VESTIDA DE SOL

NOELIA VITALI

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

“DR. AMADO ALONSO”

UNIVERSIDAD NACIONAL DE HURLINGHAM

La llegada a Roma de los septentrionales peregrinos del *Persiles* significa, como sabemos, el fin del recorrido de los personajes y el descubrimiento para los lectores de los orígenes de la aventura. En esa emblemática ciudad, ciudad palimpsesto, como decimos ahora, culmina, entonces, el último trabajo de Cervantes.

Este espacio densamente semantizado se transforma en el lugar elegido para ficcionalizar el *non plus ultra* del alcalaíno. En un trabajo anterior, leído en las Jornadas Cervantinas de Azul de 2017, nos ocupamos de pensar los modos en que la obra hacia el final devela sus mecanismos y se pliega sobre sí misma. En esa oportunidad, repasamos los diversos aspectos ligados a la representación que se exponen en el libro IV. La comunicación aquí presentada sigue en esa línea de análisis y busca profundizar específicamente los juegos representacionales que se disparan en el texto a partir de la aparición del retrato de Auristela, la protagonista, en la Ciudad Eterna.

EL RETRATO EN LA CALLE BANCOS

Casi al comienzo del capítulo sexto del cuarto libro, paseando un día por Roma, nuestra *escuadra peregrina* tiene un curioso e inesperado hallazgo que ofrecerá múltiples proyecciones:

(...) y sucedió que, pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared della un retrato entero de pies a cabeza de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y, a los pies, un mundo, sobre el cual estaba puesta. Y apenas la hubieron visto, cuando conocieron ser el rostro de Auristela, tan al vivo dibujado, que no les puso en duda de conocerla (IV, 6, 658).¹

La extrañeza del asunto no sólo se relaciona con que se produzca la revelación parcial de la identidad de la protagonista a través de un cuadro y no por medio de alguna señal física,² como sucedía tradicionalmente, sino que gran curiosidad causan también los atributos iconográficos con los que es representada.

Desentrañar el sentido de estas imágenes no sería tan importante, quizás, si el texto mismo no hiciera hincapié en ello. Después de una breve explicación sobre cuál era el referente y cómo había conseguido aquel retrato el pintor que lo exhibía³, Auristela misma se encarga de indagar:

1 Las citas del texto cervantino pertenecen todas a la edición de Carlos Romero Muñoz, publicada por Cátedra. Las referencias numéricas corresponden al libro, en números romanos, seguido por el capítulo y las páginas correspondientes en arábigos.

2 Nos referimos a que la corona del retrato delata parcialmente la real naturaleza de Auristela, que es en verdad la princesa Sigismunda.

3 El pasaje al que aludimos previamente expresa lo siguiente: “Preguntóse Auristela, admirada, cómo era aquel retrato, y se vendía acaso. Respondióle el dueño (que, según después se supo era un famoso pintor) que él vendía

—¿Qué significa —respondió Auristela— haberla pintado con corona en la cabeza y los pies sobre aquella esfera, y, más, estando la corona partida?

—Eso, señora —dijo el dueño—, son fantasías de pintores, o caprichos, como los llaman. Quizá quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir que dice que vos, señora, sois su original, y que merecéis corona entera, y no mundo pintado, sino real y verdadero (IV, 6, 660).

Si bien el pintor nos brinda el sentido más evidente, lo cierto es que la imagen de cuerpo entero de Auristela dista bastante de ser tan transparente y abre el juego a una serie de sentidos velados. De hecho, resulta bastante sugestiva si tomamos en cuenta que parece estar elaborada sobre algunos motivos iconográficos marianos, específicamente, los utilizados en la época para representar la Inmaculada Concepción, relacionados con la mujer vestida de sol descrita en el *Apocalipsis* (12, 1-6).

En efecto, durante los siglos XVI y XVII se cristalizó (los especialistas no pueden determinar bien cómo) el uso de los rasgos asociados con la mujer apocalíptica como modelo de representación de la Virgen María. En palabras de Rafael García Mahiques, la síntesis entre “(...) la *mulier amicta sole* con María se encuentra en formulaciones marianas diversas, y no sólo en la Inmaculada, en donde confluyó principalmente esta tradición hacia fines del siglo XVI” (García Mahiques, 1995, p. 187).

Repasemos lo que dice la profecía bíblica:

“Apareció en el cielo una señal grandiosa: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza. Está embarazada y grita de dolor, porque le ha llegado la hora de dar a luz” (*Apocalipsis*, 12, 1-2).

Para completar el panorama, debemos decir que esta imagería se hibridó, a su vez, con la figura de la *Tota Pulchra* (la esposa “toda hermosa” descrita en el *Cantar de los cantares*) que se utilizaba en la época para representar la Asunción de la Virgen (es decir, el momento en el que María es llevada al cielo para ser posteriormente coronada como su reina).⁴

aquel retrato, pero no sabía de quién fuese; sólo sabía que otro pintor, su amigo, se le había hecho copiar en Francia, el cual le había dicho ser de una doncella extranjera que en hábitos de peregrina pasaba a Roma” (IV, 6, 659-660).

4 El mejor y más completo estudio sobre la representación de la Inmaculada en España sigue siendo el de Suzanne Stratton (1988). Según esta autora, “En España, a finales del siglo XV y durante el siglo XVI, el uso más habitual de la imagen apocalíptica de la Virgen se encuentra en las representaciones de su Asunción. Puesto que los detalles iconográficos descritos por S. Juan se combinaron más tarde con el tipo de Virgen *tota pulchra* para proporcionar al siglo XVII una visión de la Inmaculada Concepción, y dado que la consecuente utilización de la visión apocalíptica en las representaciones de la Asunción parece ser un rasgo peculiarmente español, los modernos historiadores del arte han interpretado muchas veces las primeras imágenes de la Asunción como representaciones inmaculistas. Esto es un error.” (p. 26) Y luego, agrega: “Este canto a las doctrinas de la Asunción y de la Inmaculada Concepción conduce a la confusión de ambas en el arte de finales del siglo XVI. Un nuevo significado penetra ahora a las representaciones tradicionales. La Visión de S. Juan en Patmos, con la Virgen vista sobre la luna creciente, ‘vestida de sol’, se pintó durante mucho tiempo según el testimonio del Apocalipsis. El Greco en su cuadro la *Visión de San Juan en Patmos* va a transformar esta representación modelo. Ahora San Juan mira a la Virgen de la Inmaculada Concepción y la identidad de esta, queda claramente explicitada por los símbolos de las letanías en el paisaje de la parte inferior. No cabe duda de que nos encontramos ante la primera aparición en la *oeuvre* del Greco de símbolos inmaculistas en un paisaje: la pintura data de 1580. Aquí la larga tradición que acepta a la mujer apocalíptica como Virgen de la Asunción amplía su significado que,

Más allá de las implicaciones teológicas e ideológicas que esto pudiera tener en la época (que sin dudas las tenía y muy importantes, puesto que el dogma de la Inmaculada era uno de los puntos centrales del debate entre protestantes y católicos, amén de suscitar controversias entre estos últimos también), nos interesa a nosotros pensar cómo estos elementos se resignifican en el texto cervantino dentro de la lógica del relato mismo.⁵

En principio, podemos señalar que se establece un diálogo entre imagen y texto, que se completan mutuamente.⁶ Así, la descripción escueta que nos brinda el narrador del retrato de Auristela no menciona la presencia del sol en la pintura, pero inmediatamente después de encontrar el cuadro, se nos dice que Periandro pide a su pretendida hermana que se cubra el rostro, porque “tanta luz ciega y no nos deja ver por donde caminamos” (IV, 6, 660). Y antes, cuando los peregrinos ingresaron a Roma y se encontraron con un admirador (que el narrador supone poeta), éste había exclamado: “Por Dios, que hace mal el señor gobernador de no mandar que se cubra el rostro desta movable imagen” (IV, 3, 647). Por lo que la aureola de luz que destella el modelo vivo complementa la imagen pintada. Aun cuando el narrador haga un comentario negativo sobre lo hiperbólico de las alabanzas de este supuesto poeta, la divinización de la belleza de Auristela es una constante a lo largo de toda la obra.⁷ Recordemos, por ejemplo, que más adelante en el mismo libro IV, Hipólita se referirá a la hermosura de nuestra protagonista, comparándola con un sol: “enferme Auristela, quitemos su sol delante de los ojos de Periandro (...)” (IV, 8, 667) y luego, tras reponerse nuestro personaje del hechizo, el narrador utilizará la metáfora solar para referirse a su recuperación: “comenzó, pues, Auristela a dejar de empeorar, que fue señal de su mejoría; comenzó el sol de su belleza a dar señales y vislumbres de que volvía a amanecer en el cielo de su rostro (...)” (IV, 10, 689).

