

Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* *historia setentrional*

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ*

Todo cuanto sabemos con certeza de Miguel de Cervantes (1547-1616) se reduce a un corpus documental compuesto por unos mil setecientos papeles, entre legajos, escrituras, minutas, registros, asientos, cuentas, actas, expedientes, protocolos, peticiones, notificaciones, poderes, deposiciones, etcétera¹. La mayoría de los documentos propiamente cervantinos aluden a su cautiverio en Argel, a sus comisiones en Andalucía para la Hacienda Real, a su involu-

* Investigador particular.

1. Como se sabe, la labor de compilación de los documentos cervantinos comienza al calor de la redacción de sus primeras biografías, elaboradas durante el siglo XVIII y el principio del XIX a partir de la pionera *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1737), de Gregorio Mayans y Siscar. La mayor aportación documental se produjo, no obstante, a caballo entre los siglos XIX y XX por obra de Leopoldo Rius, Cristóbal Pérez Pastor, Pedro López Lanzas, Francisco Rodríguez Marín, Narciso Alonso Cortés y Emilio Cotarelo y Mori, que desembocó en la monumental *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* de Astrana Marín. Hoy día, aparte de las espléndidas biografías de Canavaggio (1997) y de Blasco (2006), así como de otros estudios sobre episodios concretos de su singladura como los de Garcés (2005), Márquez Villanueva (2010), Marín Cepeda (2015) Salazar Rincón (2006) y Martín de Riquer (1989), destaca la labor de Sliwa (2005), que ha reunido un repertorio de mil setecientos tres *Documentos de Miguel de Cervantes y de sus familiares*. Recientemente, el periódico El País del día 11 de agosto de 2014 portaba la noticia de que José Cabello Núñez, archivero de La Puebla de Cazalla (Sevilla), ha hallado cuatro documentos inéditos de Cervantes a propósito de su labor de comisario en Andalucía para la Hacienda Real entre 1592 y 1593, que lo sitúan en tal pueblo, hasta ahora ignorado, y en relación con Cristóbal de Barros y con una bizcochera, Magdalena Enríquez, que trabajaba para la flota de Indias y a la que el escritor había otorgado un poder autógrafo para cobrar sus honorarios. De este importante hallazgo documental se desprende que Cervantes cobraba un sustancioso emolumento por sus comisiones, lo que, en parte, explicaría el motivo por el cual dejó la carrera de dramaturgo que, entre 1580-1587, había emprendido en Madrid a su regreso del cautiverio, así como que abre nuevas vías de investigación sobre esta compleja etapa de su biografía que se extiende hasta 1600 y que él siempre silenció.

cración en el Proceso Ezpeleta, a las contrariedades con su hija natural, Isabel de Saavedra, y sus dos yernos, Diego Sanz y Luis de Molina, y a sus continuos cambios de domicilio en Madrid durante los últimos ocho años de su vida. Arrojan poca luz o ninguna sobre la infancia, adolescencia y primera juventud del escritor, sobre los años que median entre el abandono definitivo de Sevilla en la primavera de 1599 y su asentamiento en Valladolid, la flamante capital de Felipe III, en 1604, sobre el término de su estancia vallisoletana y su regreso final a Madrid entre julio de 1605 y febrero de 1608, llevado a cabo casi con toda seguridad a partir del cambio de sede de la corte de una ciudad a otra en 1606, sobre su relación con los distintos lugares y personas que jalonan su periplo vital. Y, por supuesto, nada desvelan de su pensamiento, su ideología, su cultura, su intimidad.

Al laconismo desesperante de los documentos conservados en archivos se suma la exigüidad de datos indirectos de que disponemos, apenas un par de cartas de Lope de Vega al duque de Sessa, la elogiosa mención en la *Topografía e historia general de Argel* (1612), publicada por Diego de Haedo pero quizá escrita por su sobrino Antonio de Sosa, compañero de cautiverio de Cervantes en la ciudad norteafricana, y el hiriente prólogo al *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614) del parapetado en Alonso Fernández de Avellaneda, si descontamos la *Información en Argel* (1580)² y las deposiciones del Proceso Ezpeleta de los que procede la imagen del cautivo cordial y amable para con todos, el retrato del «hombre que escribe y trata negocios y por su buena habilidad tiene amigos» y la indecorosa situación de las mujeres de su casa; puesto que, de existir en mayor cantidad, nos permitirían contemplar a Cervantes reflejado en la retina del otro. Y, sobre todo, la irreparable pérdida de su epistolario, de sus papeles personales, de los apuntes, borradores, manuscritos y originales de imprenta de sus obras, de los libros que poseyó, los cuales nos abrirían un portillo al vislumbre no solo de la interioridad emocional e intelectual del hombre, sino también de la trastienda literaria del escritor.

Ante esta pobreza contextual al especialista no le queda más remedio que tener que rastrear en la riqueza textual de su obra de imaginación, especialmente en los paratextos, el *Viaje del Parnaso* y aquellas ficciones que parecen revestirse de retazos de vida auténtica, lo que puede deducir tanto de su carácter y sus motivaciones personales como del proceso de composición de sus textos. El riesgo que semejante operación entraña, harto significativamente en lo que concierne al intento de aprehender el discurso de una vida en su completa y compleja totalidad, es diáfano, por cuanto comporta la eventualidad de atribuir al autor un talante o un pensamiento que le corresponde a un personaje de papel, hecho de palabras, surgido de la fantasía y modelado en función de determinadas coordinadas poéticas que no tienen por qué remitir a la realidad histórica; pero necesario si se obra con prudencia, circunspección y honradez.

2. Sobre la *Información en Argel*, véase ahora la edición y el estudio de Pina Rosa Piras (2014).

Los trabajos de Persiles y Sigismunda (1617) es el texto del que Cervantes más información directa nos brindó: lo menciona en el prólogo al lector de las *Novelas ejemplares* (1613), en el *Viaje del Parnaso* (1614), en la dedicatoria al conde de Lemos de las *Ochos comedias y ochos entremeses nuevos, nunca representados* (1615) y en el prólogo al lector y en la dedicatoria al conde de Lemos de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615). Casi siempre se refiere a él para indicar su redacción, la inminencia de su conclusión y su posterior publicación. Se trata indudablemente de una calculada estrategia de marketing comercial; Cervantes, luego de la favorable acogida del *Ingenioso hidalgo* (1605) y de su regreso definitivo a Madrid, toma la decisión de convertirse en escritor profesional y, en consecuencia, de aprovechar al máximo los recursos que le ofrecen la imprenta material y el mercado editorial. Ello se transparenta, además, en la pericia con que el «hombre que escribe y trata de negocios» sitúa su texto en el seno de los «libros de entretenimiento», o sea: en esa disciplina, la poesía, a la que Aristóteles, en su *Poética*, había concedido un puesto de privilegio, justo entre la metafísica y la historia, como forma de conocimiento basada en una experiencia de goce estético; y que cierta tradición literaria, que se remonta a los relatos y diálogos de Luciano de Samósata, al *Decamerón* de Giovanni Boccaccio y al *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, y de la que Cervantes es conspicuo portavoz, vindicaba como un honesto deleite que halla su justificación, frente a otros tipos de discurso, en el tiempo del recreo y del esparcimiento. Y, concretamente, tras la estela de Heliodoro, el egregio representante de la novela griega de amor y aventuras, que la preceptiva del período había colocado casi a la par de Homero y Virgilio, al concebir su *Historia etiópica* como una vanguardista modalidad de épica, no histórica sino de ficción pura, no de acción colectiva sino particular, no heroica sino amorosa, no en verso sino en prosa; pero que, a la sazón, no solo estaba disfrutando de un momento dulce de ediciones y ventas en la traducción de Fernando de Mena, sino que recientemente había evidenciado el rendimiento que se podía obtener de su emulación con el importante éxito de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega. De modo y manera que el *Persiles y Sigismunda* parece estar proyectado por ocasión, por competición y por experimentación, con el firme propósito de conseguir al alimón rendimiento económico y reputación literaria.

Todos estos datos, de sobra conocidos por los estudiosos, así como otros que se pueden extraer del corpus cervantino, no han sido, en nuestra opinión, suficientemente valorados a la hora de analizar en profundidad algunas cuestiones esenciales del *Persiles*. En lo que sigue, por lo tanto, intentaremos, basándonos en ellos, establecer el momento de redacción del texto, ponderar la influencia de la *Historia etiópica* en la *Historia setentrional*, que nos permitirá abordar el problema de su unidad textual, y esclarecer el significado del sintagma «libro de entretenimiento», que ha sido objeto, por malentendidos, de polémica.

1. «YO ESTOY... PUESTO A PIQUE PARA DAR A LA ESTAMPA AL GRAN *PIRSILES*»³

Antes de repasar las hipótesis más significativas a propósito de la génesis y de las distintas fases de composición del *Persiles* desde la edición de Schevill y Bonilla de 1914 hasta la suya propia, cuya primera edición data de 1997, Carlos Romero (2004: 15) escribe:

Por desgracia, no disponemos de un documento parecido a la carta dirigida por Cervantes el 17 de enero de 1582 a Antonio Eraso, secretario del rey, en que alude de manera explícita a la redacción de *La Galatea*⁴. En espera de que un día –¿quién sabe?– aparezca un dato de equivalente importancia, la única base para nuestras especulaciones consiste en las alusiones a su obra hechas por el propio autor, en época, por otra parte, muy tardía.

Luego de citar y comentar las distintas menciones cervantinas al texto, concluye (p. 17):

¿Qué se puede deducir de cuanto precede? No mucho, con certeza. Las alusiones –todas, a más de tardías, imprecisas– se prestan a cualquier tipo de interpretación. En realidad, para poder hablar con cierto fundamento hay que basarse en otros indicios más unívocos y firmes.

Llama poderosamente la atención, pero es ilustrativo de lo que queremos decir, que a una única referencia al proceso de composición de *La Galatea*, igual de tardía –realizada solo un año y medio antes de su remate, aunque no se publicaría hasta 1585– e imprecisa, se le conceda el crédito probatorio que, en cambio, se les niega a los cinco testimonios que Cervantes consigna en los preliminares o el texto de los libros que año tras año va publicando entre 1613 y 1615 acerca del estado en que se encuentra la redacción del libro que finalizará al mismo tiempo que su vida en abril de 1616⁵. Hacerlo comportaría poner coto a la especulación, en no pocas ocasiones desmesurada,⁶ rehusar

3. Una versión preliminar y reducida de este apartado ha sido presentada en el *IV Congreso Internacional Cervantino. Del Parnaso al Persiles: el último Cervantes*, celebrado los días 24, 25 y 26 de septiembre de 2014 en la Sociedad Cervantina de Madrid, con el título «Reflexión sobre la composición de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*».

4. En el documento, *Carta de Miguel de Cervantes al señor Antonio de Eraso del Consejo de Indias*, fechado el 17 de febrero de 1582, se lee, en efecto, que, mientras espera noticias acerca de su solicitud de un cargo en América, «me entretengo en criar a *Galatea*, que es el libro que dije a v.m. estaba componiendo; en estando algo crecida, irá a besar a v.m. las manos y a recibir la corrección y enmienda que yo no le habré sabido dar» (Sliwa, 2005: 550 [modernizamos la grafía y puntuamos]).

5. Romero (2004: 23-29), efectivamente, los ignora absolutamente al proponer su propia tesis: los dos primeros libros habrían sido escritos por Cervantes entre 1597 y 1599, a continuación de leer, meditar y asimilar la *Philosophía antigua poética*, de Alonso López Pinciano, publicada en 1596 y que constituiría el *terminus a quo*; los dos últimos, a partir de febrero o marzo de 1615.

6. Cfr. solo Harrison (1993).

la supuesta dicotomía dispositiva, estética e ideológica del texto y aceptar la simultaneidad de la redacción del *Ingenioso caballero* y el *Persiles*.

Isabel Lozano Renieblas (1998: 19-37), al año siguiente de la primera edición de Romero, criticaba severamente la arbitrariedad y falta de cientificidad de las propuestas realizadas sobre las fechas del origen y las sucesivas etapas de elaboración del *Persiles*; unas, por la inconsistencia y el carácter meramente conjetural que supone esbozar una teoría sobre la composición del *Persiles* sustentada en la intertextualidad, en el hipotético empleo de modelos literarios por Cervantes; otras, por ampararse en la incongruente cronología interna de un texto que no respeta la periodización histórica; otras, por fin, por apoyarse en un procedimiento comparativo con otras obras cervantinas cuya datación es, cuando menos, igual de problemática. «El único método posible para fechar una obra –sentenciaba– es sin duda un método histórico que, por el momento, no está al alcance del investigador» (p. 37), por lo que se guardaba de emitir su propia solución al respecto.

La reflexión crítica de Isabel Lozano sobre la inviabilidad de las soluciones adoptadas para fechar el *Persiles* ha servido, en parte, para devolver la estimación a las afirmaciones autoriales y, en parte, para ensayar otros acercamientos metodológicos a la cuestión⁷. Máximo y Héctor Brioso (2002 y 2003), en los dos artículos en que han abordado la presencia de Heliodoro en el *Persiles y Sigismunda* en torno al empleo sistemático común del «poliglotismo implícito», han preconizado una redacción tardía del último texto cervantino, al tiempo que han discutido críticamente, singularmente en el segundo, algunas de las hipótesis defendidas por otros especialistas sobre una gestación temprana y una composición en varios tiempos de la obra. Jean-Marc Pelorson (2003: 12-15), que se limita a lo dicho por Cervantes a propósito de la redacción, defiende la «existencia de un “proyecto del *Persiles*”», que emanaría, de un modo vago, impreciso o muy general, del discurso que profiere el Canónigo de Toledo sobre el relato de aventuras ideal (*Don Quijote*, I, XLVII), por lo que no sería sino «el fruto de una larga meditación de más de diez años» (p. 14). Francisco Rico (2005: 164), al evaluar la estadística del empleo cervantino de los alomorfos neutros *a lo cual*, más antiguo, y *a lo que*, más moderno, en el conjunto de su obra, sostiene que la *Historia setentrional* hubo de ser escrita en el «último lustro» de vida del autor, «no antes», y «en un solo período». El mismo procedimiento analítico ha seguido Rey Hazas (2008: 128), solo que con la presencia de los términos *cristiano* y *católico*, para arribar a la misma conclusión: «El *Persiles* entero es posterior al primer *Quijote* y no se ve sometido a otras detenciones que las obligadas por la redacción simultánea de las demás obras que Cervantes va componiendo a la vez durante los últimos años de su vida».

7. Naturalmente, se siguen ofreciendo propuestas imposibles de justificar sobre la génesis del *Persiles*, como la «impresionista» de Zimic (2005: 18-21).

LA VARIEDAD EN LA UNIDAD COMO INSTRUMENTO DE DATACIÓN DEL *PERSILES*

A nuestro entender, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* está, frente a *La Galatea* y *El ingenioso hidalgo*, en conformidad con las *Novelas ejemplares* y *El ingenioso caballero* en lo concerniente a la cuestión fundamental de la unidad en la variedad, habida cuenta de que la configuración de los tres textos es el resultado de la reflexión metacrítica que Cervantes realiza, sobre la arquitectura del *Ingenioso hidalgo*, a propósito de la vinculación que los episodios intercalados han de guardar con la fábula que les sirve de soporte estructural y a la forma en que se han de enlazar con ella.

