«MAR SESGO, VIENTO LARGO, ESTRELLA CLARA»
O LA METÁFORA DE LA NAVE DE AMOR
EN EL *PERSILES*

ISABEL LOZANO-RENIEBLAS
Dartmouth College

Me propongo volver sobre el delicado asunto de la lírica cervantina. El tema ha sido y es objeto de polémica y en el debate que ha generado han terciado ilustres cervantistas. Pero no es mi intención plantear este complejo problema en su conjunto¹. Me limitaré a reflexionar sobre el sentido del soneto que anticipo en el título, incluido en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. La actitud de Cervantes hacia la palabra lírica como también hacia la palabra novelística difiere de la de sus contemporáneos. No es infrecuente encontrar composiciones poéticas de una gran calidad literaria insertas en el discurso narrativo pero en las que se produce una ruptura entre el autor-poeta y la palabra poética. Esta ruptura supone de hecho un distancia del autor que da paso a la reflexión sobre el objeto de representación artística. En el *Quijote* el artificio del autor-narrador interpuesto es uno de los recursos más productivos de que se sirve Cervantes para introducir la palabra crítica. En el *Persiles*, en cambio, el procedimiento es muy distinto, pues el autor se complace una y otra vez en poner a prueba los límites del género hasta llegar a irritar sus leyes pero sin transgredirlas. El resultado es una actitud distanciada respec-

¹ Sobre la poesía en Cervantes remito a A. EGIDO, «Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe», *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC)*. Cala Galdana, Menorca, 20/25 de octubre de 1997. A. Bernat Vistarini, ed. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, 13-41, donde puede encontrarse una completa información bibliográfica sobre el tema. Un estado de la cuestión puede verse en F. ROMO FEITO, «Cervantes ante la palabra lírica», *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. A. Bernat Vistarini, ed. Lepanto 1/8 de octubre de 2000. Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, 1063-1088.

to al objeto representado. En el poema que arranca con «Mar sesgo, viento largo, estrella clara», Cervantes construye un soneto desde la poética de tradición petrarquista cuyo resultado final revela una ruptura de tono entre la voz que lo enuncia y el propósito del poema.

El soneto junto con otros tres sonetos más, las octavas que Feliciano de la Voz da por escrito a Auristela y una composición breve en metro tradicional, sin contar los versos sueltos intercalados en el discurso narrativo y personal, constituyen el capital lírico del *Persiles*². El soneto, el primero que aparece en la novela, está puesto en boca del portugués, Manuel de Sosa Coitiño, uno de los personajes que se cobija en las barcas compradas por Ricla para escapar del incendio que asola la isla de los bárbaros. El enamorado portugués, como lo llama Cervantes, acompañado por el son de los remos entona, primero, en su lengua natal, y luego, en español el siguiente soneto:

Mar sesgo, viento largo, estrella clara,
camino, aunque no usado, alegre y cierto,
al hermoso, al seguro, al capaz puerto
llevan la nave vuestra, única y rara.

En Scilas ni en Caribdis no repara
ni en peligro que el mar tenga encubierto,
siguiendo su derrota al descubierto,
que limpia honestidad su curso para.

Con todo, si os faltara al esperanza
del llegar a este puerto, no por eso
giréis las velas, que será simpleza.

Que es enemigo amor de la mudanza
y nunca tuvo próspero suceso
el que no se quilata en la firmeza³.

Temáticamente este soneto preludia la desdichada historia de los amores de Manuel. Leonora Pereira lo abandonara para ingresar en un convento, como narrará de inmediato el moribundo cantor.

La calidad de la composición goza de la unánime opinión de críticos y poetas. J. Manuel Blecua destacó su belleza; José Carner no recuerda «en soneto español más bella entrada» que la de los

² Véase J. I. Díez-Fernández, «Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, 1996, 93-112.