Por otro lado, si el texto completa la dimensión pictórica, la imagen de la calle Bancos oficia de puesta en abismo de lo relatado, como acertó a señalar Marisa García (2007, p. 161), ya que compendia (quizás sin agotarlas) las diferentes facetas de nuestra protagonista (a la vez princesa oculta, milagro de hermosura y esposa prometida) en un marcado contexto neoplatónico en el que la belleza del cuerpo es signo de la belleza del alma. Recordemos tan sólo una de las apreciaciones de Arnaldo, su enamorado príncipe de Dinamarca:

(...) he prometido recibir a la sin par Auristela, tu hermana, sin otra dote que la grande que ella tiene en su virtud y hermosura, y que no quiero averiguar la nobleza de su linaje, pues está claro que no había de negar la naturaleza los bienes de la fortuna a quien tantos dio de sí misma. Nunca en humildes sujetos, o pocas veces, hace su asiento virtudes grandes, y la belleza del cuerpo

ahora, también alcanza a la Virgen de la Inmaculada Concepción, una idea cuyo fundamento quedó establecido por las tesis del Concilio de Trento” (Stratton, 1988, p. 30).

5 Alicia Parodi (2018) dedicó un reciente estudio a la figura de la Inmaculada en el canto de Feliciano de la Voz, poniéndola en relación con la construcción de Auristela.

6 Recordemos la tan mentada frase con la que el narrador comienza el capítulo 14 del libro III: “La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones” (III, 14, 570).

7 Llegados a este punto, es importante aclarar que un año después de que este trabajo se leyera en las jornadas de Azul, se publicó un artículo en la revista *Hipogrifo* que analiza la divinización de Auristela (Cariola Cerda, 2019) y plantea interesantes aportes sobre la incidencia del neoplatonismo en la representación de nuestra protagonista, en consonancia con nuestra propuesta. Debido a que hemos querido respetar la ponencia tal como se presentó originalmente, no hemos incluido esas consideraciones, pero esperamos poder hacerlo en futuras reformulaciones del asunto.

muchas veces es indicio de la belleza del alma; y para reducirme a un término, sólo te digo lo que otras veces te he dicho: que adoro a Auristela, ora sea de linaje del cielo, ora de los ínfimos de la tierra (IV, 4, 649-650).

Sin dudas, la enigmática pintura condensa una gran cantidad de sentidos diseminados a lo largo del texto. Así, no nos parece casual que esta apoteosis pictórica de la protagonista llegue justo después de su perfeccionamiento en la doctrina católica, que pondrá en jaque la decisión de casarse con su hasta allí fingido hermano para darle a la historia el cierre esperado. En esta línea, la misteriosa corona partida que ostenta la figura del retrato podría funcionar de manera proléptica, sembrando dudas sobre la voluntad (quebrada) de nuestra heroína para cumplir su promesa matrimonial, o bien como un índice de la doble identidad de la protagonista. Es decir que esta curiosa representación sirve para sembrar expectativas en los lectores que muy pronto tendremos que decidir sobre el sentido de los sucesos finales de esta historia. Y en relación con esto, arriesgamos que la corona partida también se podría interpretar, en última instancia, como cifra de la imposibilidad de brindar un único significado a los hechos narrados. Nos referimos a que este símbolo introduce en ese retrato perfecto una imperfección inquietante que debería alertarnos a la hora de interpretar el *Persiles*. Esa ruptura incomprensible (y nunca claramente explicada) parece advertirnos que la totalidad del sentido no es asequible.

OTROS ECOS Y REFRACCIONES

Junto con los signos que acercan el retrato de Auristela a la mujer vestida de sol y, consiguientemente, a la Inmaculada, podemos mencionar otros posibles significados del cuadro. En primer lugar, está latente la posibilidad cierta en el Renacimiento de que la extraordinaria belleza de nuestra protagonista ofreciera un sincretismo entre la imagen de la Virgen y la figura de la diosa pagana Venus. Asociación que no resulta descabellada toda vez que en el libro III, al referirse a la fiesta de la Virgen de la Monda, se nos aclara que

(...) trae su origen de muchos años antes que Cristo naciese, reducida por los cristianos a tan buen punto y término que, si entonces se celebraba en honra de la diosa Venus por la gentilidad, ahora se celebra en honra y alabanza de la Virgen de las vírgenes" (III, 6, 483). Asimismo, el admirador que dedica las hiperbólicas alabanzas a Auristela cuando ésta ingresa a Roma, afirma "yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas (IV, 3, 647).

De esta manera, sería posible leer de manera refractaria en el retrato la tensión presente en el texto entre dos tipos de amor (que se despliegan durante toda la historia, pero entran en franca oposición en el desenlace de la obra). Nos referimos al amor lascivo, afincado en las apariencias externas y el amor capaz de hacer que los amantes trasciendan el plano humano. En esta línea, el duque de Nemurs sería un ejemplo del que ama sólo la apariencia. El texto nos dice que "idolatraba" a Auristela (es decir, que hace un *mal uso de las imágenes*, ya que se queda sólo en el goce sensorial). Por eso, cuando la belleza de la dama desaparece circunstancialmente, también se extingue su deseo. Arnaldo, por otra parte, si bien es más leal, tampoco logra un amor trascendente, puesto que considera a Auristela su posesión y permanentemente quiere convencerla ostentando su poder material. De todos los amantes, Persiles será el que alcance ese otro grado de amor, cuando al final regrese dispuesto a aceptar las condiciones de Sigismunda. Quizás por eso, recién ahí, se haga merecedor de su respeto, aunque esto sea una cuestión sujeta a controversias.⁸

8 Resultan muy sugerentes para pensar esta dimensión del retrato las reflexiones ofrecidas por Julia Kristeva

Cuando comienza el último capítulo del libro IV, el narrador declara:

Es tan poca la seguridad con se gozan los humanos gozos que nadie se puede prometer en ellos un mínimo punto de firmeza. Auristela, arrepentida de haber declarado su pensamiento a Periandro, volvió a buscarle alegre, por pensar que en su mano y en su arrepentimiento estaba el volver a la parte que quisiese la voluntad de Periandro, porque se imaginaba ser ella el clavo de la rueda de su fortuna y la esfera del movimiento de sus deseos. Y no estaba engañada, pues ya los traía Periandro en disposición de no salir de los de Auristela (IV, 14, 710).

Por lo tanto, si bien desde un comienzo la belleza de Auristela es señalada como algo divino, el personaje está muy lejos de representar la encarnación de ideas inmutables. Por el contrario, tal como ejemplifica este pasaje, a menudo se muestra a merced de la contingencia y la mutabilidad. Y en este sentido, el retrato final sugiere las múltiples facetas —e, incluso, contradicciones— inherentes a nuestra protagonista.

Siguiendo esta línea, entonces, uno de los potenciales ecos o refracciones que emanan del cuadro más allá de la iconografía mariana tiene que ver con la construcción de Auristela como diosa cristianizada de la belleza. Por otra parte, en relación con el fragmento antes citado, otro de los aspectos vinculados con el cuadro que el final de la obra nos permite repensar es la presencia de la esfera bajo los pies de la retratada.

Más allá de que, obviamente, signifique en primera instancia, que es la reina del mundo por su belleza y, en clave cristiana, que venció al mundo gracias a su castidad, la presencia de la esfera no era habitual en las representaciones de la *mulier amicta sole* que prestaba sus atributos a las inmaculadas. Generalmente, la iconografía de la Inmaculada presentaba a la Virgen parada sobre una media luna (tal como estaba descripta la mujer apocalíptica) o sobre el dragón. Por ello, es dable pensar en otra posible refracción para esta imagen. Nos referimos a las figuraciones asociadas en la época con la fortuna.

En efecto, en la edición de 1549 de los emblemas de Alciato, la Fortuna aparece ilustrada como una mujer parada sobre una esfera.⁹ Si prestamos atención a lo dicho por el narrador en la cita precedente, veremos que se establece una relación directa entre Auristela y la posibilidad (fallida, como allí mismo, también, queda establecido) de oficiar como *clavo de la fortuna* de Periandro. Sabemos que este es un tema espinoso y difícil de plantear en un espacio tan breve, pero nos interesa simplemente señalarlo como otro de los posibles destellos prolépticos que ofrece el retrato que aquí estamos comentando.

Por todo lo dicho, es posible afirmar que el retrato de la calle de Bancos se transforma también en un palimpsesto digno de la ciudad en la que se encuentran los peregrinos. Las complejas relaciones entre pintura y texto dificultan la determinación del sentido. Todo se va haciendo más denso y borroso de camino hacia el controvertido y sobresaltado final.