La racionalización de la reorientación morfológica que experimenta su prosa de imaginación la ofrece Cervantes (2007: 710 y 1069-1070) en los capítulos III y XLIV del *Ingenioso caballero*. En ellos, por boca de Sansón Carrasco y por «un modo de queja» que tuvo Cide Hamete Benengeli de sí mismo, se enjuicia la inserción de la «novela intitulada» *El curioso impertinente* y de la historia del capitán cautivo en el *Ingenioso hidalgo*, en base a su frágil unión con la diégesis, puesto «que están como separadas de la historia», a su excesiva extensión y al hecho de que el lector, llevado «de la atención que piden las hazañas de don Quijote y Sancho», no repare en «su gala y artificio». De resultas, Cervantes decide no volver a «injerir novelas sueltas ni pegadizas» en cuerpos mayores, sino darlas a conocer «por sí solas», libres de ataduras, en un volumen independiente que denominará *Novelas ejemplares*. Mientras que en sus textos de ficción en prosa de largo aliento solo interpolará «episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos». Y, justamente, hace lo que dice: tanto en la segunda parte del *Quijote* como en la *Historia setentrional* ya no encontramos, como complemento diegético, metaficciones ni novelas yuxtapuestas, sino episodios novelescos coordinados, de extensión limitada, iniciados *in medias* o *in extremas res* y tendentes a presentar una equilibrada factura entre narración pretérita y acción presente, aunque no desaparecen del todo las narraciones en bloque siempre y cuando sean breves, al modo del episodio del cabrero Eugenio (*Don Quijote*, I, LI), cuya inclusión, que Cervantes no cuestiona, forma parte de los «casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse». La diferencia entre un texto y otro estriba en que, mientras que en el *Ingenioso caballero*, aun cuando vuelva a incorporar un elevado número de narraciones adventicias, se inclina hacia la unidad, en el *Persiles y Sigismunda* apuesta por la variedad, la libertad creadora y la flexibilidad estructural que acarrea la conjugación experimental de la moderna épica amorosa en prosa con el relato breve⁸.

8. Cfr. Muñoz Sánchez (2003; 2007a: 105-109; 2013a: 222-232; 2013b: 191-197).

Ello no obstante, la crítica cervantina ha sólitamente observado una disparidad formal y de grado de solapamiento entre los episodios de los libros I y II del *Persiles* y los del libro III. Así, pongamos, González Rovira (1996: 240), en su importante monografía sobre *La novela bizantina de la Edad de Oro*, afirma que:

La presencia... de numerosos relatos interpolados presenta algunas diferencias entre la primera [libros I-II] y la segunda parte [libros III-IV]. Si en la primera su número es reducido, pero la extensión de sus historias es bastante dilatada y con frecuentes interrupciones, en la segunda aumenta el número..., aunque se limita la extensión de las analepsis y se prefiere la presentación directa. Los cambios, sin duda, obedecen a las reflexiones cervantinas sobre la forma y la función de los episodios que le llevan a las transformaciones verificadas entre el *Quijote* de 1605 y el de 1615.

Martín Morán (2008: 184), que en líneas generales coincide con González Rovira, pese a que no se posiciona explícitamente en lo relativo a la supuesta contemporaneidad de los libros I-II del *Persiles* con el *Ingenioso hidalgo* y de los libros III-IV con el *Ingenioso caballero*, observa una mayor involuación de los personajes principales en la materia interpolada y una mejor trabazón de los relatos secundarios en la segunda parte del *Persiles* que en la primera:

La técnica de las interpolaciones cambia radicalmente, entre la primera [libros I-II] y la segunda parte [III-IV]: en ambas, el narrador cede la palabra a los protagonistas de las historias secundarias, pero en la primera la materia narrativa interpolada queda confinada casi por entero en el pasado del relato secundario; en la segunda, la mayor parte de la materia narrativa se desarrolla, por lo general, ante los ojos de los personajes. El resultado es que en la parte septentrional las historias secundarias se presentan como excursus de la principal; mientras que en la parte meridional están integradas en ella, con la implicación directa de Periandro y Auristela.

Baquero Escudero (2013: 148-195), en el primer estudio de conjunto publicado sobre *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, se alinea igualmente en la constitución de una distinción entre las secuencias narrativas laterales de los dos primeros libros y las de los dos últimos; pero sostiene justo lo contrario que Martín Morán en lo concerniente a la participación activa de los protagonistas centrales y a la integración de los episodios. Es en los dos primeros libros, a su modo de ver, donde se establece una relación de necesidad entre los niveles narrativos primario y secundario, basada en la incorporación de los personajes episódicos «a la trama primera, al compartir el mismo objetivo de los protagonistas: la huida de esos lugares que se yerguen como una seria amenaza sobre ellos» (pp. 171-172), a saber: la isla Bárbara, en el libro I, y la isla del rey Policarpo, en el II. Esta ligación desaparece en el libro III, que se caracteriza por presentar una «sucesión de historias secundarias cuya imbricación dentro de la trama primera resulta

débil cuando no nula» (p. 192), como se echa de ver en que, «frente al papel activo que [los héroes] mantenían en las partes anteriores [libros I-II], no solo aparecen como testigos pasivos, sino que su presencia es incluso oscurecida por otros personajes, fundamentalmente Constanza y Antonio» el hijo (p. 191). Por otro lado, Baquero Escudero, en sintonía con Martín Morán, opina que los episodios del libro III son esencialmente de corte realista, lo que implica «otra suerte de variedad» que concede «ese carácter mixto a la novela» (p. 191).

Conviene recordar, en este sentido y en primer término, que los episodios del *Ingenioso hidalgo* no manifiestan una confección unívoca sino plurívoca, por cuanto su contextura y modos de engarce registran un notable grado de diversidad, que oscila entre la suspensión de la diégesis para propiciar la intercalación de una metaficción o de una narración en bloque, como sucede con *El curioso impertinente* y con las historias de capitán cautivo y la pastora Leandra, hasta la diseminación intermitente y fragmentaria de la interpolación por un amplio número de capítulos, narrada por entregas y por diferentes narradores intradieгéticos y con varios encuentros y acciones vivas presentadas en el discurrir presente de la fábula, como ocurre con los episodios de Marcela, del oidor, don Luis y doña Clara y, particularmente, de Cardenio y Dorotea⁹.

Los episodios del *Persiles*, aunque ajustados a los criterios señalados en los pasajes metacríticos del *Ingenioso caballero*, desarrollan igualmente una amplia gama de posibilidades de articulación técnica y de métodos de acoplamiento a la diégesis que impide su clasificación o discriminación categórica entre los de una parte y otra. Si dejamos al margen las tres secuencias narrativas adventicias que se insertan en el relato analéptico de Periandro (II, X-XX), es decir la de las dobles bodas de los pescadores (II, X y XII) —que, por cierto, manifiesta una imbricación perfecta con la narración medular, no solo por desarrollarse esencialmente en forma de acción viva, sino también por la capital implicación de Periandro y Auristela en su devenir—, la del rey Leopoldio de Danea (II, XIII) y la de la amazona Sulpicia (II, XIV), que son de tercer grado; los encuentros y convivencia con algunos personajes, como Rosamunda y Clodio (I, XIV) en el libro I, el autor de comedias (III, II), la vieja peregrina (III, VI), la pastora de Villarreal (III, XII), el criado del duque de Nemurs y las tres damas francesas Félix Flora, Belarminia y Deleasir (III, XIII) y Soldino (III, XVII-XVIII) en el libro III, y el compilador de la *Flor de aforismos peregrinos* (IV, I) y el poeta peregrino español (IV, III y VI) en el IV; así como las aventuras de don Diego de Parraces (III, IV), el asalto morisco (III, XI) y el mesón de Perpiñán (III, XIII) del libro III, son catorce los episodios metadieгéticos o de segundo grado del *Persiles*: 1) el de Antonio y su familia (I, IV-VI; III, IX), 2) el de Rutilio (I, VIII y IX), 3) el de Manuel de Sosa y Leonora (I, IX-X; III, I), 4) el de Transila, Ladislao y Mauricio (I, XII-XIII), 5) el de Taurisa y los dos capitanes (I, XVII y XX),

9. Cfr. Muñoz Sánchez (2000), Rey Hazas (2013) y Baquero Escudero (2013: 70-110).

6) el de Renato y Eusebia (II, XVIII, XIX y XXI), 7) el de Feliciano de la Voz (III, II-V), 8) el de Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé, (III, VI-VII, XVI, XVIII y XIX; IV, I, V, VII y XIV), 9) el de Tozuelo y Clementa Cobeña (III, VIII), 10) el de los falsos cautivos (III, X), 11) el de Ambrosia Agustina (III, XI y XII), 12) el de Claricia y Domicio (III, XIV-XV), 13) el de Ruperta y Croriano (III, XVI-XVII) y 14) el de Isabela Castrucho (III, XIX y XX-XXI). Los cuales, a excepción del de Renato y Eusebia, que es el único del libro II, y de la parte final del de Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé, que se desgrana en el libro IV, se reparten entre el libro I, cinco, y el libro III, ocho. Ello obedece a la estructura general del *Persiles*. Por un lado, al empleo del arte retórica del *ordo artificialis*, que comporta la distorsión lineal o natural de la historia principal, y que precisa, al mismo tiempo que la acción avanza hacia el desenlace, de analepsis completivas, hasta un total de seis, que palien el comienzo *in medias res*. En efecto, a contrapelo de los modelos épicos establecidos de la tradición grecolatina, singularmente de la *Odisea* (cantos IX-XII) y la *Eneida* (libros II-III), en el *Persiles*, como en *Historia etiópica* (libros II-V y VI) y en *El peregrino* (libros III-IV) de Lope, la recuperación del pretérito de la trama medular no descansa en un único relato analéptico, sino en varios narrados en primera persona por distintos personajes; los cuales, además, no se despliegan concatenados temporalmente: son fragmentos discontinuos. Tres de las seis analepsis, las de Taurisa (I, II), Arnaldo (I, XVI) y el capitán que envía Sinforosa en busca de Periandro (I, XXII), se distribuyen en puntos estratégicos —al principio, en medio y al final— del libro I; la más extensa, la de Periandro, se desgrana por entregas a lo largo de diez de los veintiún capítulos del libro II; la más sucinta, la de Auristela, no pasa de ser un fragmento del capítulo noveno del libro III; la sexta y última, la de Seráfido (IV, XII-XIII), enlaza, en perfecta y deliberada simetría, el origen de la trama con el desenlace. Ello explica la desproporción de relatos secundarios que se aprecia entre los libros I y III, y su radical remisión en el II; pero no su ausencia en el IV, que responde a otros criterios. Por el otro, la alternancia del viaje de la pareja protagonista y sus acompañantes con su detención en un espacio único: durante los libros I y III es cuando se sucede el viaje, ya por mar (libro I), ya por tierra (libro III), y cuando se produce, habida cuenta de la idoneidad de la estructura itinerante para propiciar la variedad, la sucesión de la narración medular con los episodios intercalados; mientras que en los libros II y IV la narración pivota, respectivamente, alrededor de la isla del rey Policarpo y de Roma, y se centra casi en exclusiva en la historia principal, si bien el libro II es más complejo morfológicamente hablando a consecuencia de la dilatada narración de Periandro y de la reanudación del viaje marino a partir del capítulo XVII, que arriba a la isla de las Ermitas, en donde ha lugar el relato secundario de Renato. De manera que, aparte del inicio y del desenlace, en los que se acumula una profusa serie de contingencias regida por el azar, así como del relato homodiegético de Periandro, se puede decir que los libros I y III son, conforme a la actividad dependiente del peregrinaje de los héroes, el marco de la peripecia, de las aventuras y de

la variedad episódica, y los libros II y IV, por la dinámica de su estatismo, del escudriñamiento del deseo y la pasión amorosa, del análisis a la vez psicológico e íntimo de los personajes.

Solo el episodio de Manuel de Sosa puede ser considerado una narración en bloque, aun cuando el remate de su caso acontece en Lisboa, al mostrar un ex presidiario de la isla Bárbara a Periandro, Auristela y la familia de Antonio la capilla en que reza el epitafio del enamorado portugués que ordenó poner un su hermano y al informarles del óbito de Leonora quizá de pena «por el sentimiento del no pensado suceso» (*Persiles*, III, I, 437), y aun cuando guarda una vinculación temática indisputable con la resolución de la historia principal –y con la de *La española inglesa*–, en tanto en cuanto son dos originales reelaboraciones del motivo tradicional de la boda estorbada que, en último término, proviene de la *Odisea* de Homero (cfr. Muñoz Sánchez [2013a: 204-206]). Es importante recalcar, por demás, que el relato autodiegético de Manuel –así como los de los otros episodios de los libros I y II– no es más extenso que algunos de los del libro III, como el de Feliciano de la Voz o el de Ortel Banedre. Solo los episodios de Tozuelo y los falsos cautivos, en el libro III, son preferentemente acciones en directo. Todos los demás tienden a exhibir, en mayor o menor medida, una relación armónica entre narración y acción, siendo los más complejos formalmente los de Antonio, Feliciano y Banedre.

Avallé-Arce y Riley (1973: 74), comentando los relatos externos del *Quijote*, señalaban que «decir dónde acaba una historia no es más fácil que determinar dónde empieza»; que es exactamente lo que ocurre en los episodios de Antonio, Rutilio, Transila y Taurisa. El primero de ellos no da comienzo cuando el bárbaro español refiere su caso en la sobremesa de la frugal cena con que agasaja a sus huéspedes, antes bien en el instante en que su hijo «se llegó a Periandro y, en lengua castellana..., le dijo: –Sígueme, hermosa doncella, y di que hagan lo mismo las personas que contigo están, que yo os pondré en salvo, si los cielos me ayudan» (*Persiles*, I, IV, 157); después, con el encuentro con su padre, que les habla «en la misma lengua castellana» (I, IV, 157), y, por último, tanto con el descubrimiento de su hogar, la cueva a la que «servían de techo y de paredes las mismas peñas» (I, IV, 159), como con la presentación de Riela y Constanza. Estos tres indicios conforman, cierto, el preámbulo del episodio, marcan el paulatino desplazamiento de la diégesis al relato metadiegético, al igual que la entrega, en mitad de la noche, al escuadrón de peregrinos de un niño y de objetos que identifican al donador, así como la llegada intempestiva «a la majada [de los boyeros] de una mujer llorando» y «medio vestida» (III, II, 449), primero, y «de un tropel de hombres a caballo, preguntando por la mujer desmayada y por el caballero de la criatura» (III, II, 451), después, configuran el de Feliciano de la Voz y marcan la transición de una región de la imaginación a la otra. La parte narrativa del episodio del español, que comprende los capítulos IV y V del libro I, no se desarrolla de seguida, sino en tres impulsos, fragmentada por la narración de base, para dar cuenta del fallecimiento de Cloelia, la aya de Auristela, y del regreso de An-

tonio el hijo, que viene de inspeccionar la isla. Los dos primeros impulsos están constituidos por el relato autodiegético de Antonio; en ellos refiere los sucesos biográficos que le han llevado desde el Quintanar de la Orden hasta la isla Bárbara y el encuentro con Ricla, que podría estar pergeñado sobre el de Ulises con Nausícaa en la marina de Feacia, en el canto VI de la *Odisea*. El tercer impulso, que detalla su historia de amor, lo rememora Ricla, produciéndose así un cambio de narrador y, por ende, de perspectiva. Esta misma variación formal se registra en el episodio de Transila, donde ella toma el relevo a Mauricio, su padre, en la narración de su caso, e igualmente en el de Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé, en que cada actor cuenta una parte de la historia, respectivamente, en la vecindad de Talavera, en un mesón francés y en Roma. El desenlace, luego de que Antonio y su familia hayan ligado su itinerario al de la pareja protagonista, acaece, en forma de acción en el tiempo presente de la diégesis, a su paso, ya en el libro III, por el Quintanar, su localidad de origen, donde sobreviene la escena de reconocimiento con sus padres, calcada de la de Ulises con Laertes en el canto XXIV de la *Odisea*, y se le notifica la buena nueva de la resolución pacífica del altercado que ocasionó su partida y el deceso de su contendiente.