³ En *Persiles* I, IX. Cito por *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de C. Romero. Madrid, Cátedra, 2000.

dos primeros versos⁴; Pedro Ruiz Pérez ve en su composición «un ejemplo perfecto de estructura manierista»⁵; Gerardo Diego, citando su primer verso, lo califica de gran estilo, «el que ni por casualidad puede cazar el poeta vulgar en la lotería de las palabras como dados al aire»⁶; y Juan Ramón Jiménez lo acogio, en palabras de F. Ynduráin, entre sus poesías preferidas⁷. También en la interpretación de la composición se ha alcanzado cierto consenso. Para la lectura alegórica del *Persiles*, el sentido de la novela, como ya anticipara Joaquín Casaldüero, cristaliza en este soneto no sólo por la analogía que puede establecerse entre Leonora Pereira y Auristela, sino también por el correlato entre *peregrinatio amoris* y *peregrinatio vitae*⁸.

El poema desarrolla una metáfora muy conocida en la lírica amorosa, la metáfora de la nave de amor, que se remonta a la Biblia, fue cultivada por los poetas de la antología palatina, pasó a la literatura medieval, con obras como la *Navigatio Sancti Brandani* o la lírica de los trovadores, y cristalizó con un nuevo sentido en la poesía del *dolce stil nuovo* y de Petrarca⁹. A primera vista, el soneto se inscribe en esta tradición de la lírica petrarquista en la que son frecuentes las metáforas que relacionan al amante con un navegante, piloto o marinero, y no sólo en la lírica de Petrarca y sus contemporáneos sino también en la lírica de los siglos posteriores¹⁰. El primer verso ya anuncia los tópicos recurrentes de metáfora de la navegación amorosa (mar, viento, estrella). Sin embargo quiero acercarme al soneto no desde los puntos en contacto que lo vinculan al petrarquismo sino desde las diferencias que lo separan. Tres son las razones que me llevan a

⁴ En «Nobleza del Soneto», *Filología y Letras* (México), 1941, 227-247, p. 239.

⁵ Véase P. RUIZ PÉREZ, «El manierismo en la poesía de Cervantes», *Edad de Oro*, IV, 1985, 165-177, p. 171.

⁶ En «Cervantes y la poesía», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, 213-36, p. 221.

⁷ En «La poesía de Cervantes», *Edad de Oro*, IV, 1985, 211-35, p. 215.

⁸ Véase J. CASALDUERO, «Trayectoria y sentido de la novela (soneto). El portugués enamorado. El amor místico», *Sentido y Forma de los «Trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Madrid, Gredos, 1975, 46-50; A. EGIDO, «Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe», 15.

⁹ Sobre el tema véase el estudio de conjunto de A. PULEGA, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*. Florencia, La Nuova Italia, 1989, que explora una visión histórica de la metaforización de motivo náutico.

¹⁰ Remito a M. PILAR MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona, PPU, 1990, 200-250, donde se ocupa del tema de la metáfora náutica; véase, de la misma autora, «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos, 1991, 755-77.

ello. La primera es que las imágenes centrales del poema no tienen el mismo sentido que en la tradición lírica petrarquista. La segunda es que el poema no se construye como un *pathos* lírico, sino como un *ethos*. Y por último, se percibe una disonancia entre el soneto y el contexto narrativo, esto es, el relato oral que cuenta la historia de Manuel, que requiere una explicación.