FIN DEL RELATO, FIN DE LOS TIEMPOS

Para terminar, quisiéramos introducir una brevísima reflexión sobre la importancia que reviste la evocación del *Apocalipsis* (a partir de los rasgos asociados con la mujer vestida de sol, presentes en el retrato que venimos comentando) en el último libro del *Persiles*.¹⁰

sobre la superposición que se observa entre la dama y la Virgen en la imagen del amor construida en Occidente a partir de los trovadores: "(...) desde el comienzo de la 'cortesanía' aún muy carnal, María y la Dama compartieron rasgos comunes de ser los puntos de mira de los deseos y de las aspiraciones de los hombres." (1987, p. 217)

9 Nos referimos al emblema 190, con el mote "El arte ayuda a la naturaleza".

10 Señalamos el tema el año pasado en el trabajo ya mencionado (Vitali, 2018). Recordábamos allí que Frank

Como ya señalamos, el retrato de Auristela vestida de sol al final de la obra funciona como puesta en abismo y condensación de los sentidos del texto, a la vez que dispara nuevas líneas que lo proyectan sobre lo representado. Este proceso nos permite pensar en un tratamiento del tiempo que es cíclico: aunque la aventura sea lineal, el final apunta hacia el principio.¹¹

Forcione (1972) exhibe magistralmente la organización circular de los episodios del *Persiles*, que le confieren un carácter ritual. Y algo quizás tan relevante como esto es que, si bien para él hay un trabajo alegórico, los personajes se mueven siempre en el mundo contingente.

En este sentido, nos parece importante que la apoteosis de Auristela en tanto suma de perfección se dé en el plano de la representación pictórica (es decir, en una instancia de segundo grado), mientras que sus dudas e inescrutables motivaciones la mantienen en un plano alejado de las idealizaciones llanas y cercano a los verosímiles terrenales, como ya señalamos. En función de esto, creemos válido preguntarnos, de cara al final del tiempo de la aventura y teniendo en cuenta la preocupación por los modos de representación que se despliega *in crescendo* en los libros III y IV, si en la culminación del *Persiles*, no asistimos –antes que a la divinización de los héroes– a la apoteosis del artificio mismo, como una de las formas de conjurar el tan temido fin.

BIBLIOGRAFÍA

- Aliciato, Andrea (2003), *Los emblemas de Aliciato traducidos en versos castellanos, Lyon, 1549*, ed. Rafael Zafra, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta.
- Cariola Cerda, Constanza (2019), “Auristela divinizada: un análisis desde el neoplatonismo de Ficino”, *Hipogrifo*, 7.2, pp. 703-716.
- Cervantes, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición y notas de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Forcione, Alban (1972), *Cervantes' Christian romance. A study of Persiles y Sigismunda*, New Jersey, Princeton University Press.
- García, Marisa (2007), “Rasguños sobre lienzos”, en *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares, el Persiles*, coord. Alicia Parodi, Buenos Aires, Eudeba.
- García Mahiques, Rafael (1995), “Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I)”, *Ars longa*, 6, pp. 187-197.
- Kermode, Frank (2000), *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa.
- Kristeva, Julia (1987), “Stabat Mater”, en *Historias de amor*, México, Siglo XXI.
- Parodi, Alicia (2018), “La Inmaculada en el *Persiles*”, en *Los nortes del Hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas. Actas del XI Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*, comp. María Eduarda Mirande, Mariel Quintana y Alejandra Siles Pavón, San Salvador de Jujuy, Universidad de Jujuy.
- Stratton, Suzanne (1988), “La Inmaculada concepción en el arte español”, trad. de José L. Checa Cremades, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo I-2: pp. 3-128. Recuperado de <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html>
- Vitali, Noelia (2018), “Artificios y máquinas: algunas consideraciones sobre el libro IV del *Persiles*”, en *Don Quijote en Azul 10. Actas selectas de las X Jornadas Cervantinas en Azul (Argentina) en 2017*, ed. Julia D'Onofrio, Clea Gerber y Noelia Vitali, Editorial UNICEN, Tandil.

Kermode (2000), al estudiar los diferentes modos de ficcionalizar la idea del fin, señala el libro de la revelación como uno de los modelos predilectos, a través de los cuales los occidentales hemos canalizado el problema de la finitud.

11 No olvidemos que recién en el último libro descubrimos el origen y las causas del derrotero de nuestros protagonistas.

REESCRITURAS DE LA OBRA CERVANTINA

REESCRIBIR LA CARNAVALIZACIÓN. A PROPÓSITO DE BARATARIA, DE JUAN LÓPEZ BAUZÁ

MARÍA ELENA FONSAIDO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SARMIENTO

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se inscribe en un proyecto que comenzó a dar sus primeros pasos en las Jornadas Cervantinas de Azul que se realizaron en 2013. En los fructíferos intercambios que provocaron aquellas jornadas, comenzamos a conversar con Clea Gerber respecto de un tema que nos interesaba a ambas: la presencia de la figura quijotesca en novelas latinoamericanas del siglo XXI centradas en el tema de la violencia. Estas conversaciones devinieron en un proyecto independiente, en cuyo marco publicamos trabajos en revistas y presentamos ponencias en diversos congresos. El año pasado se concretó en un proyecto de investigación radicado en la Universidad Nacional de General Sarmiento en la que las dos somos investigadoras docentes.

En este encuadre, entonces, voy a considerar la novela puertorriqueña *Barataria*, publicada en 2012, escrita por Juan López Bauzá, cuentista y novelista nacido en 1966. La novela que me ocupa es la primera que ha publicado, y ha obtenido el Premio *Las Américas* y el Premio a la mejor novela publicada en Puerto Rico ese año.¹

La consideración de este texto, independientemente de su análisis crítico, me lleva a pensar en dos cuestiones teóricas, que van a estructurar mi presentación. La primera de estas cuestiones explora una de las relaciones más interesantes que ofrece la literatura: su conexión con la política. La pregunta es: ¿cuáles son los contextos históricos de producción más favorables para una apropiación política del *Quijote*?

La segunda cuestión tiene que ver con las relaciones intertextuales, en este caso, entre el texto clásico y el texto contemporáneo. La pregunta se refiere a un concepto clave para abordar el objeto del proyecto de investigación: el concepto de *reescritura*. La cuestión concreta es: ¿cuáles son algunas de las condiciones que posibilitan que el escritor contemporáneo tome como material de su escritura un texto clásico?

Planteadas las dos cuestiones, voy a intentar dar una posible respuesta a partir del análisis de caso de *Barataria*. El protagonista es Pedro “Chiquitín” Campala Suárez, arqueólogo aficionado y detestado por los profesionales. A este personaje: “(...) su fanatismo *político* acabó corroyéndole el resto de su entendimiento y derribándole los últimos pilares de cordura” (2012, p. 15, destacado mío). ¿En qué consiste este fanatismo? “Era lo que él llamaba el Ideal (...) su fijación anexionista (...) lo suyo era una veneración irascible por cualquier cosa que concerniera con la nación norteamericana” (p.15).

Este personaje, pues, parte de su casa con la excusa de buscar el Guanín sagrado, medallón que es “(...) emblema de potestad máxima del cacique principal de *Boriken*, visto por última vez sobre la caja del pecho de *Agüeybaná II*, *el Bravo*, hace poco más de quinientos años” (López Bauzá 2012, p. 13). Chiquitín cuenta con un séquito quijotesco: una vecina viuda, una sobrina

1 El premio mencionado en primer lugar fue otorgado por la Fundación Las Américas y el Festival de La Palabra; el mencionado en segundo lugar lo otorgó el PEN club de Puerto Rico.

numeraria del Opus Dei, un *bolitero* —lo que en el Río de la Plata llamamos *quinielero*— y un pastor protestante. A falta de un Rocinante, recorre los caminos de Puerto Rico montado en una esperpéntica bicicleta: “(...) era una de las que comúnmente llaman burras, compuesta por un cuadro pesado de hierro colado, sin transmisión ni implementos modernos, con un solo piñón trasero y freno de pedal” (p. 19). Chiquitín le amarra una carretilla, le pone el nombre de una princesa boricua, Anacaona, y sobre ella parte.

Como en la novela cervantina, después de una recorrida desastrosa, el protagonista termina con “(...) el cuerpo poblado de machucones, rasguños y tajos abiertos [...] los pantalones y la camisa (...) hechos tiras sucias y sanguinolentas. Le faltaba un zapato y toda su apariencia era la de un sobreviviente de ataque zombi” (pp. 210-1). Durante el mes que tarda en recuperarse, Chiquitín convence a un vecino, de acompañarlo en su segunda salida. Este personaje, Margaro Velázquez, seguirá a Campala en su recorrido por las rutas puertorriqueñas. Las aventuras son innumerables: la novela consta de dos tomos, con un total de 910 páginas. En la historia principal, además, se engarzan historias secundarias, al modo cervantino. En todos estos avatares, a pesar de que la mirada del narrador está puesta en la pareja, no cabe duda de que, como lo afirma el propio autor al recibir el premio *Las Américas*, el foco real es “Puerto Rico, protagonista grande de esta novela”.