El episodio de Rutilio tampoco empieza en el momento en que, por instigación de Antonio y «para entretener el tiempo» (I, VII, 184), relata el cuento de su vida en la isla despoblada. Lo hace cuando Periandro, Auristela y la familia del español, al día siguiente del incendio que ha asolado la isla Bárbara, ven venir hacia donde están una balsa de la isla mazmorra con veinte prisioneros a bordo y uno de ellos les explica que «el bárbaro que los sacó del calabozo oscuro» les dijo «que la isla se abrasaba y que ya no tenían que temer por los bárbaros» (I, VI, 180); inmediatamente después, otro, a causa del asombro de Ricla por la inusitada piedad del bárbaro, aclara que les habló «en lengua italiana» (I, VI, 180); por fin, justo al disponer la partida, se presenta «un bárbaro gallardo, que, a grandes voces, en lengua toscana» (I, VI, 182), les pide clemencia, al cual, un tercer prisionero, identifica como su libertador. Esta misma técnica de allanar con antelación la irrupción definitiva de un episodio mediante la presentación tan sesgada como enigmática del protagonista por otros personajes en papel de meros informadores es la que informa, aunque naturalmente con variaciones, los preludios de las historias de Ambrosia Agustina (III, XI, 543-544) e Isabela Castrucho (III, XIX, 605-607). No en balde, la morfología del episodio de Ambrosia Agustina, basada en un preliminar separado físicamente de en un relato intradiegético-homodiegético, es análoga a la del de Rutilio. Empero, el episodio del italiano, tras unir su periplo al de la pareja protagonista, manifiesta un doble desenlace, primero, al quedarse voluntariamente en la isla de las Ermitas (II, XXI), después, dado que en la obra de Cervantes el retiro del mundo es solamente un estado transitorio, lo vemos asistir en directo, extramuros de Roma, al desenlace de la trama medular (IV, XII-XIV).

Con el de Transila acaece como con los del «bárbaro español» y el «bárbaro italiano». Ella, efectivamente, es la «bárbara intérprete» con quien ne-

gocia, en lengua polaca, Arnaldo la venta de Periandro travestido de doncella a los bárbaros (I, III, 146-148). Solo que ahora Cervantes caracteriza al personaje en su progresiva presentación antes del arranque efectivo de su historia, destaca de él aquello que singulariza su caso. Así, al ser exhortado Periandro por Antonio el hijo para que le sigan en mitad de la cruenta batalla y el incendio devastador:

No le respondió palabra Periandro, sino hizo que Auristela, Cloelia y la intérprete se animasen y le siguiesen... Los muchos años de Cloelia y los pocos de Auristela no permitían que al paso de su guía tendiesen el suyo; viendo lo cual el bárbaro, robusto y de fuerzas, asió de Cloelia y se la echó al hombro, y Periandro hizo lo mismo de Auristela; la intérprete, menos tierna, más animosa, con varonil brío los seguía (I, IV, 157).

Aunque se trata de una característica no menos representativa que específica del arte de Cervantes, que ensaya en repetidas ocasiones, desde diversos enfoques, llegando incluso a la inversión irónica —piénsese, por ejemplo, en Silerio como ermitaño arpista, en *La Galatea*, en Dorotea en plena metamorfosis de hombre a mujer, en el *Ingenioso hidalgo*, en doña Estefanía de Caicedo como una medio tapada, en *El casamiento engañoso*, o en don Diego de Miranda como el cuerdo caballero del verde gabán, en el *Ingenioso caballero*—; en el *Persiles* se complace en presentar elocuente y significativamente a Renato y Eusebia como dos eremitas ascetas dedicados a la vida contemplativa; a Ortel Banedre, caballero cayéndose de su montadura; a Ambrosia Agustina, desfallecida en un carro, disfrazada de varón, en un papel de mujer fuerte que le viene demasiado grande, a Ruperta, de colérica vengadora, o a Isabela Castrucho, de verde cubierta de un antifaz.

El episodio de Transila, por lo demás, presenta la singularidad de que comienza por el final, mediante el encuentro con Mauricio, su padre, y Ladislao, su marido, en Golandia, que precede a las narraciones explicativas que lo dilucidan. Sabremos, por la recopilación general del príncipe Arnaldo (IV, VIII, 679), que su decurso culmina en Inglaterra, donde esperan cohabitar en pacífica convivencia y con más libertad de conciencia que en su tierra. Pero en lo substancial, su historia se completa con su concurrencia en tal isla septentrional. Así, *in extremas res*, se puede decir que comienzan los episodios de Manuel de Sosa, cuya vida dura lo que dura el cuento de su relato, y el de Claricia, «la mujer voladora», que principia con la muerte de Domicio, su marido, al caer de una torre abrazado a Periandro, tras haber sido enloquecido por los hechizos de la despechada Lorena. Este episodio del libro III manifiesta, por cierto, una disposición pareja al de la varonil Transila, habida cuenta de que una acción en el tiempo presente desemboca en una narración esclarecedora del caso; si bien, el de Transila es menos abrupto, más complejo y está mejor hilvanado al relato de base.

Taurisa es un personaje excepcional; en tanto doncella de Auristela, pertenece a la trama primera, hasta el punto de que el relato explicativo que brinda en el barco de Arnaldo a Periandro (I, II), cuya identidad desconoce

por servir a Auristela solo a partir de que fuera adquirida por el príncipe de Dinamarca, no constituye sino la primera analepsis completiva de la acción principal. Todavía en calidad de asistenta de la heroína y, como tal, personaje primario, alude Arnaldo a ella cuando cuenta a Auristela que se ha visto obligado a entregársela a dos caballeros amigos, que en un navío iban a Irlanda, para que la trasladaran allá porque «iba muy mala y con poca seguridad de la vida» (I, XVII, 236). Sin embargo, cuando el barco de los amigos del príncipe arriba a la isla Nevada en que se hallan Mauricio, Antonio el hijo y las damas, entre ellas Auristela, tras el naufragio de la nave de Arnaldo y la separación del esquife y la barca, es ya un personaje episódico que protagoniza su propia historia: la del duelo de los dos capitanes que se disputan su favor y su amor (I, XX). Es lo mismo que sucede con Bartolomé el manchego, criado de Antonio el hijo y Constanza y portador del bagaje del escuadrón de peregrinos desde su salida del Quintanar, que se desvincula de su participación de la narración medular para incorporarse a la historia secundaria en curso de Luisa (III, XVIII)¹⁰. La diferencia entre ellos es que, frente a la libre determinación del bagajero de escaparse con la moza talaverana, Taurisa se ve arrastrada a ser la protagonista de una historia sin su voluntad, es un personaje pasivo en razón de su maltrecha salud. Aparte de ellos, el único personaje de la obra de Cervantes que se desmarca de la fábula de que forma parte para desarrollar su historia particular es doña Rodríguez, la dueña de honor del palacio de los duques, en el *Ingenioso caballero* (cfr. Muñoz Sánchez, 2013a: 232-245); lo que sirve para reforzar la hipótesis de la redacción sincrónica de la segunda parte del *Quijote* y del *Persiles*. En cualquier caso, el episodio de Taurisa y los dos capitanes es, al igual que el de Tozuelo y el de los falsos cautivos, en el libro III, una acción mostrada en directo en el tiempo presente de la diégesis. Ahora bien, si entendemos la información que brinda Arnaldo a Auristela sobre cómo deja a Taurisa agonizante en manos de sus amigos como el preámbulo del episodio, presenta entonces una textura similar al de Isabela Castrucho: una nota informativa a modo de introito separada físicamente de una acción viva que alberga una breve relación explicativo-confesional.

La factura del episodio de Renato y Eusebia, que cierra el libro II del *Persiles*, se refrenda *grosso modo* en otro del libro III: el de Ruperta. Una noticia en ambos casos supone la transición de la diégesis a la metadiégesis: la que un marinero expone a los personajes principales sobre la vida de los dos moradores de la isla de las Ermitas y la que cuenta Bartolomé a sus amos sobre una novedad maravillosa que abriga el mesón francés en que moran; la contemplación del escenario donde se desarrolla la acción: las ermitas y una lúgubre estancia, comporta la relación pormenorizada del caso por uno de los personajes del episodio: Renato y el enlutado criado de Ruperta; por fin, una acción presente: la llegada a la isla de Sinibaldo, el hermano de Renato, y el

10. Cfr. Muñoz Sánchez (2007b: 146-154) y Baquero Escudero (2013: 186).

frustrado intento de asesinato de Croriano por Ruperta, oficia de desenlace. A ello hay que sumar que muchos de los componentes de los dos episodios provienen de la tradición caballeresca. Con todo, el de la «bella matadora» es una de las secuencias narrativas secundarias más revolucionarias y transgresoras de la producción literaria de Cervantes, dado que la parte activa se desarrolla, por primera y única vez en su obra, a espaldas de cualquier personaje, que no sean los actores mismos del episodio y el narrador principal (cfr. Muñoz Sánchez 2007a y 2008).

Como consecuencia de la reflexión que Cervantes efectúa sobre el episodio y su relación estructural con la narración de base a partir de la experiencia del *Ingenioso hidalgo*¹¹, la participación e implicación de los personajes principales en la materia interpolada deviene una cuestión fundamental a fin de potenciar la coherencia constructiva del discurso, de garantizar la cohesión de los niveles narrativos primario y secundario. Es discreto señalar que, en la acción en presente del *Persiles*, Cervantes configura, pese a la centralidad de Periandro y Auristela y a diferencia del *Quijote*, un personaje colectivo, cuyo guarrismo está en continuo estado de fluctuación. Desde la isla Bárbara hasta el Quintanar de la Orden, el núcleo lo componen la pareja nórdica y la familia del español Antonio; a él se van adhiriendo y desligando personajes conforme entrecruzan y distancian sus destinos, caminos e intereses. Desde la localidad manchega hasta Roma, el cañamazo se reduce a Periandro, Auristela y los hijos del español y Ricla, Antonio y Constanza; si bien, a medida que se van aproximando a la meta de la novela, el escuadrón va incrementado su número, habida cuenta de que la ciudad eterna, en homología con el espacio pastoril comprendido entre las riberas del Tajo y del Henares de *La Galatea*, funciona como un centro aglutinador donde confluyen todos los vivires. Por consiguiente, la intervención de los personajes primarios en los relatos secundarios recae principalmente en Periandro y Auristela, en menor proporción en la familia de Antonio y ocasionalmente en otros personajes. Periandro y Auristela o uno de los dos son los receptores orales de todas las narraciones intradieгéticas episódicas, a excepción de la de Claricia, a la que prestan oído las tres damas francesas, porque Periandro y Antonio están malheridos a la sazón por su actuación en el caso de Domicio y en la liberación de Félix Flora de su raptor y Auristela y Constanza les están atendiendo. Su mediación o intromisión en la parte activa manifiesta, en cambio, diversos grados de intensidad: 1) se

11. En efecto, en el *Ingenioso hidalgo* el cura Pero Pérez y el barbero maese Nicolás reparten funciones con don Quijote y Sancho en la integración de los episodios en el cuerpo de la fábula, concretamente en el relato de Dorotea y en el entramado de historias que se desarrolla en la venta de Juan Palomeque. En el *Ingenioso caballero*, sin embargo, todo gira alrededor de la pareja protagonista (cfr. Riley, 2000: 126), aunque pierden protagonismo ante otros personajes en los episodios de Ricote y Ana Félix –el general de la galera capitana, el virrey de Cataluña y don Antonio Moreno– y de Claudia Jerónima –Roque Guinart– (cfr. Muñoz Sánchez, 2013a: 229). La actuación independiente del cura y del barbero, eliminada en la segunda parte, no ha lugar tampoco en el *Persiles* por cuanto Periandro y Auristela están siempre presentes, aunque sean puntualmente otros de los personajes que los acompañan los focalizados en atención a la conexión con un episodio en particular.

quedan por completo al margen del desenlace de la historia de Ruperta; 2) son observadores o espectadores a distancia del trágico suceso de Taurisa –solo Auristela–, de la pendencia de Tozuelo y Clementa con sus progenitores y de la anécdota de los falsos cautivos; 3) aunque están presentes, quedan relegados a un segundo plano por la participación de otros personajes en los episodios de Rutilio –Ricla, en el preámbulo, y Antonio el padre, que es quien pide al italiano que cuente su historia–, de Renato –Arnaldo, que solicita al francés que relate su caso, y Sinibaldo, su hermano, que arriba con la noticia de su rehabilitación social tras la muerte de Libsomiro, su contrincante–, de Feliciano de la Voz –los boyeros, en la majada, y don Juan de Orellana y don Francisco de Pizarro, en Guadalupe–, de Ortel Banedre –Constanza, en el encuentro con Luisa en el mesón francés, y Ruperta y Croriano, en la liberación de Luisa y Bartolomé de la cárcel romana– y de Ambrosia Agustina –Constanza–; 4) su injerencia es significativa en los episodios de Antonio, Manuel, Transila e Isabela –solo Auristela–; 5) su participación es fundamental en la primera parte del episodio de Banedre y en el de Claricia y Domicio.

Los episodios novelescos del *Persiles*, como los de los otros textos cervantinos de largo aliento y las *Novelas ejemplares*, asimilan, pese a su heterogeneidad genológica, el mundo de la novela breve, en que se consigna la realidad cotidiana, la vida en curso, la ambigüedad y relatividad de la verdad. Por ello, nos sorprende que pueda establecerse una rígida distinción entre los episodios de los libros I-II y los del libro III en función de su menor y mayor aproximación al *realismo* o de su mayor y menor gravedad y ejemplaridad ideológica. Aun más que el *Quijote*, el *Persiles* es una galería, una síntesis, de los géneros de su tiempo; al igual que en el resto de la obra de Cervantes, en la novela póstuma ningún episodio pertenece en puridad a un módulo específico, antes bien se deslizan de unos a otros, se contaminan unos de otros o se combinan unos con otros, singularmente los más elaborados; son, pues, de naturaleza híbrida. El episodio de Antonio entrevera elementos del drama de honor y las biografías de soldados –al modo del *Discurso de mi vida* de Alonso de Contreras y el *Comentario del desengaño de sí mismo* de Diego López de Estrada o de la ficticia de Rui Pérez de Viedma, inserta en el *Ingenioso hidalgo*, episodio con el que guarda una nítida relación intratextual– con el relato de amor y aventuras, todo ello traspasado por la evocación de la *Odisea* en el viaje épico de Antonio, en el encuentro con Ricla en la marina de la isla Bárbara y en la anagnórisis con su padres; a pesar del credo de Ricla, su matrimonio interracial e intercultural con Antonio –similar a los del capitán cautivo y Zoraida y Amurates y Catalina– no solo se oficia al modo pretridentino, sino que en el texto no se registra su sanción sacramental, como tampoco el bautismo ni la confirmación católica de ella y sus hijos.¹² El de

12. Escribe Márquez Villanueva (2010: 282): «no hay en toda la obra de Cervantes páginas más audaces que las dedicadas al robinsonismo ético-religioso del naufrago manchego Antonio el bárbaro, origen de una ejemplar familia en que, conforme a un erasmismo radical, florece en armonía con la naturaleza un ramillete de virtudes cristianas que nunca conocieron iglesias, sacramentos ni clero».