La construcción del poema se efectúa, en efecto, no sobre imágenes centrales sino sobre variaciones. El autor toma como modelo el imaginario de la metáfora náutica de la lírica petrarquista pero le da un nuevo sentido al acomodarlo al nuevo contenido temático del soneto. Estas variaciones, o si se quiere opciones minoritarias, vertebran todo el poema y su sentido va más allá de las exigencias léxicas. Trataré de exponer a continuación algunas de estas variaciones. El sentido de la nave o de la barca en la lírica petrarquista es una alegoría del alma del enamorado como en el soneto CLXXXIX del *Canzoniere* o en el soneto XIV de Diego Hurtado de Mendoza¹¹. En el soneto cervantino la nave, presente en el último verso del primer cuarteto, «llevan la nave vuestra, única y rara», no se refiere al poeta enamorado sino a la dama. No se me escapa que la identificación de la nave con la dama no es totalmente ajena a la lírica petrarquista, ni siquiera al *Canzoniere*¹². Pero insisto en que se trata de una variación. La nave, *única y rara*, por la singularidad de la propia historia amorosa, es la metaforización de Leonora que encarna el amor religioso, como aclara el relato oral de Manuel: «Yo soy casada y en ninguna manera siendo mi esposo vivo, puedo casarme con otro. Yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo, que es Jesucristo» (*Persiles*, I, X, 204), decisión que Manuel acepta con resignación cristiana. Nótese que si la imagen de la nave en sí misma constituye una variación también la adjetivación. Frente al sintagma «único y solo», de raigambre petrarquista, presente en el *Canzoniere* (CCCLXVI), la poesía de Gutierre de Cetina o en *La*

¹¹ El soneto de Petrarca comienza con: «Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno, / en fra Scilla et Caribdi; et al governo / siede 'l Signore, anzi 'l nimico mio». Cito por *Canzoniere* de F. Petrarca. Intr. y notas de A. Chiari. Milán, Mondadori, 1985. En estrecha conexión con el simbolismo de la barca está la imagen de navegantes y pilotos, como el marinero de amor de la poesía herreriana: «Si yo nací sugeto i obligado / a perderm'en las ondas d'el mar fiero, / cual navegante mísero, engañado». Cito por *Poesía castellana original completa*. Ed. de C. Cuevas. Madrid, Cátedra, Versos, Libro III, elegía II, vv. 4-6, p. 768. Véase M. PILAR MANERO, *Imágenes petrarquistas*, 200-224, donde se puede encontrar un variado repertorio de ejemplos de la metáfora náutica en poetas medievales y de los siglos de oro.

¹² Véase la canción CCCXXIII «Indi per alto mar vidi una nave, / con le sarte di seta, et d'or la vela, / tutta d'avorio et d'ebeno contesta».

gitanilla del propio Cervantes, el autor prefiere ahora «única y rara», en consonancia con el camino «aunque no usado, alegre y cierto» del segundo verso, que incide en el «peregrino» proceder de Leonora¹³.

Este viaje está condicionado por otras dos variantes metonímicas de la navegación amorosa: el «Mar sesgo», sosegado, y el «viento largo», el que sopla perpendicular al rumbo de la nave, como anota Romero. De manera análoga a la imagen de la nave, el mar, junto con las tempestades y los vientos, simboliza, en la lírica petrarquista, las tribulaciones y desasosiegos del enamorado¹⁴. Pero en el soneto cervantino el *mar* y el *viento* no se confabulan para entorpecer el curso de la nave. Todo lo contrario, se alían con la *estrella* para conducirla a puerto seguro. La imagen dual de la *estrella* en la poesía petrarquista (como guía pero también referida a la amada misma) pasa a convertirse, en el soneto del *Persiles*, en lo que, con mano certera, conduce la nave y, por extensión, la peregrinación amorosa de Leonora. El puerto, fin de la navegación y de los peligros del mar, es otro de los elementos recurrentes en la alegoría de la navegación amorosa que supone el fin de las vicisitudes de la aventura amorosa del poeta, imagen alternativa, como comenta M. Pilar Manero, a la de la tempestad y los vientos contrarios¹⁵. En el caso de la aventura amorosa de Leonora, como era de esperar, no remite tanto al fin de la preocupación amorosa cuanto a un remanso de paz y sosiego, «hermoso, seguro y capaz», que representa a la figura de Cristo. Esta posibilidad también la encontramos en la lírica petrarquista, en la que la identificación del puerto con la amada aparece con frecuencia, aunque, a decir verdad, es un puerto más deseado que alcanzado en el que se cifran las esperanzas del poeta¹⁶.