PRIMERA CUESTIÓN

La primera cuestión que planteo ya ha sido respondida por Juan Diego Vila en un trabajo de 2005 que sustenta parte de mi ponencia: “El *Quijote* como texto político, don Quijote en la arena política”. En ese artículo, Vila se pregunta por qué “(...) el *Quijote* pudo transformarse, con independencia de la propia valía artística, en esquemática parábola apropiable por el discurso político.” (Vila 2005, p. 35).² El texto contesta su propia pregunta con cuatro respuestas, de la que me interesa la cuarta.³ Afirma el crítico que todas las *variables* de las respuestas anteriores “(...) se dan cita en un contexto ficcional en el cual se constata, palmariamente, un quiebre de las órbitas públicas y privadas” (p. 45), y explicita cuáles son esos contextos: las luchas independentistas, como las del siglo XIX latinoamericanas y las que provocan algún tipo de restauración, como la española post 98.

En la novela que me ocupa, si, como ya se dijo, el verdadero protagonista es Puerto Rico, vale aclarar que se trata de un Puerto Rico carnavalizado. A lo largo del texto se plantea el conflicto de las tres identidades que pugnan en la isla: la taína o boricua, soterrada; la europea, que hace del idioma castellano su bandera y la norteamericana o anexionista, superpuesta brutalmente sobre las otras dos estructuras. Este conflicto, lleno de violencia social, económica, cultural, política y jurídica, es el tema de la novela. Como indica la crítica Melanie Pérez Ortiz (2012): “Es un gesto político escribir una novela como esta y es un gesto también político el haberla

2 El interés de Vila en la apropiación política de la figura de don Quijote se ha desarrollado también en el artículo “Operación Barataria: Políticos argentinos y medios masivos de comunicación ante el sirénico desafío de la metaforización cervantina” (2013).

3 Las otras tres respuestas de Vila son: la primera, que “(...) se trata de una fábula exclusivamente protagonizada por hombres” (2005, p. 42), lo que se explica por las dificultades que aún hoy tiene la mujer de insertarse en el ámbito político; la segunda, la *bimembración protagónica*, lo que para Vila implica “decir las virtudes del vínculo de un líder carismático con la población” (p. 43); la tercera, en la que el crítico insiste, es “el entronizamiento de la palabra en el espacio público”, ya que “(...) la novela cervantina construye un protagonista que busca —y lo logra en gran parte— convertirse en el habla autorizada en el espacio social” (p. 44).

publicado.” Y si de gestos políticos estamos hablando, es casi un clásico el género al que podemos adscribirla: la sátira.

Linda Hutcheon (2006 [1981]) nos recuerda que la sátira es el género *extramuros* de la literatura, el que “(...) tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales*” (p. 178, destacado en el original). El *blanco* al que apunta la sátira es, entonces, la sociedad en cualquiera de sus aspectos; el punto de vista desde el que se escribe es, según la crítica, “una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque” (p. 178).

Pocas evaluaciones más negativas de la patria podrían encontrarse que las que propone López Bauzá en *Barataria*. El Puerto Rico representado es un mundo que desprecia a las mujeres, como muestra el capítulo en el que pastores protestantes violan niñas como rito de iniciación religiosa consensuado por los feligreses; un mundo lleno de políticos corruptos, como aquel en cual el líder anexionista, quien muestra su identidad dislocada desde su nombre, Jiménez Schalkheit, disfruta por anticipado del horror que quiere provocar: “(...) hizo rechinar los dientes de satisfacción plena con el buen encaminamiento de aquellos planes suyos que harían temblar la tierra, aunque solo fuera la de aquella minúscula ínsula barataria” (p. 772). Todo un universo aberrante condensado en una isla, que justifica la afirmación de la crítica Sofía Cardona (2014): “Puerto Rico es una mina para la epopeya satírica”. Así, cuando los protagonistas quieren penetrar en Guacayarima, la mítica cueva “por donde entra luz a las entrañas de la tierra” (López Bauzá, 2012, p. 710), el indio que la custodia afirma que la boca de la cueva está en Haití, el segundo orificio está en la República Dominicana y Puerto Rico es el depositario del tercer orificio, que resulta ser el esfínter.

Para Mihail Bajtín, el carnaval era “(...) el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (1990 [1965], p. 7). Vila había planteado que en los contextos políticos que retomaban la figura quijotesca, existía “un quiebre de las órbitas públicas y privadas” (2005, p. 45). Y, si hablamos de estos quiebres y de estas mezclas, se imponen los emblemáticos episodios de la ínsula Barataria cervantina. Como sabemos los lectores del maestro Agustín Redondo, “(...) el episodio en que desde el principio hasta el final se expresa mejor, tal vez, la tradición carnalesca es el de la ínsula Barataria” (Redondo, 1989, p. 165), ya que:

Cervantes (...) no puede acometer contra la falsedad de la verdad oficial y poner en tela de juicio el sistema gubernativo de los grupos dominantes (...) sino en son de burla, valiéndose de una estructura carnalesca, dentro del marco de un transitorio mundo al revés (Redondo 1998, p. 472).

El mundo de López Bauzá (2013) está decididamente al revés. Así lo explica él mismo:

El espectáculo de la farsa política resultaba demasiado jugoso para pasarle por el lado sin exprimirlo, demasiado grande para dejar de novelarlo. De tanto ver a la mentira engordar a la ignorancia; de tanto soportar a una clase política corrupta, miedosa, ambivalente, oscurantista, atorada en el tango humillante de la colonia y que nos ha llevado al borde del precipicio; de tanto dejar que la violencia, el estupro, la pobreza, la locura se conviertan en reyes de la vida cotidiana; y de tanto sucumbir ante el empeño de los poderosos por aplastar a los débiles, sentí la urgencia de novelar mi circunstancia.⁴

4 El blog en el cual López Bauzá realiza sus publicaciones se titula “A pique. Textos desde una colonia que zozobra”.

Ahora bien, no se trata de cualquier carnavalización. Creo que puede resultar pertinente en el caso de *Barataria*, extrapolar el concepto de carnavalización que propone Martín Kohan al leer *El matadero* de Esteban Echeverría:

La cultura popular adquiere [en el texto] este rasgo fundamental: siendo, como es, carnalesca, no se opone a la cultura oficial, sino que se integra a ella. La oposición señalada por Bajtín aquí no se verifica; aquí lo carnalesco, con todo lo que hay en él de inversión o de degradación, con toda su drástica imposición de lo bajo y lo corporal, se superpone estrictamente con la cultural oficial (2006, p. 193).

En esto, precisamente, reside el horror de este carnaval: no tiene temporalidad marcada, no sustenta un sistema social en su función de alivio o expurgación, sino que permanece constante y se retroalimenta.

De este modo, contesto a mi primera cuestión: ¿cuáles son los contextos históricos de producción novelística más favorables a una apropiación política del *Quijote*? A los dos ya propuestos por Vila, los de independencia y los de restauración, me permito agregar: aquellos contextos en los que la política aparece carnavalizada, de una manera que no opera como antítesis del régimen oficial, que no lo regenera, sino que lo empantana. Estos contextos pueden encontrar en los episodios cervantinos de la ínsula Barataria una estructura paradigmática de la cual apropiarse.⁵

SEGUNDA CUESTIÓN

Llegamos, de este modo, al abordaje de la segunda cuestión: ¿cuáles son las condiciones que posibilitan que el escritor contemporáneo tome como material de su escritura a un texto clásico?

A lo largo de las investigaciones que hemos realizado en nuestro proyecto, pudimos relevar que se producen dos movimientos, uno hacia el futuro y otro hacia el pasado. El movimiento hacia el futuro lo realiza el texto clásico, con su enorme *productividad*, que ofrece estructuras, personajes y procedimientos para ser retomados, productividad que, en el caso del *Quijote* hemos denominado *matriz cervantina*. El movimiento hacia el pasado lo realiza el escritor contemporáneo quien, acicateado por una situación contextual violenta que pone a prueba la capacidad de la representación, *busca en la tradición el modo de expresar o narrar* la perentoriedad de la historia (“urgencia de novelar mi circunstancia”, afirmaba López Bauzá). En el cruce de estos dos movimientos se produce la reescritura.

La reescritura resulta, entonces, el producto de la *lectura del procedimiento* que realiza el autor contemporáneo. A partir de esta lectura es que puede operar, porque detecta en el texto clásico matrices que pueden ser desviadas, invertidas, resemantizadas. Y estas matrices no pierden su vigor en este proceso, sino que adquieren uno nuevo. En su discurso de aceptación del premio por *Barataria*, López Bauzá (2013) cita a José-Carlos Mainer: “El mejor comentario de una novela es escribir otra novela; la mejor manera de entender un relato es volver a contarlo”.