Rutilio exhibe rasgos picarescos, celestinescos y de la *novella* de mercaderes a la manera de Boccaccio, a quien Cervantes podría estar homenajear; la andadura del maestro de danzar por el *Persiles* es, incluso después de haber abrazado la vida penitente en la isla de las Ermitas, un continuo vagar sin solución de continuidad, un camino sin retorno, como se echa de ver en el final en que todos retornan felices a sus hogares salvo él, Luisa y Bartolomé. El de Manuel de Sosa es un relato predominantemente cortesano-sentimental, anclado en el tiempo de las campañas africanas del rey de Portugal y abocado a la tragedia por la inicua traición de Leonora, que subvierte el desenlace habitual del tema odiseico de la boda estorbada. El de Transila recrea una costumbre exótica, el *ius primae noctis*, asociada con motivos de la epopeya clásica y culta italiana, como la caracterización viril de la protagonista y el talante adivino de Mauricio; ideológicamente apuesta, con tanta maestría como sutilidad, por la libertad de conciencia, frente a un catolicismo trezado de superstición tradicional. El de Taurisa y los dos capitanes es un breve excursus trágico que versa sobre la fuerza todopoderosa del deseo como una vehemente pasión del ánimo que obnubila la razón y sobre la sujeción de eros y tánatos; podría tener su origen en un paso de la *novella* decameroniana de Alatiel (II, 7). El de Renato y Eusebia es una ficción cortesano-caballeresca, pero despojada de su idealidad genética, que prescribe el triunfo de la justicia poética, para impregnarse de la incertidumbre de la vida y de su arbitrariedad moral. El de Feliciano de la Voz y Rosiano es un caso de honra prototípico tanto de la novela corta como del teatro del período, centrado en la contienda paternofilial sobre la elección del cónyuge y en el absurdo código del honor, no menos bárbaro llevado a sus últimas consecuencias que el *ius primae noctis*; en algunos puntos de su desarrollo se vincula intratextualmente con *La señora Cornelia*. El de Banedre, Luisa y Bartolomé amalgama elementos constitutivos de la novela picaresca, de la *novella* italiana y de la

Hay que tener en cuenta, no obstante, que el casamiento de Antonio y Ricla se celebra en un área geográfica en la que no tenía eficacia, por no haberse publicado allí, el decreto *Tametsi*, que regulaba el sacramento del matrimonio establecido por el Concilio de Trento, y tal vez en una data anterior a 1563; pero, una vez en suelo español y a comienzos del siglo XVII, lo cierto es que no lo regularizan o, por lo menos, no se declara en el texto. Lo que Cervantes tematiza es exclusivamente la unión natural de un hombre y una mujer al margen de más ritos y ceremonias que declararse esposos de palabra y sancionarlo con la cópula, la convivencia y la conformación de una familia. Este tipo de unión matrimonial –clandestino, secreto, «hecho a hurtadillas», por apretón de manos, etc.– es justamente el que impera en el *Persiles*, especialmente en el libro III, que se desarrolla en los países católicos del sur de Europa en la primeras décadas del seiscientos: así lo certifican las uniones de Feliciano de la Voz y Rosanio, Tozuelo y Clementa Cobeña, Ambrosia Agustín y Contarino de Arbolánchez, Ruperta y Croriano e Isabela Castrucho y Andrea Marulo; el único casamiento que a se ajusta a la normativa tridentina es el de Ortel Banedre y Luisa, en el cual el caballero polaco compra a golpe de oro indiano a la joven talaverana a sus padres, entrometiéndose y deshaciendo el que tenía concertado con Alonso, vecino suyo de una misma edad y condición social. En todo caso, véase la lectura ortodoxa que propone Garau (2013: 252-255) tanto del matrimonio de Antonio y Ricla como del credo de ella, así como las reflexiones de Martinengo (2015) sobre el tema del matrimonio en los últimos textos de Cervantes, singularmente en el *Persiles*.

novela al modo cervantino de *El celoso extremeño*, con la que mantiene un evidente ligamen intratextual; remite irónicamente, en su estructura subyacente, a la fábula mítica del adulterio de Venus y Marte según la recrea Homero en el canto VIII de la *Odisea*, y aborda críticamente, en clave tragicómica, el tema del matrimonio cristiano derivado del Concilio de Trento. El de Tozuelo y Clementa Cobeña remeda un drama de honra de villanos en clave cómica, que vuelve sobre la controversia paternofamiliar de la elección del cónyuge, al tiempo que suscribe el matrimonio por apretón de manos «como lo manda la santa Iglesia nuestra madre» (III, VIII, 509). El de los falsos cautivos ostenta elementos de los relatos de cautivos, de la novela picaresca y del entremés de alcaldes rústicos a la manera cervantina de *La elección de los alcaldes de Daganzo*, y, sin embargo, aborda con tanta gracia y hondura como ambigüedad moral cuestiones de poética y retórica referidas a la dialéctica de realidad y ficción, historia y literatura, y al poder de persuasión y la capacidad de fabulación del narrador para hacer pasar una *mentira* como *verdad*, por lo que, desde este enfoque y pese a las distancias, se asemeja al quijotesco retable de maese Pedro y el mono adivino. El de Ambrosia Agustina remite al mundo de la novela cortesana y de la comedia de capa y espada de ambientación contemporánea. El de Claricia y Domicio presenta un caso de amor, envenenamiento y locura relacionado al parigual con la ficción caballeresca y la celestinesca, pero que alude al mito de Hércules y Deyanira, elaborado por Sófocles en *Las Traquinias* y por Ovidio en el libro IX de las *Metamorfosis*. El de Ruperta y Croriano es igualmente un estupendo pastiche intertextual constituido de elementos de diversa factura procedentes de la tradición grecolatina, los libros de caballerías, la épica heroica contemporánea y la novela picaresca¹³; todo ello al servicio de demostrar con no menos ironía que humor que la cólera de la mujer sí tiene límite¹⁴. El de Isabela Castrucho sigue el patrón de la *novella* italiana y de los relatos cervantinos en que el

13. Cfr. Beltrami (2002), Blanco (2004: 24-28), Muñoz Sánchez (2007a).

14. Martín Morán (2004: 567-568) ha utilizado la sentencia de narrador primario del *Persiles* «la cólera de la mujer no tiene límite» (III, XVII, 590) para poner en entredicho «la emblemática tolerancia cervantina», ya que el narrador, ante «los grupos sociales que conforman el espacio de la alteridad interna de la cultura etnocéntrica» –los judíos, los moriscos y las mujeres que habitan en la parte del viaje que se desarrolla en los reinos hispánicos–, no puede aceptar su identidad, reproduciendo así «el punto de vista cristiano viejo del lector contemporáneo». Con ello Cervantes, independientemente de que tal sea su opinión sobre ello o no, construye un marco, ciertamente pragmático, «para la mejor recepción de su obra sobre la base de implicaciones ideológicas compartidas». Pues bien, el mismo Cervantes le desmiente porque al cabo la supuesta aseveración tan misógina como cristiano vieja queda refutada y subvertida por el comportamiento de Ruperta que evidencia que la cólera de la mujer sí tiene límite, de tal modo que «triumfó aquella noche la blanda paz desta dura guerra; volvióse el campo de batalla en tálamo de desposorio; nació la paz de la ira; de la muerte, la vida y, del disgusto, el contento» (III, XVII, 596-597). Y es que «Cervantes –como bien señala Blasco (2006: 102)– es un maestro en el arte de envolver, en afirmaciones consonantes con el pensamiento oficial, muy duras críticas contra la realidad del momento... Partiendo de los presupuestos del discurso oficial, Cervantes gusta enfrentar doctrina y experiencia, para desde esta última sacar a luz las miserias de la primera». Por lo que concierne a la posición ambigua que adoptan el autor y el narrador sobre los judíos y los moriscos, remitimos a Pelorson (2003: 55), Güntert (2006: 139) y Márquez Villanueva (2010: 283-289).

ingenio traspone cuantas trabas sociales se interponen en la consecución de su objetivo, como, por ejemplo, el episodio de las bodas de Camacho del *Ingenioso caballero*.

En definitiva, la técnica de las interpolaciones del *Persiles* no cambia radicalmente entre los dos primeros libros y el tercero por cuanto todos ellos, más allá de su especificidad individual y de las relaciones que los vinculan entre sí, se adecuan a los criterios metacríticos enunciados por Cervantes en el *Ingenioso caballero*. Ello, sumado a la estrategia publicitaria y comercial con que anuncia, no sin solemnidad, el proceso en marcha de composición y próxima aparición de su último texto, al cabo póstumo, permite inferir que solo pudo poner la pluma sobre el papel para enfrascarse en la redacción de la *Historia setentrional* tras la publicación del *Ingenioso hidalgo*.

OTRAS HERRAMIENTAS DE DATACIÓN: DEL TRAVESTISMO MASCULINO AL DE LA PAREJA

Hay otros indicios que coadyuvan a postular una redacción tardía del *Persiles*, como el doble travestismo de la pareja protagonista en el comienzo de la novela. Al contrario de la opinión de Isabel Lozano, pensamos que el método comparativo con otros textos cervantinos, que preferimos denominar intratextual, sirve para contextualizar la datación del texto al arrimo de los otros con los que se vincula; acabamos de esbozar la relación intratextual que manifiestan algunos episodios del *Persiles* con otros del *Quijote* y determinadas *Novelas ejemplares*, innegable es igualmente la vinculación de *La española inglesa* con la historia medular de la *Historia setentrional* incluso en su deuda común con Heliodoro y con Homero¹⁵, la práctica del abrupto inicio *in medias res* de *El amante liberal*, *Las dos doncellas* y *El casamiento engañoso* sin apenas ofrecer las coordenadas referenciales mínimas de la narración y abocando al receptor tanto a la sorpresa como a la acción inmediata convierte a las tres novelitas en ensayos experimentales previos al del *Persiles*, y, naturalmente, se podrían esgrimir otras dado que la *Historia setentrional* no solo es el canto de cisne del autor, sino también una auténtica suma cervantina. Resulta que el travestismo masculino comparece, en la producción literaria de Cervantes, por primera vez en el *Ingenioso hidalgo*, cuando el cura y el barbero conciben la estratagema de transmutarse el primero en dama menesterosa y el segundo en su paje con el propósito de solicitar una demanda de auxilio a don Quijote que comporte su retorno a la innominada aldea manchega; empero, el proyecto se queda en ciernes por el encuentro con Dorotea, que fingirá ser, bajo la apariencia de la princesa Micomicona, una dama en apuros que viene en busca del favor

15. Al clásico estudio de Lapesa (1967: 242-263), únense las consideraciones de M. y H. Brioso (2003: 319-321); sobre la deuda de ambos textos con la *Odisea*, cfr. Muñoz Sánchez (2013a: 204-206).

del caballero andante. Habrá que esperar al *Ingenioso caballero* para que el travestismo masculino cobre cuerpo de mujer, primero, en el ambiente festivo y carnavalesco de dos de las burlas programadas por los duques y su séquito, a saber: la del desencanto de Dulcinea, en que el paje da realce y figura a la evanescente amada de don Quijote, y la de la condesa Trifaldi, cuyo contorno es el del guasón mayordomo; después, en dos de las historias secundarias: la de los hijos de don Diego de la Llana, en que el chiquillo se atavía con los vestidos de su hermana, y la de Ricote y Ana Félix, donde Gaspar Gregorio se ve obligado a engalanarse de mujer para salvaguardar su entereza ante el amor de *lonh* del rey de Argel. En *La gran sultana* sucede el de Lamberto, que es Zelinda, pretendida por Amurates y devuelta a su condición prístina por súbita transformación. Por fin, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* contamos con los casos de Periandro y de Tozuelo¹⁶. Si descontamos el conato de disfraz de Pero Pérez, todos los demás se aglutinan en los tres últimos textos publicados por Cervantes, todos compuestos con posterioridad al *Ingenioso hidalgo*, incluida *La gran sultana* que tiende a fecharse a partir de 1607-1608 (cfr. Gómez Canseco, 2010: 21-29). Podemos acotar aun un poco más: el doble travestismo de una pareja únicamente lo ensaya Cervantes en los episodios de los hijos de don Diego de la Llana y de Ricote, Ana Félix y Gaspar Gregorio, en el *Ingenioso caballero*, y en el tan deslumbrante como audaz comienzo de su obra más querida, con el de Periandro, convertido en la más gallarda y hermosa doncella, y Auristela, en desdichado varón. Y el resultado vuelve a ser la paridad entre la continuación de la aventuras de don Quijote y Sancho y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

2. «LIBRO QUE SE ATREVE A COMPETIR CON HELIODORO»

Tanto para el doble travestismo como para el cambio de sexo operado en el último suspiro por «Zelinda, que es Lamberto», Cervantes pudo tomar como falsilla la historia de Fiordispina, inserta en el *Orlando furioso* (canto XXV) de Ludovico Ariosto, en que los hermanos Bradamante y Ricciardeto intercambian sus vestidos y su identidad como hacen los hijos de don Diego de la

16. Cervantes, en algunos casos, denota la androginia o anfibología sexual de estos hombres vestidos de mujer, como el «desenfado varonil» y «la voz no muy adamada» del paje-Dulcinea (*Don Quijote*, II, XXXV, 1010), o la «voz antes basta y ronca que sutil y delicada» del mayordomo que hace de la condesa Trifaldi (II, XXXVIII, 1026); en otros no, como sucede con el hijo de don Diego, Gaspar Gregorio y Tozuelo. En el de Lamberto y Periandro Cervantes recurre a la imagen de «los dos soles» y su hechizante resplandor: le recomienda Rustán a Lamberto-Zelinda: «muéstrale el vivo / varonil resplandor de tus dos soles» (*La gran sultana*, III, vv. 2571-2572, p. 352); por su lado, «levantóse en pie Periandro, descubrió el rostro, alzó los ojos al cielo, mostró dolerse de su ventura, estendió los rayos de sus dos soles a una y otra parte, que, encontrándose con los del bárbaro capitán, dieron con él en tierra» (I, III, 148). Sobre el travestismo en Cervantes, véase Díez Fernández (2004: 143-171, esp. pp. 154-169).

Llana; mejor quizá que el relato de los hermanos Julio y Julieta, que Cristóbal de Villalón, emulando al Ariosto, incluye en el libro IX de *El Cróton*, por su complicada difusión. El *Orlando furioso* (1532), que Cervantes tenía en la uña, constituye además el modelo estructural de escritura desatada que se experimenta en el *Persiles*, aun cuando en sus páginas (IV, VI) se rinda tributo explícito a la *Gerusalemme liberata* (1581) de Torquato Tasso.

E. C. Riley (1997: 46) aseguraba que «Cervantes leía con avidez, y tal vez más que otros sabía que la literatura era un océano de intertextualidad». Cualquier estudio sobre tal cuestión en el *Persiles*, por mínimo que sea, no vendrá sino a ratificar y a asentir el aserto del ilustre cervantista. El *Orlando furioso* es solo uno de los copiosos textos que Cervantes manejó, de los más variados asuntos y disciplinas, para la elaboración de su *Historia setentrional*¹⁷. En lo estrictamente literario tienen una fundamental incidencia la *Odisea* de Homero y la *Eneida* de Virgilio, que se funden proporcionada y magistralmente en los compases finales del libro I y a lo largo del libro II, en la participación de Periandro en las fiestas lúdico-deportivas de la isla del rey Policarpo, en la estada de los protagonistas y sus acompañantes en la susodicha isla y en la extensa relación del héroe de sus aventuras marinas, al mismo tiempo que constituyen, en especial el poema de Ulises, el referente intertextual de algunas de las secuencias narrativas de segundo grado y del desenlace de la historia medular. Igualmente, la novela grecolatina de la época imperial, sobre todo el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, que Cervantes pudo tener en mente a la hora de configurar los compases iniciales de la historia principal —la presencia de Auristela en Tule, el enamoramiento, el voto y la huida— así como en el empleo de la ironía y la distancia autorial sobre lo narrado, la introducción del realismo crítico desmitificador y tal vez la idea del cuadro que ordenan pintar los héroes sobre la parte septentrional de su viaje derivada de la éfrasis inicial del relato griego, y *El asno de oro* de Apuleyo, que bien pudo dejar su impronta en el diseño constructivo del libro III, además de en el episodio de Ruperta. Significativa parecer ser asimismo la presencia de los emuladores españoles de la novela griega de amor y aventuras que le precedieron, el *Clareo y Florisea* (1552) de Núñez de Reinoso, cuyos primeros diecinueve libros constituyen una traducción libre y muy remozada de los *Amorosi ragionamenti* (1546) de Ludovico Dolce, que a su vez es una traducción incompleta de la versión latina de la novela de Aquiles de Tacio realizada por A. Della Croce en 1544, aunque no se puede descartar que Reinoso conociera la traducción italiana completa de Aníbal de Coccio publicada en 1551, la *Selva de aventuras* (1565-1583) de Jerónimo de Contreras y, sobre todo, *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, obra que le pudo servir de estímulo y con cuyo autor rivaliza. Es harto probable que Cervantes per-

17. Sobre los modelos literarios del *Persiles* la bibliografía es amplísima; muy importantes son los estudios de Schevill (1906-1907a, 1906-1907b y 1908), Romero (1968; 2004: 46-51 y las notas al texto), Stegmann (1971), Forcione (1970 y 1972), Lozano Renieblas (1998), Sacchetti (2001), Nerlich (2005) y Alarcos Martínez (2014a y 2014b).

filara la etopeya de Auristela sobre la de Oriana, la amada de Amadís de Gaula, habida cuenta de que, como observara J. B. Avalor-Arce (1991: 78-79), «Oriana tiene una característica moral... que la distingue de la turbamulta de heroínas caballerescas, y ésta la constituyen sus celos de Amadís... Oriana es una vorágine en la que se entremezclan los raptos de pasión amorosa y las rachas de celos coléricos, una audaz combinación de opuestos que no tuvo imitadores inmediatos». Auristela, cierto, aunque entibia con su frialdad el ardor amoroso, refulge por sus prontos celos, capaces aun de fraguar la borrasca y la tormenta posterior que provoca el naufragio del barco en donde viene en conocimiento del amor que despierta Periandro en la cándida Sinfrosina, de prostrarla en cama, de hacer de casamentera de su hermano amante en perjuicio de sus propios sentimientos y, ya en Roma, a causa del incidente con Hipólita, de abandonarle a favor de la vida conventual. Otros autores evocados, entre un larguísimo etcétera, son Horacio, Ovidio, Antonio Diógenes, Luciano, Garcilaso, Ercilla o Góngora. Sin embargo, ninguno alcanza la relevancia que adquiere Heliodoro, comenzando por el hecho de que la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* es el único modelo imitado que Cervantes declara abiertamente en el conjunto de su producción artística, aparte del *Viaggio di Parnaso* (1582) de Cesare Caporali¹⁸.