El segundo cuarteto vuelve sobre la estabilidad del rumbo de la nave mediante otra conocida y recurrente imagen de la metáfora de la navegación amorosa: la presencia de Escila y Caribdis. Ambas rocas representan la máxima dificultad que ha de sortear el marinero-amante, simbolizando, en ocasiones, a la propia

¹³ Véase la anotación de C. Romero en la ed. cit.

¹⁴ Este es el sentido que tienen en el soneto CXXXII del *Canzoniere*, «Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio. / Fra sì contrari venti in frale barca / mi trovo in alto mar, senza governo». Véase para este y otros significados de los vientos M. P. MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas*, 234-240.

¹⁵ Véase el soneto CLI del *Canzoniere*, «Non d'atra et tempestosa onda marina / fuggio in porto già mai stanco nocchiero, com'io dal fosco et torbido pensiero / fuggo ovve 'l gran desio mi sprona e 'nchina».

¹⁶ Véase M. P. MANERO, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento*. *Repertorio*, 225 y ss.

dama¹⁷. En el soneto de Manuel, por el contrario, la ausencia de las míticas rocas remite al camino expedito y libre de obstáculos de la nave, que ni: «en Scilas ni en Caribdis no repara / ni en peligro que el mar tenga encubierto». Completa el repertorio de la navegación de amor la imagen dual de la nave «al descubierta» que puede interpretarse como desprovista de toda carga, es decir, de toda preocupación. Pero también puede leerse con el sentido de desprovista de todo adorno, puesto que representa la amada, en oposición a la artificiosa nave petrarquista de la canción CCCXXIII, en la que los diferentes materiales nobles con los que está construida, oro, seda, marfil y ébano, se corresponden con los atributos de Laura. En efecto, así se muestra la propia Leonora, según el contexto narrativo, cuando sube al teatro para celebrar su desposorio, «donde al descubierta mostró su gallardía y gentileza» (*Persiles* I, 10, 203). El viaje en solitario preludia la vida ascética a la que se quiere consagrar Leonora y lo único que adorna el curso de la nave es la honestidad. Esta nave tan singular no está gobernada por ningún piloto o navegante que designe metafóricamente al poeta; ni siquiera, por Cupido, al que, a menudo, se le representa en la tradición emblemática bajo la figura de marinero¹⁸. Esta ausencia de guía no implica que la nave sea ingobernable y vaya a la deriva, como en la poesía petrarquista, en la que la desesperación del poeta está representada por la tempestad que precede al naufragio¹⁹. Esta nave sin piloto que impedida por los elementos de la naturaleza surca el mar con rumbo fijo nos acerca a la tradición de los apócrifos neotestamentarios en los que es frecuente encontrar la nave sin guía o, mejor, conducida por la mano invisible de la divinidad, que se dirige a un punto definido; motivo que hará fortuna, luego, en el batel encantado en los libros de caballerías²⁰.

En los cuartetos la configuración iconológica de la nave de amor de tradición petrarquista adquiere un sesgo diferente al aco-

¹⁷ Como en la canción CXXXV o en el citado soneto CLXXXIX del *Canzoniere*. Véase M. P. MANERO, *Imágenes petrarquistas*, 243 y ss.

¹⁸ Véase el emblema XLVII de los *Amorum emblemata* de Vaenio, donde se le representa navegando sobre su carcaj.

¹⁹ Véase, por ejemplo, el soneto CXXXII del *Canzoniere* en el que el poeta se siente «fra sì contrari venti in fale barca / mi trovo in alto mar, e senza governo». Consúltese también M. P. MANERO, *Imágenes petrarquistas*, 234 y ss.; y A. PULEGA, *Da argo alla nave d'amore*, 69 y ss., donde pasa revista a la poesía trovadoresca incluyendo, entre otros trovadores, a Bertrán de Born o Arnaut Catalán.