López Bauzá logra la apropiación de los procedimientos de manera parcial: sí logra la estructura de dos personajes disímiles que recorren una zona en busca de aventuras; sí el diálo-

5 De alguna manera, el propio Vila había anticipado esto cuando afirma en su artículo: “Solo se puede obtener un *Quijote* apolítico si se cercena (...) el componente risible de la obra, si se ignora la cosmovisión carnalesca que la informa.” (2005 pp. 39-40)

go entre lenguaje culto y lenguaje popular. Pero no logra apropiarse de los personajes, que resultan burdos, caricaturescos, de trazo grueso.⁶

Salvador de Madariaga (1972 [1926]) había hablado de dos *motores* en la novela cervantina: Dulcinea para don Quijote y la insula para Sancho. En la novela de López Bauzá estos dos motores desaparecen, lo que deja a los personajes sin un sentido. En la Barataria de Cervantes impera y se luce la figura de Sancho; en la de López Bauzá, Margaro Velázquez se queda a mitad de camino. Si, según afirma su autor en el discurso ya citado, “Margaro debía jugar el rol sanchesco en la historia”, el resultado es decepcionante. En lugar del juez salomónico que apela a la sabiduría popular de los capítulos cervantinos, nos encontramos con un personaje que es definido por su jefe como “un acólito de Cantinflas” (López Bauzá, 2012, p. 699). Si algo falta en esta *Barataria*, es precisamente alguien que imparta justicia sabiamente.

Por otro lado, Chiquitín Campala queda muy muy lejos de cualquier figura quijotesca. El loco manchego se ha transformado aquí en un “buen anexionista enfermo de los nervios” (2012, p. 906): es veterano de Vietnam, por lo que celebra que se haya aniquilado campesinos con napalm, miente constantemente, soporta que niñas sean violadas en su presencia. Este don Quijote es un animal político sin la astucia de la especie: un fraude a quien engañan sus propios correligionarios, que al final lo incitan a un ataque suicida que llamaría la atención del esquivo tío Sam sobre la isla. La explicación de cómo sobrevive al ataque es realista (un agente de la CIA cae sobre él y recibe el tiro que le estaba destinado) y mítica a la vez (Margaro dirige su anillo *mágico*, de procedencia taíno- diabólica, hacia su cuerpo y lo salva).

El capítulo final remite al capítulo 25 de la Primera parte del Quijote, el capítulo de la re-duplicación especular de la locura: Amadís, Orlando, don Quijote, Cardenio. En *Barataria* esta especularidad semeja el laberíntico juego de espejos de los parques de diversiones, en los cuales la deformidad se multiplica. Cuando los anexionistas tienen que explicar el caos, los tiros, el susto del ataque suicida que no se concreta, la explicación que dan es: “debemos entender (...) que si esto han hecho los suyos en seco, nos preparemos para lo que harán en mojado” (López Bauzá, 2012, p. 908).

CONCLUSIONES

Para finalizar, un pequeño balance: la novela de López Bauzá se inscribe en la línea de aquellas que se apropian de la matriz cervantina con el fin de hacer una sátira política contemporánea. El nivel de denuncia del texto es muy alto. El *Chiquitín* de *Barataria* también afirma, como el personaje cervantino “Yo sé quién soy” (López Bauzá 2012, p. 852). Pero si Alonso Quijano descubrió al sumergirse en lo más íntimo de su persona a don Quijote de La Mancha, Pedro Campala solo encuentra un anexionista, es decir, alguien que niega su tradición y su ser en pos de una identidad artificial. Desde el punto de vista estrictamente literario, la novela renguea. La lectura del *Quijote* propició una escritura más *avellanedense* que cervantina, en el sentido que señala James Iffland y que retoma Clea Gerber (2018), una lectura sociopolítica simplificadora, restrictiva, que borra todo posible desvío.

Para Agustín Redondo (1989), el episodio de Barataria en la novela cervantina “ilustra (...) el simbolismo carnalesco: nacimiento-muerte-resurrección” p. 168). En la novela de López Bauzá, aunque el personaje se salve de la muerte de manera ridícula, no se vislumbra posibil-

6 Reconoce la crítica Sofía Cardona (2014): “Son evidentes los ecos del *Quijote*, anunciados en su título y reforzados en el arranque de la novela y los títulos de los capítulos. El relato, sin embargo, no asume el carácter episódico del *Quijote* de 1605, ni el juego metaficticio que se intensifica tanto en el libro de 1615”.

idad alguna de resurrección. En este Puerto Rico carnavalizado, en lugar de la cervantina risa “género-cida que engendra nueva vida” como la llamó Iffland (2016, p. 142), solo encontramos la risa sarcástica.

Frente a este panorama desolador, el texto ofrece solo una posible respuesta que, en una vuelta de tuerca, aparece en boca de un aborigen: “¿Qué lee?, le preguntó Chiquitín incapaz de dominar su curiosidad. Lo único que vale la pena leer hasta la muerte, dijo el taíno con mucha corrección: *El Quijote*” (López Bauzá, 2012, p. 702).

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mihail (1990 [1965]), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Cardona, Sofía (2014), “Atrapada en *Barataria*”, Recuperado de <http://www.80grados.net/atrapada-en-barataria/>
- Gerber, Clea (2018), *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el ‘Quijote’ de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.
- Hutcheon, Linda (2006 [1981]), “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, Jitrik, Noé y Linda Hutcheon, *Para leer la parodia*, Buenos Aires, UBA, Facultad Filosofía y Letras.
- Iffland, James (2016), “El espantajo y el coco del mundo: la risible muerte de don Quijote, Cortijo Ocaña, Antonio, Gustavo Illades Aguiar y Francisco Ramírez Santa Cruz (eds.), *El ‘Quijote’ de 1615. Dobleces, inversiones, paradojas, desbordamientos e imposibles*, Santa Bárbara, University of California.
- Kohan, Martín (2006), “Las fronteras de la muerte”, Martín Kohan y Alejandra Laera (comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- López, Bauzá, Juan (2012), *Barataria*. Tomos 1 y 2. San Juan, Libros Ac.
- López Bauzá, Juan (2013), “Mensaje leído en recibimiento del premio Las Américas por la novela *Barataria*”. Recuperado de <http://www.betalocal.org/publicaciones/eldiario/21Oct-2013OUT.pdf>
- Madariaga, Salvador de (1972 [1926]), *Guía del lector del ‘Quijote’*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Pérez Ortiz, Melanie (2012), “Apuesta a la novela: *Barataria*, literatura y sátira. Recuperado de <http://www.80grados.net/una-apuesta-a-la-novela-barataria-literatura-y-satira/>
- Redondo, Agustín (1989), “La tradición carnavalesca en el *Quijote*”, Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Del Serbal.
- Redondo, Agustín (1998), *Otra manera de leer el ‘Quijote’. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia.
- Vila, Juan Diego (2005), “El *Quijote* como texto político, don Quijote en la arenga política”, Romanos, Melchora, Juan Diego Vila y Nora González, *Lecturas de El ‘Quijote’: investigaciones, debates y homenajes*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Vila, Juan Diego (2014), “Operación Barataria: Políticos argentinos y medios masivos de comunicación ante el sirénico desafío de la metaforización cervantina”, Julia D’Onofrio y Clea Gerber (eds.), *Don Quijote en Azul 6*, Azul, Del Azul.

EL INTELLECTUAL REVOLUCIONARIO COMO FIGURA QUIJOTESCA EN *EL FIN DE LA LOCURA* DE JORGE VOLPI

CLEA GERBER

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

“DR. AMADO ALONSO”

UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SARMIENTO

Este trabajo se inscribe en un proyecto de investigación que estudia los modos de apropiación de la figura quijotesca en la literatura latinoamericana de fines del siglo XX y comienzos del XXI.¹ Concretamente, la indagación se centra en narraciones que giran en torno a la violencia política: hemos podido comprobar que en el ingente *corpus* de textos atravesados por esta temática se encuentran varias ficciones que remiten de algún modo a la novela cervantina, y de modo particular a su protagonista. El interrogante que se plantea, entonces, es qué elementos del texto clásico se recuperan en el contexto de la narrativa latinoamericana de las últimas décadas y con qué fines. Es decir, cómo y por qué la historia del hidalgo manchego puede ser productiva y constituirse en herramienta eficaz para narrar episodios turbulentos del pasado reciente en América Latina.

Seguimos en este punto las ideas del escritor y crítico Italo Calvino (1995), quien afirma que “(...) los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado” (p. 15). La noción de *huella* que propone Calvino implica que el clásico es un texto que nos llega siempre habitado por la presencia de otros –anteriores y posteriores– y, por ende, hace posible recuperar un legado y proyectarlo hacia futuras producciones. De tal modo, su lectura, por definición, nunca está *cerrada*: “un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.” (p. 15). Los clásicos aparecen, entonces, no como *orígenes* a reverenciar, sino como *prefiguraciones* que serán resignificadas por los autores contemporáneos desde su lectura y, más acabadamente aún, desde su reescritura.