A PROPÓSITO DE LA *HISTORIA ETIÓPICA* DE HELIODORO

La *Historia etiópica* de Heliodoro de Émesa es el representante más tardío de un género, la novela griega de amor y aventuras, que afloró entre finales del siglo II y comienzos del siglo I a. de C., pues el texto más antiguo del que se tiene noticia, un fragmento de la novela de *Nino y Semíramis*, data aproximadamente del año 100 a. de C., se desarrolló en época imperial, alcanzado su madurez y esplendor en el siglo II, coincidiendo con el florecimiento cultural de Grecia que, desde Filóstrato, se conoce como la Segunda Sofística, y declinó hacia finales del siglo IV¹⁹. Del género, que hubo de ser inmensamente popular, se conservan únicamente cinco textos completos: el *Quéreas y Calirro* de Caritón de Afrodisias, que data probablemente del siglo I de nuestra era; las *Efesíacas* o *Antía y Habrócomes* de Jenofonte de Éfeso, de principios del siglo II; las *Pastorales lésbicas* o *Dafnis y Cloe* de Longo, de finales del siglo II; el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, también de finales del siglo II, y el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, de los siglos III o IV. A ellos cabe sumar un valioso conjunto de fragmentos papiráceos, que

18. Ciertamente es que Cervantes, en otras ocasiones, menciona implícitamente los textos que imita, como la penitencia de Amadís-Beltenebros y la furia de Orlando en la penitencia de don Quijote en Sierra Morena o la alusión a *El asno de Oro* en *El coloquio de los perros*.

19. Sobre la novela de tipo griego, véase Muñoz Sánchez (2012: 328-358) y la bibliografía allí citada.

permiten precisar las directrices, la evolución y la cronología del género, así como los cumplidos resúmenes elaborados por Focio para su *Biblioteca* (s. IX), de entre los que destacan, aparte de los de las novelas de Aquiles Tacio y Heliodoro, los de las *Maravillas increíbles de allende Tule* de Antonio Diógenes y las *Babilónicas* de Jámblico.

La *Historia etiópica*, por lo tanto, se sitúa en el período crepuscular del género, marcado por el barroquismo y la elegancia estilística, el primor positivo y una vuelta a la ortodoxia, tras las audaces innovaciones introducidas por Longo y Aquiles Tacio en lo amoroso, al tratarlo desde una perspectiva más natural, realista y sensual, y en lo formal, al eliminar el primero el viaje como componente estructural y al comenzar el segundo el relato *in extremas res* como un acontecimiento pasado digno de ser reactualizado en su totalidad y al enjuiciar con humor y ironía los *tópica* característicos del módulo. Quizá el mayor apego de Heliodoro a la convención del género escribe en la revitalización de la espiritualidad platónica, llevada a cabo por Plotino, que volvía a establecer la drástica separación de cuerpo y alma, de mundo sensible y mundo ideal, de modo que el amor se erige de nuevo en una vía de acceso a la divinidad, la cual se alcanza tras un proceso doloroso de purificación y perfeccionamiento. Teágenes y Cariclea, en efecto, son, frente a sus congéneres, bastante más comedidos en sus expansiones eróticas; su amor no solo está gobernando y templado por la razón, sino que la salvaguarda de su honestidad constituye el cimiento de su salud sentimental. Así, sus lances y aventuras son experimentadas como una suerte de heroica penitencia en que acrisolar y demostrar la calidad de su sentimiento. Al mismo tiempo, la castidad, consustancial al género, pero variable en su concepción y tratamiento de unas novelas a otras, adquiere una mayor densidad espiritual de marcado acento religioso²⁰. Pues, ciertamente, la novela de Heliodoro abraza una profunda intención moral, casi de propaganda religiosa, asociada, en sincretismo con el neoplatonismo, a los cultos de Apolo-Sol y Ártemis-Luna, que se verifica en que Teágenes y Cariclea ponen fin a su periplo convertidos en sus sacerdotes. Precisamente en esto reside una de las más significativas innovaciones del escritor sirio: en dotar de una finalidad y de un sentido trascendente a la peregrinación de los amantes, obra del destino. Heliodoro rectifica el itinerario circular de la novela de tipo griego –lo es solo para la heroína– por el trayecto lineal de la pareja con una meta fijada: Méroe, la capital de Etiopía y el lugar de origen de Cariclea. Este modelo estructural, casi con toda probabilidad, lo adopta de la *Odisea* de Homero, su principal intertexto, y quizá también de la *Eneida*, en tanto en cuanto el viaje de Eneas

20. Conviene indicar que tanto Quéreas y Calíroe como Antía y Habrócomes son parejas matrimoniales; Calíroe, además, por mor de las circunstancias, se ve en la obligación de tener que desposarse de segundas nupcias con Dionisio; con todo, Antía y Habrócomes, como Teágenes y Cariclea, prefieren morir puros que manchar su amor. En los textos de Longo y Aquiles Tacio no solo se respira un ambiente amoroso más laxo, sino que se permite la cópula de Dafnis con Licenion y la de Clitofonte con Mélite, sin que empañe su franqueza sentimental para con Cloe y Leucipa, respectivamente.

al Lacio está igualmente prefijado por la divinidad, Jove y el *fatum* y connotado de honda significación religiosa.

Heliodoro persiste en la configuración morfológica de la novela como una historia principal sobre la que se insertan relatos novelescos menores, en función de entremeses episódicos que dan variedad a la trama y que permiten abrir las puertas de la narración a otros mundos posibles y a otros decorados ficcionales. En realidad son solo dos los relatos paralelos a la narración de base, los de Cnemón y Calasiris, y ambos están estrechamente ligados a ella. El primero tiene por asunto el tema de rancio abolengo de la mujer de Putifar, con numerosas concomitancias con el *Hipólito* de Eurípides, y por marco la ciudad de Atenas, así como con el relato de la madrastra y su alnado inserto en el libro X de *El asno de oro* de Apuleyo; mientras que el segundo pivota sobre el amor incontrolado e irregular que suscita una hetaira de lujo, la bella Rodopis, en el sacerdote egipcio, cuya única victoria estriba en la huida, si bien tiene por complemento la de Tíamis, el noble capitán de los vaqueros que resulta ser su hijo, quien se ha visto obligado a rebajarse social y moralmente por la infamia de su hermano menor, Petosiris; de igual modo, el episodio de Cnemón tiene su línea gemela en la historia de Tisbe. Pero Heliodoro sobresale por su inusitado virtuosismo formal: la disposición de tales narraciones secundarias no acaece de corrido, como las de *Antía y Habrócomes*, o segmentada en dos bloques, como por ejemplo la de Calistenes y Calígona en el *Leucipa*, sino que se diseminan fragmentaria e intermitentemente a lo largo de varios libros, narradas por entregas y por diferentes personajes-narradores. Esta elasticidad estructural, enrevesadamente laberíntica, se complica todavía más por el empleo del *ordo artificialis*, que compromete a Heliodoro a ensayar distintos modos de engarce e imbricación a fin de atender a las historias laterales y de paliar el inicio *in medias res* de la trama con la inclusión de analepsis completivas, sin quebrar la cohesión armónica del conjunto. La extensa relación de Calasiris (libros II-V), que completa los vacíos de la narración nuclear, es de una efectividad poética sin precedentes –aun cuando sea deudora de las de Ulises y Eneas–, no tanto porque se desarrolle en varias secciones entrecortadas por lo que les sucede a Teágenes y Cariclea y por la anagnórisis del viejo sacerdote con la heroína en casa de Nausicles, cuanto porque alberga en su seno como relatos de tercer grado en desorden cronológico la narración oral de Caricles sobre la adquisición de Cariclea (libro II) y la narración escrita en caracteres etíopes por Persina en la cinta en donde revela el prodigioso nacimiento de la heroína, blanca de padres negros por haber sido concebida en presencia de una pintura de Andrómeda, y que le deja a su hija, junto con otros objetos identificadores, para que pueda ser reconocida (libro IV), y, sobre todo, por la relación que se genera entre el emisor y el receptor, primero entre Calasiris y Cnemón, después entre el protector de la pareja y un auditorio más amplio, que permite la programación de las reacciones del lector externo, a la par que consigna una considerable versatilidad de reacciones. Resulta que Cnemón no obra como un interlocutor pasivo que se limita a escuchar el cuento del sabio sacerdote, como los felices feacios o los púnicos de la corte cartaginés de Dido, antes bien la

interrumpe constantemente para comentarla y para marcar la pauta al propio narrador, al modo en que lo hace, pero desde otros presupuestos poéticos y teóricos, Cipión con Berganza, en *El coloquio de los perros*, y el receptor múltiple, conforme a su diferente horizonte de expectativas, con Periandro en el libro II del *Persiles*. De tal forma que se alterna la narración con el diálogo, el cuento de lo que ha ocurrido con el poso de reflexión que conlleva, es decir de un ejercicio constante de narratividad y de metanarratividad, de poesía y de crítica. La narración de Calasiris, por otro lado, presenta una novedad respecto de los relatos analépticos de Ulises, Eneas y Clitofonte, cual es que él refiere al mismo tiempo su historia particular y la de Teágenes y Cariclea, por lo que asume entrelazadas las funciones de narrador autodiegético e intradiegético-homodiegético testigo. Calasiris, acostumbrado a interpretar la realidad y los signos con que los dioses advierten del futuro a los hombres, construye, además, un discurso de naturaleza híbrida, en el que la narración alterna con digresiones de tipo reflexivo, que comentan las diversas situaciones de la acción contada desde su perspectiva ideológica y su sabia presunción. Aparte de la narración de Calasiris hay otros relatos analépticos menores cuya función no es completar el inicio *in medias res* de la trama, sino ofrecer información sobre lo sucedido a la otra línea de la acción principal durante la separación de Teágenes y Cariclea, como el del comerciante de Quemis, amigo de Nausicles, que informa a este, Calasiris y Cnemón sobre el nuevo paradero del héroe tras una incursión del ejército comandado por Mitranes en el campamento de los vaqueros liderados por Tíamis, o el de la anciana de Besa que llora la muerte de su hijo y que cuenta a Calasiris y a Cariclea el enfrentamiento habido entre los vaqueros y las tropas de Mitranes y la ida, tras la victoria de aquellos, de Tíamis y Teágenes a Menfis (ambos en el libro VI, uno al comienzo y el otro al final). Por consiguiente, Heliodoro, que se escuda detrás de sus personajes, sigue a la letra la norma aristotélica del narrador épico. Una norma que, a través de su emulación, Cervantes también profesará en el *Persiles y Sigismunda*.

La *Historia etiópica* está físicamente dividida en diez libros, obra del propio autor, que culmina cada uno, como hábil maestro de la intriga y del suspense que es, en un momento prominente de la acción, dejando suspendido y admirado al receptor. Resulta complicado aventurar una estructura de la novela que dé cumplida cuenta de su admirable diversidad y perfección, puesto que a las tramas secundarias y al inicio *in medias res* hay que añadir una tupida red de paralelismos, retardaciones, anticipaciones y entrelazamientos de temas y personajes. Empero, conforme al relato de Calasiris, los diez libros se pueden distribuir en dos partes equilibradas de cinco cada una. La primera, tras el no menos espectacular que sobrecogedor comienzo, que introduce de bruceas al lector en la acción de la novela, y del episodio de los bandidos egipcios, que dispara las diferentes tramas que la conciertan, estaría justamente confeccionada por la analepsis del sacerdote egipcio en que se exponen detalladamente los antecedentes que enfilan a la escena inicial: el extraordinario nacimiento de Cariclea; su oculta crianza durante siete años por el sacerdote gimnosofista Sisimitres; su entrega a Caricles que, como hija adoptiva,

la lleva consigo de Catrolupos a Delfos, donde oficia de sacerdotisa de Ártemis; su enamoramiento de Teágenes durante una festividad religiosa, el combate interno y la *aegritudo amoris* de los amantes y la subsiguiente huida maquinada por Calasiris; su viaje por mar desde Delfos hasta el delta del Nilo, previo paso y demora prolongada en la isla odiseica de Zacinto. La segunda, que precipita la narración hacia el desenlace, describe el viaje terrestre de Cariclea de Quemis, la aldea de Nausicles en donde tiene lugar la narración de Calasiris, hasta Méroe, pasando por Besa –la única ciudad no documentada históricamente–, Menfis, Siene y Filas, y progresa alrededor de varios episodios: los libros VI y VII comprenden el camino de Cariclea y Calasiris disfrazados de mendigos para celar su identidad y pasar desapercibidos hasta Menfis, en que halla resolución la trama secundaria del sacerdote y sus dos hijos y en donde se reencuentran, para no separarse más, Teágenes y Cariclea; el libro VIII se desarrolla en el palacio de Ársace, que pone a prueba la castidad y el amor de la pareja con su intemperante enardecimiento del héroe, con sus celos y con las artimañas de su criada, la hechicera Cíbele; el libro IX versa sobre el enfrentamiento bélico del sátrapa persa de Egipto y marido de Ársace, Oroóndates, y el rey de Etiopía y padre de Cariclea, Hidaspes, por el control de los yacimientos de piedras preciosas de la ciudad de Filas, que es la trama histórica que vertebra la novela, ya desde la entrega de la heroína a Caricles por Sisimitres durante la conmemoración de una embajada; en el libro X, con la llegada triunfante de Hidaspes a Méroe portando consigo a Teágenes y Cariclea, acaece la anagnórisis de la heroína con sus padres y el *happy end*. Las *Etiópicas*, pues, cumplen a raja tabla lo que el Pinciano (1998: 189) ponderaba en una fábula: que sea «una y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verisímil».