²⁰ Véase, por ejemplo, en los actos de Andrés y Matías, la nave que conduce a Andrés al país de los caníbales. *The Apocryphal New Testament Being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses*. Trad. de M. Rhodes James. Oxford, Clarendon Press, 1966, 454.

modar el imaginario profano al sacro, dotando al poema de un nuevo sentido construido técnicamente sobre variaciones. Esto supone poner a prueba el lenguaje que se estiliza de manera que el producto final de la composición poética no se ajusta a los dictados de la poética petrarquista. En efecto, el soneto no propone un *pathos* lírico. No hay una retórica de sublimación de la amada. Ni siquiera la voz lírica remite a la pasión o el sentimiento del poeta²¹. Manuel de Sosa no está cantando al amor de Leonora sino al amor que Leonora siente por Cristo.

La sustancia lírica del poema está disociada por completo de la voz que la enuncia. Se rompe así el eje entre el enunciador del poema, Manuel, y el objeto de representación artística, el amor de Leonora por Cristo. Las imágenes que hemos revisado en los primeros cuartetos sirven en la lírica petrarquista para conformar el *pathos* del poema, sin embargo, en el soneto de Manuel dichas imágenes no van encaminadas a ensalzar a la amada o la pasión amorosa, como sucede con la palabra del poeta-amante de la lírica petrarquista. Tras esta renuncia a construir un soneto basado en la sublimación de la amada se esconde un propósito artístico y cabe interpretarla como un distanciamiento del autor. El autor está interesado en introducir una reflexión que, en este caso, se concreta en una suerte de consejos a Leonora. El cantor-poeta asume un nuevo papel. Abandona su posición de amante y se sitúa en una posición cercana a la del maestro. Le muestra a Leonora la naturaleza del amor divino y la ventura certera que le depara el camino elegido.

Así parecen indicarlo los tercetos que conforman el dictamen que Manuel da a Leonora, siguiendo su propia concepción del amor e incidiendo en el sentido ético del soneto. El arribo al puerto «seguro» y «capaz» del primer cuarteto, que remitía a la paz interior, puede estar amenazado no por peligros exteriores, los vientos contrarios o la tempestad expresión de los acontecimientos amorosos de la lírica petrarquista, sino por la flaqueza de la naturaleza humana. En la lírica petrarquista no cabe el desfallecimiento ante el amor. El poeta tiene como meta de su *peregrinatio*

²¹ M. PILAR MANERO termina su artículo sobre el petrarquismo en la poesía de Cervantes con estas palabras: «Y es evidente que la configuración iconológica del poeta amante podría completarse y prolongarse (...) con el análisis de aquella imaginaria que tiene como referencia las causas y los efectos de amor. De hecho, frente a la dama/doncella/mujer, preferentemente estática descrita casi siempre desde fuera por otro personaje masculino, especialmente por su propio enamorado, éste se describe a sí mismo y lo hace desde el ángulo del desarrollo de una acción o pasión, cosa esta última la más frecuente», en «Aproximación al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: La configuración imaginística del amante», 779.

amoris la llegada al puerto, entendida como salvación y fin último de su inquietud²². Sin embargo, en el soneto de Manuel el peligro de no llegar a la meta fijada viene dado por la falta de esperanza: «con todo si os faltara la esperanza/ del llegar a este puerto...». Por eso Manuel exhorta a Leonora a proseguir su camino sin arredrarse ante la dificultad que conlleva la empresa que ha elegido llevar a cabo, «... no por eso / giréis las velas, que será simpleza». En el último terceto, el enamorado portugués le aconseja a Leonora perseverancia ante la tentación de cambiar de propósito o pensamiento y remite a firmeza como máxima virtud del amante: «Que es enemigo amor de la mudanza/ y nunca tuvo próspero suceso/ el que no se quilata en la firmeza». La relación que se establece entre la voz poética y textura lírica del poema se aleja de esa configuración del poeta-amante del cancionero petrarquista y el poema adquiere un tomo didáctico. La misma elección del material alegórico apunta en esta dirección, pues la alegoría no deja de ser un lenguaje didáctico, tanto en el sentido corriente del término como en el que le dieron los exegetas bíblicos.