Resulta especialmente rico indagar en la recepción de un clásico como el *Quijote*, puesto que la ambigüedad propia de la escritura cervantina ha dado lugar a interpretaciones sumamente divergentes de la novela, que son parte del legado crítico que esta porta y desde el cual se la lee y reescribe.² Una de las matrices de lectura más extendida es la de cuño romántico, que recu-

1 Se trata del proyecto que dirijo en la Universidad Nacional de General Sarmiento, “Filiaciones textuales del clásico: precursores y reescrituras del *Quijote* de Cervantes”, del que participa también la Dra. María Elena Fonsalido (cfr. Gerber y Fonsalido, 2016; Fonsalido y Gerber 2017a y 2017b).

2 A grandes rasgos, cabe esquematizar estas tendencias interpretativas en dos grupos: aquel que, en la senda abierta fundamentalmente por el romanticismo alemán, subraya el sentido *serio* y melancólico del *Quijote* y hace del protagonista un héroe que lucha por un Ideal superior en un mundo esencialmente corrupto y materialista (cfr. Close, 2005) y, por otra parte, el que insiste en el sentido burlesco y cómico del texto, más cercano a la posible recepción que de él tuvieron sus contemporáneos (cfr. Rusell, 1969; Montero Reguera, 1997). En el ámbito de la recepción, cabe afirmar que los autores que reescriben de algún modo la novela cervantina abonan, mayormente, alguna de estas tradiciones de lectura. Sobre la noción de *reescritura*, expresa Ruth Fine: “De modo

pera la figura de don Quijote como símbolo de lucha idealista ante una realidad que convierte esos ideales en locura. En el contexto latinoamericano, esta línea de interpretación desarrolló además una valencia política, ya desde las gestas independentistas. Se dice así que al final de su vida, Simón Bolívar habría exclamado, frente a una biblioteca donde se encontraba el *Quijote* de Cervantes: “¡Jesucristo, don Quijote y yo, hemos sido los más grandes majaderos de este mundo!” (cfr. Vila, 2014)³ Y no podemos dejar de mencionar, como hito destacado en la construcción de un *don Quijote revolucionario*, el comienzo de la famosa carta que Ernesto “Che” Guevara envió a sus padres poco antes de ser asesinado en Bolivia, donde se traza la comparación entre la utopía quijotesca y la guerrillera: “Queridos viejos: Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo (...)” (Roig, 2007).

En este trabajo, me centraré en la novela *El fin de la locura*, del mexicano Jorge Volpi (2003), que lleva a cabo una apropiación del personaje quijotesco diametralmente opuesta a la de la tradición romántica. En efecto, con las luchas de los movimientos de izquierda –particularmente en América Latina– como marco de la narración, la imagen del hidalgo manchego que se pone en juego aquí no es la de un combatiente idealista, sino la de un loco, tal como se sugiere desde el título. De tal modo, y a partir de la parodia y el humor –procedimientos que son, también, de indudable herencia cervantina– la novela de Volpi emprende una dura crítica a los ideales revolucionarios del siglo XX.

REVOLUCIÓN Y LOCURA

El título de la novela es ya una declaración de principios, pues evoca inmediatamente el tono sentencioso de las proclamas sobre *el fin de la historia* o de las ideologías y anuncia que un núcleo central de la trama será el ajuste de cuentas con los *grandes relatos* del siglo XX: la revolución socialista, si bien no es el único, será el principal de ellos. La narración comienza con una carta escrita por el protagonista el 10 de noviembre de 1989, al día siguiente de la caída del muro de Berlín, momento a partir del cual evocará el complejo periplo vivido tras despertar, sin memoria de lo acaecido previamente, en el París de mayo del 68. Así, con estas dos fechas emblemáticas como marco, el texto propone un recorrido por la historia de los movimientos de izquierda del siglo XX a partir de las vicisitudes del psicoanalista mexicano Aníbal Quevedo, prototipo del intelectual latinoamericano de la época, que pasará una temporada en París, donde trabará relación con los personajes más importantes del activismo político francés y luego volverá a México, desde donde viajará a Chile y posteriormente a Cuba, para psicoanalizar nada menos que a Fidel Castro.

La tríada de personajes principales remite directamente a la novela cervantina: el protagonista va siguiendo entre Europa y América a la evanescente Claire, paciente y ex amante de Lacan, que se convertirá en su Dulcinea particular y es quien lo impulsa a adherir a la causa

general y conciso, la noción de reescritura puede ser entendida como una conjunción, una articulación de la lectura y de la escritura, la cual produce un texto enteramente nuevo. Este último texto se halla ligado al original a partir de residuos retóricos, compositivos, así como de huellas conceptuales que pueden complementarlo, modificarlo o contradecirlo” (2013, p. 101).

3 Entre otras *quijotescas* declaraciones, es famosa esta respuesta de Bolívar al general Páez, en 1819: “¡Lo imposible es lo que nosotros tenemos que hacer, porque de lo posible se encargan los demás todos los días!”. Ver Strosetzki (2010) para la utilización de don Quijote como metáfora política en textos latinoamericanos del siglo XIX. Un trabajo de Vila (2014) sondea la utilización de la metáfora quijotesca en declaraciones de políticos argentinos del siglo XX.

revolucionaria, y cuenta con la ayuda incondicional de Josefa Ponce, una voluminosa mexicana que se vuelve su asistente personal tras rechazarlo sexualmente diciendo: “un caballero andante no debe coger con su escudero” (Volpi, 2013, p. 138). Hay también un antagonista, que publica una biografía injurianta sobre Quevedo –quien lo llama “mi caballero de los Espejos”– y responde al sugestivo nombre de *Pérez Avella*, lo que evoca a Alonso Fernández de Avellaneda, autor del *Quijote* apócrifo de 1614. Hacia el final de su recorrido, hundido en el descrédito y señalado por corrupción, Quevedo acabará suicidándose: la carta de despedida que le deja a Claire encabeza la novela y está fechada, como dije, el día después de la caída del muro, de modo tal que el periplo del personaje coincide con el proyecto del socialismo. Así, el título sintetiza la tesis que sostiene la novela: la revolución y, más en general, la historia del siglo XX, ha sido una inmensa locura.

Lo primero que cabe señalar es que la intertextualidad con el texto cervantino se apoya sobre todo en el eje de la locura, y la locura es entendida particularmente como imposibilidad de discernir entre ficción y realidad (tema que, como veremos, recorre la obra de Volpi). La frase colocada al comienzo de la novela a modo de epígrafe resulta programática en este sentido: “Este libro es una obra de ficción. Cualquier semejanza con la realidad es culpa de esta última” (Volpi, 2003, p. 10). Efectivamente, el texto juega a producir confusión respecto del nivel de ficcionalización de lo allí narrado. La trama avanza acopiando referencias a la historia cultural del siglo XX: tras participar activamente en la agitación política del París de los años 70, el protagonista, convertido en emblema del intelectual comprometido, viaja a Cuba para tratar el insomnio de Fidel Castro, visita el convulsionado Chile de Salvador Allende y entrevista en Chiapas al subcomandante Marcos, antes de convertirse en jurado del premio Casa de las Américas y finalmente regresar a México, donde, desilusionado del estructuralismo, funda la revista *Tal cual*. Por la novela, pasan Foucault, Barthes, Lacan, Althusser, por citar solo algunos nombres, y se evocan de manera vívida hitos muy conocidos del ambiente intelectual de la época. Así, el efecto que produce la acumulación y saturación de sucesos y personajes *no ficticios* termina generándole al lector la paradójica sensación de que nada de eso puede haber sucedido realmente. Es decir, el siglo XX desfila a modo de locura por el simple efecto de condensación de toda su carga de violencia en las vivencias de un personaje (Quevedo sería, en cierto modo, una suerte de *Forrest Gump* –protagonista de la película homónima de 1994– recargado).

La locura toma un protagonismo específico en las secciones del texto que narran la relación del protagonista con el psicoanálisis y con las vanguardias artísticas, interpelando así dos hitos culturales del siglo XX. Las discusiones con Lacan o los testimonios de sus atribulados pacientes –entre ellos Claire, la Dulcinea combativa de Quevedo– ocupan buena parte de la novela y se entrecruzan con el *delirio revolucionario*, mientras que el propio personaje de Althusser, desde el encierro psiquiátrico, reflexiona: “Impulsados por mis escritos, cientos de jóvenes tramaron la revolución en todo el orbe (...) ¿cómo podían imaginar que su inspirador estaba loco?” (Volpi, 2013, p. 358). Luego, tras desencantarse de la revolución, el protagonista decide que su desafío se ha trasladado al mundo del arte contemporáneo y traslada hacia allí su fervor, aunque le costará explicar sus ideales a la sanchopancesca figura de Josefa, que se resiste a compartir su entusiasmo por el mingitorio de Duchamp o la mierda de artista enlatada de Piero Manzoni. Así, asistimos a diálogos como el siguiente:

–Si *Merda d'artista* nos perturba, esta otra pieza de Manzoni posee una virulencia todavía más sutil, Josefa. De nuevo está presente ese elemento central del arte contemporáneo, la parodia. ¿Alcanzas a leer la inscripción?
Josefa camina alrededor del bloque de acero instalado en el piso hasta que descubre las letras talladas en una de sus caras.