LA PRESENCIA DE LA HISTORIA ETIÓPICA EN LA HISTORIA SETENTRIONAL

Con la disolución del Imperio romano, tras el destronamiento de Rómulo Augusto por Odoacro en el año 476, la novela de tipo griego dejó de ser un referente en sentido pleno en Europa occidental, aunque su desarrollo, influencia y remozamiento se prolongara en Bizancio y algunos de sus componentes estructurales subsistieran activos en relatos de aventuras medievales como el *Libro de Apolonio* y el *Libro del caballero Zifar* (cfr. Lozano Renieblas, 2003). Empero, a partir del descubrimiento, por un soldado alemán, del manuscrito griego, en el saco a la biblioteca del rey Matías Corvino de Hungría, de la *Historia etiópica* en 1527 y de su *editio princeps* en Basilea en 1534, a cargo de Opsopopeus, el texto de Heliodoro, junto con el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y, en menor medida, las *Pastorales lésbicas* de Longo, devolvía la primacía al género, hasta el punto de erigirse en un modelo literario de referencia en el Renacimiento y, sobre todo, en el Barroco. En España lo sería para los humanistas, especialmente los erasmistas, dado que «esta novela les

agrada por mil cualidades que faltan demasiado en la literatura caballeresca: verosimilitud, verdad psicológica, ingeniosidad de la composición, sustancia filosófica, respeto de la moral. Siguiendo esta línea, que parte de la crítica de los libros de caballerías para llegar al elogio de la novela bizantina, fue como se ejerció la influencia más profunda del erasmismo sobre la novela» (Bataillon, 1998: 622); para los preceptistas, con el Pinciano a la cabeza, «quienes al fin pueden disponer de un modelo clásico para analizar el funcionamiento de un género ignorado por la poética clásica como es la novela» (González Rovira, 1996: 45); para nuestros escritores, porque «influyó poderosamente en buena parte de los géneros narrativos hispánicos (novela pastoril, cortesana, de cautivos; incluso en la picaresca), como soporte estructural de numerosas narraciones; y, además, dio lugar a una reelaboración española que se conoce como novela bizantina o novela de aventuras» (Rey Hazas, 1982: 99); y para el público lector, por cuanto «estas novelas de amor virtuoso satisfacían los escrúpulos morales de los lectores a la vez que les atraía con su estructura compleja y su representación de la realidad más sobria, comparada con la fantasía y convencionalismo de la novela caballeresca, con el estatismo elegiaco de la novela pastoril. Sobre todo, después de la exaltación del Renacimiento, el hombre del siglo XVI gusta de admirar la tensión nacida de las pasiones que se doblegan ante la norma moral, social o religiosa» (Lida de Malkiel, 1966: 227). Ejemplo paradigmático, sobre lo de Rabelais, Tasso, Barclay, Shakespeare, Racine, Lope, Quevedo, Calderón o Gracián, el de Cervantes, que paladeó la novela con tanta delectación como provecho.

Desde el estudio pionero, y aun acreditado, de Rudolph Schevill (1906-1907a: 15; 1906-1907b) sobre la presencia de la *Historia etiópica* en la *Historia setentrional* hasta el reciente de Miguel Alarcos (2014a: 49-56), se viene insistiendo en que la influencia de Heliodoro es básica en la gestación del proyecto, en coalescencia con el discurso teórico del Tasso y el Pinciano sobre el poema heroico, fundamental en el libro I, importante en el II, pero en conformidad o en repliegue ante la ascendente preponderancia de la venerable *Eneida* de Virgilio, y escasa o nula en el III y el IV, en donde la experiencia cervantina del *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, su variado y adensado conocimiento del mundo circundante en confrontación directa con el difuso y brumoso del semilegendario septentrión y el empuje de nuevos referentes, como *El asno de Oro* de Apuleyo y *El peregrino en su patria* de Lope, representantes de la novela de camino o de peregrinaje, la terminarían desbancando. Esta disminución progresiva de la incidencia de la *Historia etiópica* ha sido esgrimida como baluarte para propugnar la, al menos, doble redacción del *Persiles*²¹, el cambio de cronotopo o de tendencia narrativa que opera la novela en el

21. Así, Romero (2004: 47) llega a proponer que «la ausencia casi absoluta de ecos heliodorinos... en la parte mediterránea del *Persiles* se comprende... recordando los años dejados pasar por Cervantes antes de volver seriamente a su materia»; cuando en realidad no es sino el 14 de julio de 1613, en que firma el prólogo a las *Novelas ejemplares*, el momento elegido por Cervantes para anunciar con desafío y provocación que el *Persiles* se atreve a competir con el *Teágenes y Cariclea*.

tránsito del libro II al III²² y, consecuentemente, su falta de coherencia y unidad textual²³.

Sin embargo, no es cierto. Cervantes dice a la altura del prólogo de las *Novelas ejemplares* –menos de tres años antes de ponerle el punto final– que el *Persiles* compite –esto es: imita, reelabora, diversifica y rectifica– con el texto de Heliodoro, y así lo hace, de manera que la presencia de la *Historia etiópica* en la *Historia setentrional* se mantiene constante de principio a fin. Aparte de las reminiscencias detectadas por la crítica²⁴ y de las similitudes y convergencias que se pueden colegir de lo expuesto anteriormente acerca de la composición del *Persiles* y de la sucinta descripción del *Teágenes y Cariclea*, Cervantes emula el modelo temático-estructural conformado por el escritor sirio, que gira en torno al itinerario lineal de una pareja de amantes, dotada de una belleza extraordinaria y de una pureza sin mácula, con una meta prefigurada desde el comienzo, en la que convergen todos los hilos de la narración. Aunque en ambos casos la solución de ir de Delfos a Méroe y de Tule a Roma está adoptada por los personajes, Calasiris y la reina Eustoquia en concierto con su hijo Persiles, en la *Historia etiópica* está tutelada y encauzada por la divinidad con un fin predeterminado²⁵, mientras que en la *Historia setentrional* es una opción personal que no sobrepasa el ámbito de

22. Cfr. Deffis de Calvo (1999: 115-137, esp. p. 121 y ss.); Lozano Renieblas (1998: 81-117). Aunque Isabel Lozano defiende la unidad orgánica de la novela en función del esfuerzo que hizo Cervantes, «desde el episodio de la isla Bárbara hasta el encuentro con Hipólita en Roma», «por vincular la historia contada al espacio» (p. 192).

23. Así, Martín Morán (2008: 188 y 189), siguiendo a Lozano Renieblas, pero arribando a una solución contraria, comenta que «la huella de Heliodoro, patrón de la novela de aventuras, explícitamente señalada por el propio Cervantes, resulta evidente en muchos aspectos narrativos de la parte septentrional; pero parece inexistente en la meridional, para la que, si tuviéramos que buscarle una, convendría apuntar tal vez hacia *El asno de oro*, prototipo de la novela de peregrinación»; por ello, «la unidad estructural del *Persiles*, resulta, a decir poco, bastante problemática: cada una de sus partes responde a un modelo narrativo distinto: novela de pruebas, la primera; novela de peregrinación, la segunda».

24. A los trabajos de Schevill (1906-1907b), Romero (1968 y 2004), Stegmann (1971), Forcione (1970 y 1972), González Rovira (1996: 227-247) y Sacchetti (2001), deben agregarse los dos artículos de M. y H. Brioso Sánchez (2002: 92-93; 2003: 304-305), en los que detectan una influencia constante de Heliodoro en el *Persiles* a través del motivo del «plurilingüismo implícito»; igualmente el estudio de Pelorson (2003: esp. pp. 23-40; por cierto, en las pp. 42-48 aborda asimismo el tema de la comunicación lingüística en la novela); y el magnífico artículo de Mercedes Blanco, (2004), sobre todo las páginas que dedica al análisis del uso cervantino de la figura retórica de la hipotiposis (pp. 30-36), que emula y reelabora de Heliodoro en el inicio *in medias res*, pero que proviene en última instancia de Homero.

25. Son numerosas las ocasiones en que se consigna en el texto, siendo las más importantes el sueño profético de Calasiris en que Apolo y Artemis, que portan de la mano a Teágenes y Cariclea, le ordenan que una su destino al de la pareja y los conduzca más allá de Egipto (*Teágenes y Cariclea*, III, pp. 129-130) y la revelación final de Caricles: «Diciendo aquesto, quitándose [Hidaspes] su mitra y la de Persina, que traían en señal del sacerdocio, la suya la puso a Teágenes en la cabeza, y la de Persina, a Cariclea. Lo cual, visto por Caricles, se le vino a la memoria la respuesta del oráculo que le fue dada en Delfos, y halló que realmente se había cumplido lo que tanto tiempo había que por los dioses estaba revelado; que aquestos dos mancebos, después que huyesen de Delfos: “Lanzándose en el mar, donde vagando / serían llevados al ardiente suelo / que el excesivo sol tuesta y recuece. Y allí, por premio de su gran virtud, / serían sus rubias sienas coronadas / con blancas y reales diademas”» (X, p. 425).

lo estrictamente humano y político, de ahí que Periandro y Auristela no profesen en religión, sino que se insertan en el ciclo natural de la generación mediante la sanción del matrimonio cristiano a la manera pretridentina. Ello comporta la sustitución del destino como agente de la disposición del trayecto y de los lances y peripecias de la trama por la voluntad, el dictado de las circunstancias, las vicisitudes del viaje y el capricho del albur; o, dicho de otro modo, Periandro y Auristela son más libres que Teágenes y Cariclea, y así, por ejemplo, él puede hacerse corsario justiciero de los mares («hagámonos piratas, no codiciosos, como los demás, sino justicieros» [II, XII, 361]) y fabricarse su propia ventura y ella puede decidir y ratificar ir caminando de Lisboa a Roma, son, en su idealidad, más complejos psicológicamente, por lo que, aunque tenuemente, su itinerario a través de diferentes países y culturas comporta un aprendizaje, es la trayectoria de un desarrollo formativo, y están más sujetos a la imprevisibilidad de lo humano, como se manifiesta en el desenlace.

Cervantes, como Helidoro, distribuye el viaje entre una travesía marítima y un recorrido terrestre, coligado cada uno a los accidentes que le son propios. En la *Historia etiópica* el trayecto marino, que acontece en el prestigioso mar Mediterráneo, cubre el periplo que media entre Delfos y el delta del Nilo y se divide en dos partes: por un lado, el plácido tránsito de la ilustre ciudad de la Fócida, sede del oráculo de Apolo, a la isla de Zacinto, vecina de la Ítaca de Ulises, en la cual pasan Calasiris, Teágenes y Cariclea la temporada invernal, no apta para la navegación, hospedados en casa de un lugareño llamado Tirreno, pero de la que tienen que huir subrepticamente una noche, avisados por su anfitrión, de las asechanzas urdidas por el pirata Traquino, que pretende raptar a la heroína y hacerse con el botín de la nave fenicia en que vienen realizando el viaje. Por el otro, la agitada navegación de Zacinto al delta de Nilo, en donde se prodigan los peligros –una tormenta, la persecución de los piratas, el asalto a la nave, la disputa de los capitanes corsarios por Cariclea– que conducen a la dramática escena inicial de la novela. Pues, efectivamente, el viaje por mar pertenece por entero al pretérito de la narración principal, se confina a la parte final de la analepsis completiva del sacerdote egipcio (libro V). En el *Persiles* se traslada el emplazamiento del viaje marino a un océano Atlántico salpicado de islas que corresponden a una topografía real y a otra imaginaria pero verosímil o sancionada por la tradición mítica. No resulta sencillo dilucidar por qué Cervantes mudó las cálidas aguas meridionales del Mediterráneo por las gélidas del Atlántico norte, aunque parece subordinarse a tres motivos fundamentales: 1) el cambio paulatino de focalización política del Mediterráneo al Atlántico operado en Europa tras el descubrimiento de América y la apertura de nuevas rutas comerciales, que tiene su punto álgido de inflexión en la batalla de Lepanto y en la disolución de la Santa Liga tras el fallecimiento de Pío V el 1 de mayo de 1572 y el tratado de paz que firma Venecia por separado con el Imperio Turco el 4 de abril de 1573; 2) desde un punto de vista personal y literario, el Mediterráneo, para Cervantes, estaba ligado a su etapa militar y a su confinamiento en Argel;

es, por ello, el escenario de todos sus relatos y dramas de cautivos, el marco en que aborda las relaciones hispano-turcas, cristiano-musulmanas; 3) desde una perspectiva funcional, el Atlántico no solo era el espacio apropiado para «mostrar con propiedad un desatino»; también para ubicar, en su dialéctica con los caminos meridionales, el replanteo del discurso irenista del humanismo renacentista en que se mueve la ideología amable y positiva de la *Historia setentrional*, un lazo de unión que, sustentado en la excelencia, la bonhomía, la amistosa concordia, la libertad de conciencia y de pensamiento y la relatividad de las cosas mundanas, sirve para conciliar a los pueblos de Europa, cifrado en el personaje colectivo internacional que protagoniza la novela. La detención de Calasiris, Teágenes y Cariclea en la isla de Zacinto conviene en el *Persiles*, aunque en contaminación o eclecticismo intertextual con la de Ulises en Esqueria y Eneas en Cartago, con la prolongada estadía de Periandro, Auristela y compañía en la isla de Policarpo, de la que igualmente han de salir en estampida al ser advertidos del peligro que se cierne sobre ellos por el amor senil del rey por la heroína y los aviesos consejos de la hechicera morisca Cenotia. Al igual que en la *Historia etiópica*, el final del itinerario marino retrotrae la línea de la narración al comienzo de la novela en la isla Bárbara, aunque no ha colmado del todo el vacío argumental dejado por el inicio *in medias res* de la trama, que aun precisará del relato analéptico de Seráfido, el ayo de Periandro, estratégicamente situado en el desenlace. Además, Cervantes ha potenciado considerablemente el viaje por mar y lo a él anexo, que no solo se ha desarrollado, parte, en el pretérito y, parte, en el presente de la narración, sino que manifiesta un ecuánime equilibrio estructural con el viaje por tierra.

Y es que en la *Historia etiópica* toda la acción en tiempo presente de la novela se corresponde con el itinerario terrestre, el camino de Teágenes y Cariclea desde el delta del Nilo a Méroe. Por lo cual, llama poderosamente la atención que se haya podido asegurar que la novela de Heliodoro deja de ser operativa como referente intertextual en el viaje terrícola por el Mediodía europeo de Periandro y Auristela. Es verdad que las dos separaciones de los amantes en la *Historia etiópica* acaecen en suelo africano —una momentánea durante el incendio que asola la aldea de los vaqueros (libro II); otra, más dilatada, entre la aldea de los vaqueros y Menfis (libros V-VII)—. Mientras que las dos de Periandro y Auristela se suceden en los mares del Septentrión —la extensa, entre la isla de los pescadores y la isla Bárbara, que abarca la narración de Periandro, la del capitán enviado por Sinforosa y el comienzo de la novela; otra, más escueta, entre la separación del esquife y la barca tras el naufragio provocado del barco de Arnaldo y la isla de Policarpo (I, XIX-II, I)—. Es verdad asimismo que la técnica empleada por Heliodoro para ofrecer puntualmente información sobre el paradero de Teágenes (los relatos del comerciante de Quemis y la madre de Besa, en el libro VI), Cervantes la desarrolla en el libro I y diversifica entre la explicación que brinda Taurisa a Periandro sobre la adquisición de Auristela por Arnaldo y la que profiere el capitán del barco enviado por Sinforosa a Auristela sobre la participación de Periandro en los

juegos de la isla de Policarpo, que atienden a la primera separación. En sendos casos Heliodoro y, a su zaga, Cervantes utilizan a informadores que desconocen la relación que une a los personajes de los que hablan con los que les escuchan. Sin embargo, tanto Teágenes y Cariclea (V, 183) como Periandro y Auristela (III, IV, 457) constatan, en conversación íntima, que las contingencias de la tierra no son menores ni menos arriesgadas que las del mar; tanto Calasiris y Cariclea –aunque la astucia había sido propuesta por Teágenes– (VI, 236-238) como Periandro, Auristela y la familia de Antonio (III, II, 440-441) deciden camuflar su verdadera identidad, cuando emprenden de una vez por todas el camino, disfrazados de mendigos y de peregrinos, llegándose a la conformidad de suplicar el sustento si fuere necesario, lo que, por supuesto, no harán nunca en ningún caso. Pero lo que hermana, sobre todo, el itinerario terrestre de las dos parejas es que, justo antes del desenlace, han de hacer frente a la prueba que en mayor riesgo pone su relación, el enamoramiento inmoderado de Ársace de Teágenes en Menfis (libros VII-VIII) y el de Hipólita de Periandro en Roma (IV, VI-XIV), que se entrecruzan además con la pureza virginal característica de Cariclea, que le impide demostrar la consumación de su matrimonio con Teágenes, y con los arrebatos celosos privativos de Auristela, que le impulsan a dejar a Periandro para abrigar la vida conventual. Ársace e Hipólita cuentan, para intentar llevar a término sus deshonestas pretensiones, con los servicios de una hechicera, Cíbele y Julia, que procurará envenenar a la heroína, y con un aliado, Aquémenes, camarero e hijo de Cíbele, y Pirro el calabrés, que se terminará volviendo en su contra. Ársace e Hipólita, no obstante, son personajes de diferente catadura y condición: la mujer del sátrapa Oroóndates se configura sola y exclusivamente como antagonista maniquea de Cariclea; Hipólita, por el contrario, tras un ejercicio de autognosis que le faculta discernir el amor genuino e inalterable de Periandro por Auristela, muda su propósito, y de tentadora se convierte en benefactora de la pareja. El desenlace, que en cada texto se ajusta a su idiosincrasia, a sus peculiaridades intrínsecas –el dispuesto por Heliodoro, dirigido cuan demiurgo por el destino, se desencadena minuciosamente; el de Cervantes, regido por los imperativos del presente y los imponderables del azar, es una acumulación de sucesos, peripecias y reencuentros–, presenta al menos una concomitancia significativa: las llegadas *in extremis* de Caricles, padre putativo de Cariclea, y de Magsimino, pretendiente de Sigismunda y hermano de Persiles; los cuales vienen a sancionar la resolución de cada caso. Cabe inferir, por otro lado, que Cervantes ha repartido el papel de Caricles entre Magsimino y Arnaldo, en la medida en que el padre griego de Cariclea y el príncipe de Dinamarca llegan a Méroe y a Roma describiendo el mismo camino que han realizado las dos parejas, por lo que su exposición oral (*Historia etiópica*, X, 420-422; *Historia setentrional*, IV, VIII, 679-681) se constituye en una suerte de recapitulación de cada novela.