Este poema no se da en el marco de un cancionero o como una composición aislada sino que va incrustado en un discurso narrativo y las condiciones en que se produce la enunciación mediatizan su sentido. Ambos discursos, el poético y el narrativo, establecen una relación en la que el primero se somete al segundo. Por eso se produce un contraste entre el poema como enunciado y la imagen del personaje enunciador que desarrolla el contexto narrativo.

El comportamiento amoroso de Manuel, según el relato oral que da cuenta de su historia, está regido por la máxima de la perseverancia. Manuel de Sosa insiste con reincidente tozudez en conseguir la mano de Leonora. Esta actitud le impide valorar en su justa medida las posibilidades de su empeño. No repara en las reiteradas dilaciones del padre ni tampoco en la tibieza con que Leonora acoge sus servicios, e interpreta las evasivas respuestas como certezas encaminadas a cumplir su voluntad, siendo que son el resultado lógico de su contumaz insistencia. Buena prueba de ello es la precipitación con que Manuel invita a parientes y amigos a la ceremonia de la boda antes de tener la confirmación de que realmente va a celebrarse. No deja de ser sorprendente que Manuel le aconseje a Leonora en el soneto que se comporte como él; que sea perseverante aun a sabiendas que este comportamiento le ha conducido a un estrepitoso fracaso amoroso.

²² Véase M. PILAR MANERO, *Imágenes petrarquistas*, 225 y ss.

No quiero pasar por alto un detalle que tiene que ver con la construcción de este personaje. Manuel de Sosa es un personaje singular, cuidadosamente caracterizado por Cervantes, que evoca múltiples aspectos, no sólo de la biografía cervantina, sino también de la nación portuguesa. Se sabe que un tal Manuel de Sousa fue compañero de cautiverio de Cervantes y que se cambió el nombre al entrar en religión y ha pasado a la historia de la literatura portuguesa con el de fray Luis de Sousa²³. Este nombre también evoca una gran historia de amor y aventuras de la que, el padre de fray Luis de Sousa, Lupo de Sousa Coutinho escribió una versión. En 1594 se publicó el poema heroico que cuenta el naufragio y el lastimoso fin que encontraron el malogrado Manuel de Sousa (de Sepúlveda), doña Leonor y sus hijos. De este suceso se conocen varias versiones tanto en la literatura española como en la portuguesa²⁴. No pretendo dotar de un sentido histórico al soneto, porque no lo tiene. La historia de Manuel está vaciada de todo contenido histórico pues poco tiene que ver con este trágico naufragio, ni tampoco con la biografía del compañero de Cervantes a excepción de detalles curiosos. La historia de Manuel de Sosa está modelada sobre el argumento central de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras. Luzmán, como Manuel de Sosa, se marcha durante unos años a Italia, y cuando vuelve a casa se encuentra que su amada, Arbolea, ha ingresado en un convento. Simplemente quiero señalar la complejidad que adquiere la individuación de este personaje lleno de múltiples resonancias que abarcan un amplio espectro de posibilidades: desde la biografía del autor, presente en el nombre del personaje, hasta la trágica historia de amor de Manuel de Sousa de Sepúlveda, aludida no sólo en los nombres de los protagonistas sino incluso en el soneto que entona el propio Manuel, sin olvidar la alusión al carácter enamorado de los portugueses²⁵. En la caracterización del persona-

²³ Véase ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de don Miguel de Cervantes*. Madrid, 1948-58, 7 vols; II, 575-83; y J. B. AVALLE-ARCE, «La captura de Cervantes», *BRAE*, XLVIII, 1968, 237-80.