—Está de cabeza —Josefa tuerce el cuello—. *Le...Socle...du...Monde...1960.*

—*El zoclo del mundo*, ¿comprendes? La idea es...que todo el planeta se sostiene en esa base. La Tierra es la obra de arte. ¡Y Manzoni se atreve a firmarla! Nunca se llevó a tal extremo la concepción del artista como Creador. Manzoni es Dios.

—Pues qué mamón (Volpi, 2003, p. 263).

Así, Volpi recurre a la matriz cervantina a los fines de mostrar cómo todos los sistemas de ideas o los *grandes relatos* del siglo XX, a los que se pasa revista mediante el derrotero político y cultural del protagonista, están atravesados por la locura. El núcleo profundo de la crítica hacia los proyectos utópicos que marcaron el período es la pretensión de alcanzar una *verdad* última sobre las cosas, tal como lo reconoce el personaje de Claire hacia el final de la novela:

He aprendido, gracias a Foucault, que al final nunca lograremos expresar nuestra verdad. Esa verdad inmutable que tanto he perseguido no existe, y por lo tanto no puedo hallarla a través del psicoanálisis, la filosofía o la revolución. Por el contrario, lo único que poseo es ese cúmulo de verdades cambiantes y mutables que tanto me había empeñado en cancelar y que ahora reconozco como la mejor parte de mí misma: por fin soy dueña de mis voces” (Volpi, 2003, p. 339).

En este sentido, es clara la funcionalidad del *Quijote* y sus juegos tendientes a desestabilizar la dicotomía verdad/ficción o locura/cordura para la poética volpiana, marcada por estas mismas preocupaciones, aunque en un contexto muy diverso. *El fin de locura* puede leerse de hecho como una novela posmoderna, no solo por el modo en que está armada —sobresalen la fragmentación, la mezcla de géneros narrativos y el caos de tiempo y espacio (o *cronotopo cero*, como lo llamara el escritor Ignacio Padilla (2007) en el *Manifiesto Crack*: “el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno”)— como por su amargo ajuste de cuentas con los grandes ideales de la modernidad. Tanto para Volpi como para los escritores de su generación pertenecientes también al llamado grupo *crack*, el desencanto es una clave de su poética, como atestiguan las palabras de Ignacio Padilla en *Si hace crack es boom* (2007):

Cuando uno ha pasado su infancia y su primera adolescencia a la sombra del desmigajamiento brutal de los ideales y el fracaso de las grandes gestas transformadoras, resulta en verdad difícil no desconfiar de cualquier cosa que se ofrezca a nuestros ojos como algo trascendente. Cuando los años de mayor avidez en la persona para creer en lo imposible —que son también los más fértiles para que su ánimo germine el desencanto— han transcurrido entre Vietnam y Panamá, entre el asesinato de Salvador Allende y la invasión a Afganistán, no es ninguna sorpresa que los espíritus en formación se encierran anticipadamente en la crisálida de la indiferencia ante la cruda realidad (p. 29).

Como señalara María Ramos (2012), “(...) es a partir del desencanto con la realidad y el compromiso con la ficción que se puede empezar a hablar de posmodernidad en la literatura de América Latina. Citando una vez más a Padilla: ‘Se trata de una escritura que tiene más que ver con la literatura que con la realidad’” (p. 65).

Estos rasgos, por cierto, marcan una distancia en relación con la estética cervantina, pues el *desengaño* barroco, que se hace más explícito sobre todo en el *Quijote* de 1615, no tiene nada que ver con la estética apocalíptica de la novela de Volpi. Mas bien, cabe afirmar que este autor se sirve de los juegos metaficcionales cervantinos y de su compleja construcción del protagonista loco, así como de la bien asentada tradición que ve en don Quijote a un paladín batallador de nobles causas, para llevar a cabo un intento de renovación de la ficción de su tiempo. Esto se muestra en consonancia con el precepto de los escritores del crack expresado ejemplarmente por Padilla (2007) en su afirmación de que “la actual patria de la literatura latinoamericana es la propia literatura” (p. 24).

MENTIRAS CONTAGIOSAS

La lábil separación entre realidad y ficción es una preocupación constante en la escritura de Volpi: en relación con ello, volverá con frecuencia a la matriz cervantina. Así pues, vale la pena traer a colación otro escrito del autor, a fin de iluminar el sentido que tiene la *vuelta a Cervantes* en esta poética. El texto en cuestión, titulado “Don Quijote en América”, fue presentado en un coloquio de la Asociación española de estudios literarios hispanoamericanos, y publicado en 2007 en las correspondientes *Actas* editadas por la Universidad de Castilla-La Mancha. Posteriormente, fue recogido en un volumen colectivo titulado “Don Quijote y América”, e integra también el libro de Volpi *Mentiras contagiosas* (2008), que consiste en una serie de 2008 artículos cuyo punto en común es, justamente, la reflexión sobre los límites entre realidad y ficción. Aquí, se le ha cambiado el título por uno más borgeano: “Conjetura sobre Cide Hamete”.

Volpi comienza excusándose por no tratar el tema para el que ha sido convocado –Cervantes y América Latina–, lo cual atribuye a que ha tomado noticia de los recientes hallazgos de un grupo de investigadores mexicanos y norteamericanos que han cambiado del todo su perspectiva. Las investigaciones de estos colegas –dice– se darán pronto a conocer, pero mientras tanto le han dado autorización para adelantar dos inquietantes conclusiones “que, de confirmarse, trastocarán para siempre los estudios cervantinos.” Estos académicos afirman que Cide Hamete Benengeli, el supuesto narrador ficticio del *Quijote*, en realidad existió (y que Cervantes lo utilizó, de manera consciente, como una fuente histórica); y, lo que es aún más importante, que la propia figura de don Quijote no sería una invención de Cervantes, sino que estaría basada, al menos parcialmente, en un personaje real. Afirma entonces Volpi (2008):

El ingenioso hidalgo fue entronizado (...) como un símbolo perfecto de la locura utópica de nuestra época, un compendio de nuestros fantasmas y un estandarte de libertad creativa –de la ilusión y el sueño– opuesta a las ataduras y cadenas de la realidad. Si se confirman las conjeturas de Palacio, Urrutia y Partridge, es probable que esta idea del *Quijote* en el siglo XXI vuelva a ser distinta. En vez de valorar a Cervantes por su desbordante imaginación y la enorme variedad de habilidades retóricas que exhibe su obra, quizás deberemos aceptar que el Manco de Lepanto quería ser un historiador concienzudo o, mejor todavía, una especie de reportero *avant la lettre*” (p. 56).

Volpi detalla entonces los avatares del hallazgo de manuscritos por parte de los citados investigadores, menciona conjeturas, pruebas y aporta referencias eruditas como citas de Martín de Riquer, con lo que juega a confundir al lector, que no sabe cómo debe encuadrar lo que está leyendo. En efecto, es un texto que ha sido presentado ante especialistas, que sigue las pautas habituales, que está publicado en volúmenes académicos y que tiene, sin embargo, toda la pinta de ser una enorme ficción (dicho sea de paso: detrás de Pedro Palacio, Elías Urrutia y Nash Partridge se advierten, camuflados, los nombres de escritores del grupo *Crack*: Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz e Ignacio, alias Nacho, Padilla).

Sirviéndose una vez más de la matriz cervantina, Volpi explora aquí el mismo procedimiento utilizado en su novela, ahora en dirección opuesta: el lector bien puede caer en la trampa del supuesto *descubrimiento*, de manera análoga a lo que sucede con *El fin de la locura*, donde más de uno se ha preguntado, a la inversa, si Aníbal Quevedo existió de veras. De hecho, en la novela se juega explícitamente con la sugerencia de que es un personaje real: al final aparece su bibliografía y la indicación de que *El fin de la locura* es un libro “editado” por Jorge Volpi sobre los papeles de Quevedo. Todo parece confluir de un modo u otro hacia el epígrafe de *Mentiras contagiosas*: “La ficción aparece cuando un autor o un lector lo deciden”.