La acción de la *Historia etiópica* comienza, pues, en el norte de Egipto; a continuación se traslada a la Grecia continental en que acaece la fase anterior al principio, y desde ahí el viaje por el Mediterráneo oriental hasta el

delta del Nilo, con una escala en la isla jónica de Zacinto; después sigue el viaje por tierra de la aldea de Quemis a Menfis y de Menfis a Méroe, con paradas intermedias en Besa y en Siene y Filas, respectivamente. La ambientación geográfica del texto, que se amolda perfectamente al horizonte de expectativas del receptor de novelas de tipo griego, es siempre verosímil, está atestiguada históricamente, con la única excepción de Besa, y forma parte del mundo conocido en la época. Heliodoro realiza un esfuerzo enorme por establecer en todo momento una relación orgánica entre el espacio, el tiempo, que se sitúa alrededor del siglo V a. de. C. en la época de dominación persa de Egipto, y la trama²⁶. La acción de la *Historia setentrional* comienza en la isla Bárbara situada en el Septentrión europeo; desde allí progresa por mar hasta la isla de Policarpo, con varias detenciones en islas menores; a continuación se retrotrae al vagabundeo errante de Periandro como corsario de los mares desde la isla de los pescadores hasta la isla Bárbara en busca de Auristela, al mismo tiempo que progresa en presente de la isla de Policarpo a la isla de las Ermitas y de ahí a Lisboa; en la capital de Portugal, el viaje por tierra reemplaza al viaje por mar, que avanza por España, Francia e Italia hasta Roma, donde se nos informa de que el principio de la trama tuvo lugar dos años atrás en las islas de Frislanda y Tule. La ambientación geográfica del texto, por consiguiente, se desenvuelve, al contrario que la de su predecesor, entre un espacio semilegendario y fantástico y otro tan histórico como real. El tiempo de la acción, sin embargo, como es habitual en la obra de Cervantes, incluida *La Galatea*, que acontece en tiempos del pastor Astralialino o don Juan de Austria y donde se rinde tributo a la memoria del pastor Meliso, que no es otro que Diego Hurtado de Mendoza, fallecido en 1575, se desarrolla en un pasado más o menos inmediato que comprende los reinados de Carlos V, Felipe II y Felipe III. A pesar de que tanto el Tasso como el Pinciano habían exaltado la habilidad del escritor sirio por trasladar la acción —desde su sentir— a un espacio remoto que le permitía cumplir con los requisitos de «la verisimilitud...», porque nadie podrá decir que en Etiopía no hubo rey Hydaspes ni reina Persina» (*Philosophía antigua poética*, p. 345), Cervantes se apartó deliberadamente de él en la ambientación geográfica de su novela; pero no en la parte terrestre, que sigue, sino en la marina. Y lo hizo, pensamos, con el propósito de remontarse hasta el origen del género, de emular a la *Odisea* de Homero, en la que el realismo costumbrista de Ítaca y el *epos* heroico de los *nóstoi* se entreteteje con el orbe fantástico de la fábula que domina el relato a la vuelta del cabo Malea. Ello es singularmente notorio tanto por la inquietante presencia de un mar pródigo de islas y peligros, como por la semejanza de las aventuras marinas de Ulises y Periandro, que

26. Escribe al respecto Crespo Güemes (1979: 37): «Heliodoro manifiesta una intensa preocupación por describir el ambiente geográfico y una situación histórica fidedignos; sus informaciones, empero, son a menudo erróneas, o vagos e imprecisos reflejos de la fuente en la que se haya inspirado. Sin embargo, todo ello ha sido incorporado a la novela para cumplir una función precisa: no son meros apuntes de erudición..., sino medios eficaces para dar a la obra cierto tono realista».

ambos héroes, magos del verbo y la persuasión, relatan a un auditorio en el palacio real de una isla utópica: más allá de los diversos lances y múltiples escenarios, Ulises y Periandro lideran embarcaciones; van progresivamente perdiendo, por distintos motivos, a sus compañeros; solos, concluyen su periplo y su cuento, como náufragos en islas desconocidas donde serán retenidos, justo en el trance más problemático de su trayectoria, y así, a uno sollozando en la marina de la isla de Calipso frente al mar estéril y al otro saliendo de lo hondo de una mazmorra clamando al cielo su muerte, nos son presentados por los narradores de sus historias. Se podrá dibujar en el mapa la geografía septentrional del *Persiles* y el viaje de los héroes desde Tule hasta Lisboa, como así se ha hecho con la mediterránea de la *Odisea* y el trayecto de Ulises; mas el intento, por infructuoso, está condenado al fracaso: no hay, no existe la isla de las Ermitas, ni la Bárbara, ni la de nieve, ni la de los pescadores, ni la de Policarpo, ni, en puridad, siquiera Tule y Frislanda, del mismo modo que no hay, no existe la isla de las sirenas, ni la de Polifemo, ni la de Circe, ni la de Calipso, ni la de los feacios²⁷. Para el itinerario marino de la novela póstuma de Cervantes, en donde comanda el antojo del viento²⁸, vale el dictamen de Eratóstenes sobre el viaje del rey de Ítaca: «solo se podría encontrar dónde ha andado errante Odiseo cuando se encontrara el guarcionero que cosió el odre de los vientos [que le regala el dios Eolo]» (*Apud*. Estrabón, *Geografía*, t. I, I, 2, 15, p. 70). No debe descartarse, empero, que para la configuración del Septentrión Cervantes no se fundamentara en las *Maravillas increíbles de allende Tule* de Antonio Diógenes y, sobre todo, en los *Relatos verídicos* de Luciano de Samósata, que tan bien conocía.

A nivel técnico-compositivo Cervantes no solo emuló el abrupto y desconcertante inicio *in medias res* de la *Historia etiópica* y su magnífica inte-

27. Sobre las numerosas teorías acerca de los lugares geográficos de la peregrinación mediterránea de Ulises, remitimos a la reconstrucción elaborada por Armin y Hans-Helmut Wolf (1990).

28. Así, por ejemplo, cuenta Periandro: «Quise acercarme con mi barca a hablar con el capitán de los vencedores, pero, como mi ventura andaba siempre en los aires, uno de la tierra sopló y hizo apartar el navío» (II, XII, 360); un poco más adelante dice: «Ligera volaba mi nave por donde el viento quería llevarla, sin que se le opusiese a su camino la voluntad de ninguno de los que íbamos en ella, dejando todos en el albedrío de la fortuna nuestro viaje» (II, XIII, 366); un poco más adelante, dice de nuevo: «Ordené que luego nos volviésemos a nuestro navío con la pólvora y bastimentos que el rey [Leopoldio] partió con nosotros y, queriendo pasar a los dos prisioneros, ya sueltos y libres del pesado cepo, no dio lugar un recio viento que de improviso se levantó, de modo que apartó los dos navíos, sin dejar que otra vez se juntasen» (II, XIII, 371); un poco más adelante, vuelve a decir: «Desperté de sueño, como he dicho; tomé consejo con mis compañeros qué derrota tomaríamos y salió decretado que por donde el viento nos llevase» (II, XVI, 387). Mas no solo sucede en la narración de Periandro; una borrasca que se levanta repentina desliga los maderos de la balsa en la que transportan a Periandro en el comienzo de la novela (I, I, 131) el viento gobierna toda la geografía; un golpe inesperado de viento impide que las cuatro barcas en que se escapan Periandro, Auristela y compañía de la isla Bárbara se junten con el navío de Arnaldo: «Pero de todas estas [celosas sospechas] le aseguró el viento, que volvió en un instante el soplo, que daba de lleno y en popa a las velas, en contrario, de modo que, a vista suya y en un momento breve, dejó la nave derribar las velas de alto abajo y en otro instante casi inevitable las izaron y levantaron hasta las gavias, y la nave comenzó a correr en popa por el contrario rumbo que venía, alargándose de las barcas con toda priesa» (I, VII, 183).

rrelación con la primera aventura —la de los vaqueros egipcios y la isla Bárbara—, la disposición fragmentaria y desordenada cronológicamente de la trama primaria, su suspensión y relegación para propiciar la inclusión de secuencias narrativas secundarias, sino también la inserción de digresiones argumentativas, didácticas, descriptivas, epidícticas, ideológicas, científicas, geográficas, etnográficas, etcétera. Se trata ciertamente de una convención, de un recurso de índole retórica atinente al ornato característico de la novela de tipo griego presente en todas y cada de una de sus manifestaciones; pero que Heliodoro llevó a sus últimas consecuencias de profusión y perfección, delegándolo principalmente en el narrador primario y en personajes revestidos de autoridad tales como el sacerdote egipcio Calasiris y el gimnosofista Sisimitres. En el *Persiles* las digresiones recaen igualmente en el narrador y en determinados personajes facultados por su condición, como los astrólogos judiciares Mauricio y Soldino, por la materia de su profesión, como el satírico Clodio, la cortesana Rosamunda y la hechicera Cenotia, por la discreción y experiencia adquirida en el roce con el mundo, como Periandro y Auristela, y aun por la sabiduría natural, como Bartolomé el manchego.

Ocurre, sin embargo, que Cervantes introduce un tipo de digresión, no del todo ausente en el texto de Heliodoro, cual es la discusión poética, centrada en aspectos puramente formales referidos a la naturaleza literaria de la novela, que la dota de una inusitada dimensión metanarrativa en el género, que la empareja con el *Quijote* y con el entramado novelesco de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, y que le permite cuestionar los resortes sobre los que se cimenta así como los principales aspectos de discusión de la preceptiva del período. Conforme a la evolución que experimenta la instancia enunciativa principal de un narrador extradiegético-heterodiegético neutro de tipo épico en el libro I, a un traductor editor ficticio de un relato histórico en el II y a un narrador ideológico, infidente e irónico en los libros III y IV (cfr. Forcione, 1970: 257-301; Muñoz Sánchez, 2007a: 118-127), el debate poético, que se concentra en los libros II y III, se traslada paulatinamente del enunciado a la enunciación. Es más complejo el libro II, por cuanto la irrupción de la instancia narradora del traductor que cuestiona irónicamente la legitimidad narrativa del autor se complementa con la labor crítica de Clodio a propósito de la *verdad* de la historia de la que forma parte y con la de la receptividad múltiple del relato de Periandro que pone en tela de juicio tanto la veracidad del narrador primopersonal como la estructura de su narración, al tiempo que trasvasa la veracidad del relato del autor al receptor. Pero es en el III donde se despliega en toda su magnitud mediante los continuos comentarios del narrador primario sobre la mezcla de personajes, estilos y registros, de la unidad en la variedad, de la invención o imaginación creadora del poeta, de la verosimilitud o poder de persuasión de la narración, de la distinción de poesía y historia, que sirve de estrategia para introducir lo asombroso en el espacio cotidiano y familiar del Mediodía europeo, la relación de la poesía y la pintura...; y todo ello en pro de la libertad absoluta del poeta y de la defensa a ultranza de la literatura como un deleite que alimenta el espíritu.

3. «EL MÁS MALO O EL MEJOR DE LOS LIBROS DE ENTRETENIMIENTO»

Ignoramos cuándo leyó por vez primera Cervantes la *Historia etiópica* de Heliodoro y si lo hizo en alguna de las dos traducciones castellanas que se imprimieron en su época, la de «un secreto amigo de la patria», que se editó en Amberes en la oficina de Martín Nuncio en 1554 y que fue reeditada en Toledo por Francisco Guzmán en 1563 y en Salamanca por Pedro Lasso en 1581, y la de Fernando de Mena, publicada en Alcalá de Henares en la imprenta de Juan Gracián en 1587 –la misma en que, dos años antes, se había publicado *La Galatea*– y que se reeditó en Barcelona por Gerónimo Margarit en 1614, en Madrid en la casa de Alonso Martín en 1615 y en París en el taller de Pedro Le Mur en 1616; en la latina de Warschewiczki, que se publicó en Basilea en 1554, o en la italiana de Leonardo Ghini, que salió del taller veneciano de Gabriel Giolito de Ferrari en 1559. Pero lo cierto es que algunos de los *tópica* característicos de la novela griega de amor y aventuras comparecen harto tempranamente en su producción, pues son discernibles ya en *El trato de Argel*, en la historia de Aurelio y Silvia, y en *La Galatea*, en el episodio de Timbrio y Silerio; y desde ahí van experimentado un mayor acaparamiento hasta desembocar en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, como se echa de ver en la historia de Rui Pérez de Viedma y Zoraida en el *Ingenioso hidalgo*, en la de Preciosa y Andrés en *La gitanilla*, en *El amante liberal*, en *La española inglesa*, en la historia de Margarita en *El gallardo español*, en la de don Fernando y Constanza en *Los baños de Argel*, en las de doña Catalina de Oviedo y Lamberto y Clara en *La gran sultana* y en la de Ana Félix y Gaspar Gregorio en el *Ingenioso caballero*. Es discreto señalar que muchos de los convencionalismos de la novela de tipo griego son igualmente característicos de otras tradiciones cultas y populares y que asimismo se difundieron a través de otros géneros literarios con los que Cervantes estaba familiarizado, como los *romanzi* y las *novelle* italianas, la tradición cuentística oriental o la novela pastoril española, por lo que pudo aprehenderlos y asimilarlos en cualquiera de ellos.

Para la elaboración de su último texto, en todo caso, parece indudable que laboró con la versión indirecta de Fernando de Mena, conforme a algunos paralelismos estilísticos observables entre las dos obras; para su adscripción a los libros de entretenimiento, pudo sin embargo fundarse en la anónima traducción antuerpiense, habida cuenta de que porta como paratexto el tan relevante prólogo que redactara Jacques Amyot para su traslación francesa, directa del griego, en 1547²⁹.