²⁴ El poema era bien conocido en España, según registra LEÓN PINEDO en su *Epítome de la biblioteca oriental y occidental náutica y geográfica*. Fue escrito por Jerónimo Corte Real y el título completo es *Naufrago e lastimoso successo da perdiçam de Manuel de Sousa de Sepulveda & doña lianor de Sá sua molher & filhos, vindo da India para este reyno na nao chamada o galiaon grande San Ioao que se perdio no cabo de boa Esperança, na terra do Natal. E a peregrinação que tiverao rodeando terras de cañes mais de 300 legoas tè sua morte*. Lisboa, 1594. Francisco de Contreras también compuso un poema en octavas reales sobre el mismo tema, *Nave trágica de la India de Portugal*, publicado en Madrid por Luis Sánchez en 1624. El desgraciado naufragio es, además, el tema de *Escarmientos para el cuerdo* de Tirso de Molina (*Nueva Biblioteca de Autores Españoles* 10).

²⁵ Para una interpretación de este personaje como un etopeya nacional, véase

je de Manuel el autor lleva hasta sus últimas consecuencias el tópico del portugués enamorado, hasta el punto de hacerlo morir de amor en medio del mar y sobre una barca al son de cuatro remos. La disonancia que hemos señalado entre soneto y discurso narrativo se agudiza si se tiene en cuenta esta nota singular del personaje.

¿Cómo debemos interpretar esta disonancia entre soneto y texto narrativo? A mi entender Cervantes adopta una actitud distanciada²⁶. Si el autor condena al personaje a morir de amor para cumplir con el tópico de que los portugueses eran todos enamoradizos, su palabra debe expresar con la misma rotundidad esa actitud ciega. Es decir, Cervantes no sólo se distancia del personaje sino también de la palabra poética que enuncia.

La construcción de las imágenes de la metáfora náutica mediante variaciones, la ausencia de un *pathos* lírico y la relación con el contexto narrativo conforman un singular modo de decir. Se percibe cierta disparidad. Hay algo que se nos escapa si leemos el soneto como una estilización del modelo petrarquista, pues éste exige la identificación del autor con el héroe lírico y del lector con el personaje. Sin embargo, la ruptura entre la palabra poética y el poeta deja la puerta abierta a la reflexión y se aleja de los dictados de la imitación y la estilización. Acaso hayamos demostrado que no se puede leer este poema en esa clave patética. Y acaso estemos ante el mismo problema que presenta el resto del *Persiles* y que aún está por resolver. ¿Cuál es la naturaleza de su palabra? ¿Estamos ante una simple estilización, sea cual sea la lectura por la que se opte, o por el contrario, el autor exploró en este soneto las sutiles posibilidades expresivas que le ofrecía la franja que separa la estilización de la parodia? Porque al fin y al cabo esta actitud de Cervantes hacia la palabra lírica no está tan alejada de la que mantuvo hacia otros géneros serios.

J. B. AVALLE-ARCE, «Tres vidas del *Persiles* (La verdad absoluta)», *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1962, 81-96.

²⁶ No es la única vez que se da en el *Persiles* esta relación distanciada entre el personaje y su expresión verbal, cifrada en una composición poética. Otra composición de interés es el soneto que entona Rutilio (*Persiles* I, XVIII, 242). El soneto, con resonancias bíblicas (Génesis 7-1-16) y clásicas (Égloga IV de Virgilio), en los dos cuartetos se refiere tanto a Rutilio como al español Antonio. Ambos huyeron de sus respectivas patrias para escapar de la muerte. De hecho el narrador nos aclara: «el que mejor entendió lo que cantó Rutilio fue el bárbaro Antonio» (242). Los dos tercetos tratan de la atracción en circunstancias extremas de los elementos contrarios de la naturaleza: «sin ser milagro, lo discorse amarse: que, en el común peligro y desventura, / la natural inclinación se olvida» (*Persiles*, I, XVIII, 242). Véase las notas de C. Romero a la ed. cit.