Vale la pena citar alguno de los equívocos de los que ha quedado constancia, que atestiguan el efecto producido por el truco volpiano. En su artículo de 2006, “Las claves de la metaficción en el *Quijote*: una revisión”, Santiago López Navia afirma:

(...) según las investigaciones de Pedro Palacio, Héctor Urrutia y Nash Partridge, de las que da cuenta Jorge Volpi en el artículo cuya lectura hemos recomendado en la primera nota a pie de página de nuestro trabajo, cabe la posibilidad de que Cide Hamete Benengeli no fuese un personaje inventado por Cervantes, sino una persona históricamente existente llamado fray Julián (también conocido en otros documentos como Juan o Sebastián) de los Ángeles, autor de un libro titulado *Vida y trabajos de don Torrijos de Almagro* de cuya existencia no hay, por ahora, constancia directa. Si hay constancia indirecta de ella, sin embargo, a través de unos *Comentarios a la Vida y trabajos de don Torrijos de Almagro*, libro publicado por Miguel de Cervera en Zaragoza en 1604, planteándose la probabilidad de que Cervantes conociese ambas obras y las tuviera en cuenta a la hora de escribir el *Quijote* (p. 171)

En nota al pie, López Navia (2006) aclara que el libro de Miguel de Cervera está próximo a aparecer en editorial Cátedra, siempre a partir de los datos aportados por Jorge Volpi, y que, al momento de entregar su artículo, no se tiene aún constancia de la publicación de esta obra, esperada con el máximo interés, de la que puntualiza todavía algunos datos:

Según se deduce a partir de los *Comentarios*, el *Torrijos de Almagro* narra la historia de un personaje que lucha en el ejército de Hernán Cortés, vuelve a España, se recluye en su casa de Almagro junto a su sobrina y un ama (también se habla de un cura y un barbero), y decide volver a la aventura regresando a las Indias, viviendo peripecias que recuerdan muy claramente a algunas de las que Cervantes refiere en su obra (p. 171).

Amén del embrollo producido, importa advertir que la historia de Torrijos de Almagro traza un puente entre el *Quijote* y América (concretamente México, mediante la referencia a Cortés), lo que señala hacia la obra del propio Volpi y sus temas y problemas recurrentes.

Una clave de hacia dónde apunta este juego de difuminación de fronteras entre ficción y realidad la brindará el mismo Volpi –no podía ser de otro modo en un autor tan autorreferencial– en otro ensayo del libro *Mentiras contagiosas* (2008) titulado “De parásitos, mutaciones y plagas”. Allí, comienza por proponer una suerte de teorización darwinista sobre la evolución de las formas narrativas que afirma que la selección natural no hace que sobrevivan las especies más valiosas, sino las más aptas: “A veces novelas estéticamente arriesgadas terminan extinguiéndose, mientras que novelas cuyo único mérito es su capacidad para reproducirse se perpetúan” (p. 19). En este marco, explicita cuál es su modelo narrativo, con lo cual propone no solo un diagnóstico, sino también una posible solución a la amenaza:

Frente a la plaga que representan las novelas de género, es posible distinguir una mutación de la novela artística que empieza a gozar de gran vitalidad: se trata de la simbiosis entre la novela y el ensayo (...) Acaso la unión de la ficción con el ensayo represente el mejor camino que le queda por explorar a la novela en nuestros días (p. 22).

Así, vemos cómo la remisión entre sus textos permite a Volpi construir la legitimación de su propia poética: la idea de simbiosis entre novela y ensayo le cabe perfectamente a *El fin de la locura*, que no se priva de intercalar, a partir del elenco de íconos culturales del siglo XX que son sus personajes, reflexiones sobre los temas centrales del período. Y debemos tener en cuenta que años antes de la aparición de esta novela, Volpi había publicado *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998), donde enfoca la misma problemática a partir de un ensayo con reminiscencias literarias. De tal modo, su propia poética participa de la propuesta

general de una suerte de antídoto –*antivirus*, tal como lo denomina– ante el temor a que la *novela-entretenimiento* o *novela-plaga* triunfe frente formas más complejas. se afirma que la única alternativa es no bajar la guardia ante esta amenaza: “(...) debemos seguir leyendo estas novelas, comentándolas, criticándolas, variándolas, adaptándolas y rescribiéndolas. Frente a la plaga de novelas banales que nos invade, es necesario combatir por la novela compleja, aquella que no se rinde a la imitación, que desafía las convenciones, que busca superarse a sí misma” (Volpi, 2008, p. 37).

En este sentido, el *Quijote* resulta un texto del todo acorde a las pretensiones de *refundar* las bases de la novela que propugna Volpi: no en vano el texto cervantino sentó las bases de un reacomodamiento del canon literario que dio lugar a lo que hoy se suele reconocer como origen de la llamada *novela moderna*.⁴ Es significativo que resulte invocado ahora en el gesto de leer y reescribir críticamente la modernidad –ya sea bajo la figura del militante revolucionario, el psicoanalista lacaniano o el artista contemporáneo– del modo en que pretende hacerlo *El fin de la locura*. En cualquier caso, Volpi ha tenido cierto éxito en su quijotesco intento de difuminar la línea divisoria entre realidad y ficción. Resta saber si el mérito es suyo o bien cabría decir, parafraseando al protagonista del cuento de Borges, “La muerte y la brújula”: en esa línea se han perdido tantos filósofos, que bien puede perderse un mero lector de Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Calvino, Ítalo (1995), *Por qué leer a los clásicos*, Barcelona, Tusquets.
- Cheadle, Norman (2005), “El intelectual andante y el ejecutivo andante: el *Quijote* y la Revolución en *El fin de la locura* (2003) de Jorge Volpi y *La aventura de los bustos de Eva* (2004) de Carlos Gamerro”, *Congreso Abierto 2005*, XLI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, 2005, University of Western Ontario (London, Ontario, Canadá), Recuperado de http://www.ach.lit.ulaval.ca/Congreso_abierto/2005/Norman_Cheadle.htm (Última consulta el 30/10/2018).
- Close, Anthony (2005), *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica.
- Chávez Castañeda, Ricardo, Eloy Urroz, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou e Ignacio Padilla (1996). “Manifiesto crack”, Recuperado de: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/manifiesto-del-crack-1996/> (Última consulta: 15/12/2018)
- Fine, Ruth (2013), “Borges, reescritor del *Quijote*”, en María Stoopan (coord.), *El ‘Quijote’: palimpsestos hispanoamericanos*, México, UNAM-Dickinson College.
- Fonsalido, María Elena y Clea Gerber (2017a) “El personaje lector: un legado quijotesco contra la violencia latinoamericana”, en *Palimpsesto*, Año XII, Vol. 9, agosto-diciembre 2017, pp. 126-139. Recuperado de: <http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/issue/current> (Última consulta el 4/10/2018).
- Fonsalido, María Elena y Clea Gerber (2017b), “El *Quijote* y la representación de la violencia política en América latina: los casos de Roberto Bolaño y Jorge Franco”, en Lindsey Cordery y María Ángeles González (eds.). *Cervantes, Shakespeare. Prisma latinoamericano, lecturas refractadas. Reflexiones desde Montevideo*, Montevideo, Universidad de la República, Serie montevideana n.º9, pp. 123-133.

4 Más aún, la cuestión del *Quijote* como “origen” (de la novela) o como “fin” (de la literatura caballeresca, e incluso de la cosmovisión medieval), como parodia, continuación o ruptura de una tradición y a la vez como inicio de otra, es un asunto sobre el cual se reflexiona desde la propia novela, que pone explícitamente en cuestión su problemática genealogía literaria. (Gerber, 2018).

- Gerber, Clea y María Elena Fonsalido (2016), "El *Quijote* y la violencia latinoamericana del siglo XX. La utilización de la figura quijotesca en dos textos de Jorge Franco y Carlos Gamarro", *Revista Impossibilia* n.º 11, pp. 54 a 79. Recuperado de <http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/119> (Última consulta el 10/5/2018).
- López Navia, Santiago (2006), "Las claves de la metaficción en el *Quijote*: una revisión", *Oppidum* n.º 2, pp. 169-186
- Montero Reguera, José (1997), *El Quijote y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Padilla, Ignacio (2007), *Si hace crack es boom*, Madrid, Umbriel Ediciones.
- Ramos, María D. (2012), *La trilogía de Jorge Volpi como ventana sitiada en la posmodernidad*, Wayne State University Dissertations, Paper 555. Recuperado de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.472.2378&rep=rep1&type=pdf> (Última consulta el 14/8/2019)
- Roig, Arturo Andrés (2007), "Cabalgando con Rocinante: una lectura del *Quijote* desde nuestra América", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 12 (38), pp. 143-150. Recuperado de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162007000300014&lng=es&tlng=es (Última consulta el 30/9/2017).
- Russell, Peter (1969), "Don Quixote as a Funny Book", *Modern Language Review*, 64, pp. 312-326.
- Strosetzki, Christoph (2010), "Don Quijote como figura identificadora y metáfora política en la Latinoamérica del siglo XIX", en Friedhelm Schmidt-Welle e Ingrid Simson *El Quijote en América*, Amsterdam-New York, Brill-Rodopi.
- Vila, Juan Diego (2014), "Operación Barataria: políticos argentinos y medios masivos de comunicación ante el sirénico desafío de la metaforización cervantina", en Julia D'Onofrio y Clea Gerber (eds.), *Don Quijote en Azul 6. Actas selectas de las VI Jornadas Internacionales Cervantinas*, Azul, Editorial Azul, pp. 206-224.
- Volpi, Jorge (2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de espuma.
- Volpi, Jorge (2003), *El fin de la locura*, Barcelona, Seix Barral.
- Volpi, Jorge (1998), *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Ediciones Era.