El helenista francés, en efecto, traductor de Longo y de Plutarco, basándose en las poéticas de Aristóteles y Horacio, efectúa, como ha destacado con

29. El prólogo de Amyot fue editado como apéndice preliminar por López Estrada en su edición de la traducción de las *Etiópicas* de Fernando de Mena (pp. LXXVII-LXXXIII), por el cual citamos.

perspicacia Mercedes Blanco (2004: 8-13), una apología del «artificio de la invención poética», cuyo fin principal no es otro que la delectación del ánimo en el tiempo del ocio como interludio del estudio y «la contemplación de las cosas de más importancia», que viene a coincidir en líneas generales con el prólogo al lector de las *Novelas ejemplares*. Es más, Amyot no solo pondera la «fabulosa *Historia de las fortunas de Cariclea y Teágenes*» como modelo textual que se ajusta a los preceptos principales del arte de la ficción, en contraposición de lo que sucede ordinariamente «en la mayor parte de los libros de esta suerte que han sido... escritos en nuestra lengua española» [*sic*], y destaca tanto su ejemplaridad ideológica («porque de todas aficiones ilícitas y deshonestas, él hace el fin desdichado; y, al contrario, de las buenas y honestas dichoso») como el comienzo *in medias res*, que «causa, de *prima facie*, una grande admiración a los lectores, y les engendra un apasionado deseo de oír y entender el comienzo», anticipándose así a las lecturas igualmente aristotélicas del Tasso y el Pinciano; también formula una pega que Cervantes corrige en el *Persiles* al devolver a Periandro el heroísmo de la épica clásica que se había diluido en el sentimentalismo pasivo de la pareja de la novela de tipo griego:

Todavía no me quiero detener mucho a la encomendar, porque en fin es una fábula, a la cual aun falta, a mi juicio, una de las dos perfecciones para hacer una cosa hermosa: que es la grandeza, por causa que los cuentos, principalmente en la persona de Teágenes, al cual no hace ejecutar ningún memorable hecho de armas, no me parecen suficientemente ricos.

Aparte del prólogo de Amyot y, en general, de la preceptiva neoaristotélica, la reivindicación de la literatura en cuanto tal, de la licitud de la ficción como un honesto pasatiempo que suscita admiración y emoción estética en el receptor, proviene por lo menos de los *Relatos verídicos* (s. II) de Luciano, prosigue en la «Conclusiones dell'autore» del *Decamerón* (c. 1351) de Boccaccio³⁰, en el proemio de Diego López de Cortegana —que sigue la edición comentada de Filippo Beroaldo— a su traducción de *El asno de Oro* (c. 1513) de Apuleyo³¹, en el *Orlando furioso* de Ariosto, cuyo narrador no para de declarar la *verdad* de su *mentira*, en el prólogo del *Baldo* (1342)³², se ampara en el alegato del placer, el contento y la alegría como causas de la buena salud y de la vida del hombre que expone doña Oliva Sabuco de Nantes, pseudónimo del bachiller Miguel Sabuco y Álvarez, en la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587)³³, y arriba al *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda.

30. Sobre los textos de Luciano y Boccaccio, remitimos a Muñoz Sánchez (2013b: n. 40 de la p. 199 y pp. 181-182). Véase también Blanco (2004: 10) y Güntert (2007: 224-225).

31. Cfr. Apuleyo (1988: Apéndice, 332b-333a) y Escobar Borrego (2001: 167-168).

32. Cfr. *Baldo* (2002: pp. 3-8) y véase Blecua (1971-1972: 149-154).

33. Cfr. Márquez Villanueva (2005b: 66-73)

Mercedes Blanco (2004), Agustín Redondo (2004: 67-74), Márquez Villanueva (2005a y 2005b) y Javier Blasco (2006: 329-344), apoyándose en la alteración cultural ocasionada por el surgimiento de la poética neoaristotélica desde la segunda mitad del siglo XVI, en el cambio de atmósfera operado en la Corte española tras el fallecimiento de Felipe II y la justificación de la *eutrapelia* como ejercicio del *otium*, en el avance de la alfabetización de las clases medias y del libro impreso como artículo de consumo y en la gestación del lector privado, de la lectura en el apartamiento silencioso y concentrado del gabinete, han argüido algunas de las causas que propician el nuevo ámbito de proliferación de la literatura de entretenimiento y su reorientación artística. Sin embargo, parte de la crítica del *Persiles*, representada por Carlos Romero (2004: 58-59) y Michael Nerlich (2005: 68-88, *passim*), defensores a ultranza de una lectura alegórico-simbólica de la novela, pero de diferente signo, ha clamado contra su categorización y conceptualización como «libro de entretenimiento», a pesar de haber sido el mismo Cervantes quien le dio tal marbete, singularmente frente a la interpretación «estética», ajena a cualquier tipo de trascendentalismo, postulada por Isabel Lozano en su *Cervantes y el mundo del «Persiles»*. No parecen haber distinguido ninguno de los tres que para Cervantes, según se colige de determinados pasajes del *Quijote*, del prólogo a las *Novelas ejemplares* y del *Viaje del Parnaso, libro de entretenimiento* es sinónimo de *literatura*, es su forma de vindicar un estatuto privilegiado para la ficción, para la novela, en la vida del hombre como un pasatiempo, como una experiencia de placer estético, que esconde la más alta ambición intelectual, puesto que es al mismo tiempo una experiencia moral y cognoscitiva; una alternativa tan legítima como válida de conocimiento que indaga sobre el misterio del ser humano y su posición en la historia y en la sociedad desde la imaginación y la libertad. A tal propósito, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* constituyó su última apuesta, su última palabra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alarcos Martínez, Miguel (2014a). *Virgilio y su reelaboración cervantina en el «Persiles»*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Alarcos Martínez, Miguel (2014b). *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el «Persiles»: hacia el sentido último de la novela*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Apuleyo (1988). *El asno de Oro*, trad. de Diego López de Cortegana, Carlos García Gual (ed.) Madrid: Alianza.
- Astrana Marín, Luis (1948-1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Reus. 7 vols.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1991). Introducción a Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, J. B. Avalle-Arce (ed.) Madrid: Espasa, 2 vols., t. 1, pp. 9-119.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, y Riley, Edward C. (1973). «Don Quijote», en *Suma cervantina*, J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (eds.) Londres: Tamesis Books, pp. 47-79.

- Baldo (2002), Folke Gernert (ed.) Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (2013). *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Bataillon, Marcelo (1998). *Erasmus en España*, A. Altorre (trad.) Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Beltrami, Lucia (2002). «Apuleio e Cervantes. Qualche riconsiderazione su *Persiles* III, 16-17», en *Il racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*, Giulia Poggi (coord.) Pisa: Edizioni ETS, pp. 17-36.
- Blanco, Mercedes (2004). «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética», *Criticón*. 91, pp. 5-39.
- Blasco, Javier (2006). *Cervantes: un hombre que escribe*. Valladolid: Difácil.
- Blecua, Alberto (1971-1972). «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 34, pp. 147-239.
- Brioso Sánchez, Máximo, y Brioso Santos, Héctor (2002). «Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles y Sigismunda*: el motivo de la comunicación lingüística», *Criticón*. 86, pp. 73-96.
- Brioso Sánchez, Máximo, y Brioso Santos, Héctor (2003). «De nuevo sobre Cervantes y Heliodoro. La comunicación lingüística y algunas notas cronológicas», *Cervantes*. 23/2, pp. 297-341.
- Canavaggio, Jean (1997). *Cervantes*. M. Armiño (trad.) Madrid: Espasa (2ª ed.).
- Cervantes, Miguel de (2007). *Don Quijote de la Mancha*. Alberto Blecua (ed.) Madrid: Espasa.
- Cervantes, Miguel de (2010). *La gran sultana*. Luis Gómez Canseco (ed.) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz (ed.) Madrid: Cátedra (5ª ed.)
- Crespo Güemes, Emilio (1979). Introducción a Heliodoro, *Etiópicas*, E. Crespo (ed.) Madrid: Gredos, pp. 7-55.
- Deffis de Calvo, Emilia I. (1999). *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona: Eunsa (Anejos de *Rilce*, 28).
- Díez Fernández, José Ignacio (2004). *Tres discursos de mujeres (Poética y hermenéutica cervantinas)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Garcés, Mª Antonia (2005). *Cervantes en Argel*. Madrid: Gredos.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2001). «Textos preliminares y posliminares de la traslación del *Asinus aureus* por Diego López de Cortegana: sobre el planteamiento de la traducción», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 21, pp. 151-175.
- Estrabón (2008). *Geografía*, J. L. García Ramón, J. García, Mª J. Meana y F. Piñero (eds). F. J. Gómez Espelosín (intr. general). Madrid: Gredos, 2 vols.
- Forcione, Alban K. (1970). *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*. Princeton: Princeton University Press.
- Forcione, Alban K. (1972). *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*. Princeton: Princeton University Press.
- Garau, Jaume (2013). «Predicación y ortodoxia en el *Persiles*», *Anales Cervantinos*. XLV, pp. 241-268.
- Gómez Canseco, Luis (2010). Introducción a Cervantes, *La gran sultana*, L. Gómez Canseco (ed.) Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 11-152.
- González Rovira, Javier (1996). *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- Güntert, Georges (2006). «El discurso de las minorías: Sancho y el morisco Ricote», en *Discursos explícitos e implícitos en el «Quijote»*, Christoph Strosetzki (ed.) Pamplona: Eunsa, pp. 129-146.

- Güntert, Georges (2007). *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Harrison, Stephen (1993). *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Madrid: Pliegos.
- Heliodoro (1954). *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*. F. de Mena (trad.). F. López Estrada (ed.) Madrid: RAE.
- Lapesa, Rafael (1967). *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid: Gredos.
- Lida de Malkiel, M^a Rosa (1966). «Argenis o la caducidad en el arte», en *Estudios de literatura española comparada*. Buenos Aires: Eudeba, 221-237.
- López «Pinciano», Alonso (1998). *Philosophia antigua poética*, en *Obras completas I*, José Rico Verdú (ed.) Madrid: Castro.
- Lozano Renieblas, Isabel (1998). *Cervantes y el mundo del «Persiles»*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Lozano Renieblas, Isabel (2003). *Novelas de aventuras medievales*. Kassel: Reichenberger.
- Marín Cepeda, Patricia (2015). *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo.
- Márquez Villanueva (2005a), «Cervantes, libertado libertario», en *Cervantes en letra viva*. Toledo: Reverso, pp. 23-47.
- Márquez Villanueva (2005b), «Las bases intelectuales», en *Cervantes en letra viva*. Toledo: Reverso, pp. 48-73.
- Márquez Villanueva, Francisco (2010). *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*. Barcelona: Bellaterra.
- Martín Morán, José Manuel (2004). «Identidad y alteridad en *Persiles y Sigismunda*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alicia Villar Lecumberri (ed.) Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, 2 vols., t. I, pp. 561-591.
- Martín Morán, José Manuel (2008). «El género del *Persiles*», *Cervantes*. 28/2, pp. 173-93.
- Martinengo, Alessandro (2015). «El tema del matrimonio de las *Novelas ejemplares* al *Persiles*: sacerdocio institucional y sacerdocio laico», en *Anuario de Estudios Cervantinos, XI. El pensamiento literario del último Cervantes: del «Parnaso» al «Persiles»*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 317-328.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2000). «Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*», *Revista de Lengua y Literatura Españolas de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid*. VII, pp. 95-154.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2003). «Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*. VI, pp. 147-173.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2007a). «Tradicón e innovación en el episodio de Ruperta, la “bella matadora” del *Persiles*», *Revista de Filología Española*. LXXXVII, pp. 103-130.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2007b). «Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*», *Criticón*. 99, pp. 125-158.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2008). «Los vírgenes esposos del *Persiles*»: el episodio de Renato y Eusebia», *Anales Cervantinos*. XL, pp. 205-228.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2012). *De amor y literatura: hacia Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013a). «A propósito de la composición de la segunda parte del *Quijote* con especial atención a los episodios novelescos y su relación con las *Novelas ejemplares*». *Artifara*. 13 bis, pp. 207-251.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013b). «“Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme” / “Así de todas juntas como de cada de una de por sí”: Del *Decamerón* de Boccaccio a las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales Cervantinos*. XLV, pp. 175-216.

- Nerlich, Michael (2005). *El «Persiles» descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes*. Jesús Munárriz (trad.) Madrid: Hiperión.
- Peloron, Jean-Marc (2003). *El desafío del «Persiles»*. (Anejos de *Criticón*, 16). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 7-93.
- Piras, Pina Rosa (2014). *La «Información en Argel» de Miguel de Cervantes: entre ficción y documento*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Redondo, Agustín (2004). «El *Persiles*: “libro de entretenimiento” peregrino», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alicia Villar Lecumberri (ed.) Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, pp. 67-102.
- Rey Hazas, Antonio (1982). «Introducción a la novela del Siglo de Oro (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*. I, pp. 65-105.
- Rey Hazas, Antonio (2008). «La palabra “católico”: cronología y afanes cortesanos en la obra última de Cervantes», en *Tus obras los rincones descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. A. Dotras, J. M^a Lucía, E. Magro y J. Montero (eds.) Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 87-133.
- Rey Hazas, Antonio (2013). «Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: la venta y la corte en la reestructuración final del texto», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. V. Núñez Rivera (ed.) Barcelona: Bellaterra, pp. 181-214.
- Rico, Francisco (2005). «Sobre la cronología de las *Novelas* de Cervantes», en «*Por discreto y por amigo*»: *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. C. Couderec y B. Pellistrandi (eds.) Madrid: Casa de Velázquez, pp. 159-165.
- Riley, Edward C. (1997). «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes*. 17/1, pp. 46-61.
- Riley, Edward C. (2000). *Introducción al «Quijote»*. E. Torner Montoya (trad.) Barcelona: Crítica.
- Riquer, Martín de (1989). *Cervantes en Barcelona*. Barcelona: Sirmio.
- Romero Muñoz, Carlos (1968). *Introduzione al «Persiles» di Miguel de Cervantes*. Venecia: C.N.R.
- Romero Muñoz, Carlos (2004). Introducción a Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, C. Romero (ed.) Madrid: Cátedra (5^a ed.), pp. 13-60.
- Sacchetti, M^a Alberta (2001). *Cervantes' «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*. *A Study of Genre*. Londres: Tamesis Books.
- Salazar Rincón, Javier (2006). *El escritor y su entorno: Cervantes y la corte de Valladolid en 1605*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Schevill, Rudolph (1906-1907a). «Studies in Cervantes. *Persiles y Sigismunda*. I. Introduction», *Modern Philology*. IV, pp. 1-24.
- Schevill, Rudolph (1906-1907b). «Studies in Cervantes. *Persiles y Sigismunda*. II. The Question of Heliodorus», *Modern Philology*. IV, pp. 677-704.
- Schevill, Rudolph (1908). «Studies in Cervantes. *Persiles y Sigismunda*. III. Virgil's and *Aeneid*», *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*. XIII, pp. 475-548.
- Sliwa, Krzysztof (2005). *Documentos de Miguel de Cervantes y de sus familiares*. Texas A&M University.
- Stegmann, Tilbert D. (1971). *Cervantes' Musterroman «Persiles»*. Hamburgo: Harmut Lüdke Verlag.
- Wolf, Armin y Hans-Helmut (1990). *Die wirkliche Reise des Odysseus, Zur Rekonstruktion des homerischen Weltbildes*. München: Langen Müller.
- Zimic, Stanislav (2005). *Cuentos y episodios del «Persiles»*. Pontevedra: Mirabel.

Recibido: 1 de octubre de 2014

Aceptado: 9 de julio de 2015

Resumen

En el presente estudio se analizan tres aspectos fundamentales de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* partiendo de los datos que Cervantes ofreció en los preliminares y el texto de los libros que, año tras año, publicó entre 1613 y 1615, a saber: la composición, la relación intertextual con la *Historia etiópica* de Heliodoro y su categorización como «libro de entretenimiento».

Palabras clave: Cervantes; Heliodoro; composición; intertextualidad; «libro de entretenimiento».

Title: Reflections on *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, historia setentrional.

Abstract

In the present study the three fundamental aspects of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* are analysed by parting from the dates which Cervantes offers in the preamble and the text of the books which he published year after year between 1613 and 1615: the composition, the intertextual relation with the *Ethiopian Story* by Heliodorus and its categorisation as a «book of entertainment».

Key words: Cervantes; Heliodorus; composition; intertextuality; «book of entertainment».