«PORQUE LO PIDE ASÍ LA PINTURA»:
LA ESCRITURA PEREGRINA EN EL LIENZO DEL «PERSILES»

Desta manera me parece a mí, Sancho,
que debe de ser el pintor o escritor, que
todo es uno, que sacó a la luz la historia
deste nuevo Don Quijote que ha salido;
que pintó o escribió lo que saliere...

Quijote, II, lxxi

A propósito de un cuentecillo sobre la mala pintura, Cervantes ya utilizaba la hermandad de las artes para aludir despectivamente al autor del *Quijote* espurio¹. Sin embargo, fue el último vástago de su ingenio, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (publicado póstumamente en 1617), el ejercicio más consciente de teorización y aplicación del manido *dictum* clásico que establecía una simbiosis entre la poesía y la pintura. El desvirtuado destino de la máxima horaciana del *Ut pictura poesis* y del comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos (*picturam poesim tacentem, poesim eloquentem picturam*) inspira argumentos suficientes para una forzada equivalencia entre ambas artes, largamente auspiciada y mantenida, hasta la extenuación de tópico, por los ingenieros del pincel y de la palabra en los Siglos de Oro². Al empeño de la llama huma-

¹ La mención de la historia del pintor de Úbeda, Orbaneja, se registra en el folklore pero su origen se asocia al nacimiento de la pintura, cuando los artistas, debido a su deficiente capacidad representativa y figurativa, se veían en la necesidad de escribir bajo sus tablas qué es lo que habían querido reproducir. Para un rastreo del tópico en los literatos españoles de los siglos XVI y XVII, *vid.* JAVIER PORTÚS PÉREZ, «Un cuentecillo del Siglo de Oro sobre la mala pintura: Orbaneja», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 5, 1988, pp. 46-55 (para su análisis en el *Quijote*, cfr. especialmente p. 47 y la bibliografía citada en la nota 2).

² La desvirtuación de las palabras de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, referidas a una simple cuestión de la perspectiva, fomentó la idea de la comparación entre las artes sobre rasgos comunes, como la variedad y profundidad de contenido, poder de expresión, capacidad de imitación, libertad de imaginación, etc. Con todo, los tratadistas no supieron detenerse en analizar el modo en que se acercan las naturalezas de ambas, mucho más próximas de lo que hubiera supuesto el propio Horacio. Es imprescindible la consulta de RENSSELAER W. LEE, «*Ut pictura poesis*». *La teoría humanística de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1982), traducción de

nista de los tratados de Dolce, Lomazzo, Alberti o Leonardo, entre otros, la confusión se transformó en axioma y las fronteras auténticas en artificiosos paralelismos. El entusiasmo renacentista de críticos, maestros de pintura y pintores avivó la búsqueda, para el arte pictórico, de las mismas distinciones y honores concedidos a la poesía desde la Antigüedad. La persistencia de esta empresa se trasladó a los siglos XVI, XVII y XVIII en forma de una encendida polémica o pleito en favor de la *liberalidad* o *dignidad* de la pintura, hasta el momento apartada de las tablas canónicas de Marciano Capela o del latino Varrón. Tampoco fue incluida (como le sucedió a la escultura y a la arquitectura) dentro de las disciplinas del *trivium* y *cuadrivium* medievales o en los *studia humanitatis* surgidos con el Renacimiento, que, en su ampliación, sí acogieron a la poesía, venerada entre los estudios clásicos desde entonces³. Las deposiciones, declaraciones, comentarios y defensas⁴, surgidos al calor de la reivindicación de una posición social para el pintor (de artesano a artista)⁵ y de los privilegios económicos que conllevaba (la exención

Consuelo Luca de Tena. Del inmenso caudal bibliográfico sobre el verso horaciano y su fortuna posterior, cfr., entre otros, C. DAVIES, «*Ut pictura poesis*», *Modern Language Review*, XXX (1935), pp. 159-169; W. TRIMPI, «The Meaning of Horace's *Ut pictura poesis*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973), pp. 1-34; ANTONIO GARCÍA BERRIO, «Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977), pp. 291-307; MARIO PRAZ, «*Ut pictura poesis*», *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (Madrid, Taurus, 1981), versión castellana de Ricardo Pochtar, pp. 9-31; JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 1984), pp. 77-89; MARÍA DEL PILAR MANERO SOROLLA, «El precepto horaciano de la relación "fraterna" entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXIV, 1988, pp. 171-191, y FERNANDO CHECA y JOSÉ MIGUEL MORÁN, «*Ut pictura poesis*», *El Barroco* (Madrid, Ediciones Istmo, 1989), pp. 117-125.

³ FRANCISCO CALVO SERRALLER, «El pincel y la palabra: Una hermandad singular en el barroco español», en AA. VV., *El Siglo de Oro de la pintura española* (Madrid, Mondadori, 1991), pp. 189-190.

⁴ FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, Cátedra, 1991), 2.ª edic., recoge una selección de los textos epocales: el siglo de alegatos lo inaugura GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS con su *Noticia General para la estimación de las artes* [1600] y lo cierra *El Museo pictórico y escala óptica* [1715-1724] de ANTONIO PALOMINO. En medio no faltan importantes testimonios (no sólo poéticos: Céspedes, Jáuregui) de escritores, como el *Memorial informatorio por los pintores. En el pleito que tratan con el Señor de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exempción del Arte de la Pintura* [1629] en el que interviene Lope de Vega (junto a José de Valdivielso y Jáuregui), o la *Deposición de Pedro Calderón de la Barca, en favor de los profesores de la pintura* [1677], *ibidem*, pp. 341-366 y 541-6, respectivamente.

⁵ Evolución descrita por JULIÁN GÁLLEGO en la obra homónima, *El pintor, de artesano a artista* (Universidad de Granada, Secretariado de Publicaciones, 1976) y

del impuesto o alcabala que gravaba toda actividad mecánica), no constituyen más que la punta del iceberg en el océano de aplicaciones que el parangón entre las artes supone para estas centurias. Hasta el *Laocoonte* de Lessing que pone fin (en el siglo XVIII) a la vorágine comparativa, las aplicaciones derivadas de la identificación sinestésica entre poesía y pintura alcanzan variada fortuna, según ha demostrado Aurora Egido⁶, en la preceptiva, en la poética, en la pedagogía tridentina (especialmente la Compañía de Jesús, que adoptó con tanta fruición el imperativo docente de la demostración *ad oculos*), en el arte de la memoria (por su estrategia retórica de *loci* e *imagenes*), en la recuperación de la cultura jeroglífica (de obvias implicaciones para los emblemas y empresas), en la oratoria, en la formación intelectual de las Academias, en la «lectura» de obras artísticas o, ya desde la perspectiva literaria, en la escenografía del teatro y de la «fiesta» barroca (desde los certámenes literarios a los ingenios de arquitectura efímera), en los exhaustivos ejercicios de écfrasis acentuados al amparo de la literatura epigráfica o en los géneros de nueva creación, como la emblemática, las *relaciones* y las *galerías* y, sobre todo, en las recíprocas interferencias de pintores y escritores (o el tipo mixto de poeta-pintor o pintor-poeta), que jalonan tantas páginas áureas. No existe casi en el Siglo de Oro autor alguno que no componga una letra para un epitafio, un sepulcro, una pira funeraria, un arco conmemorativo o para cualquier «fábrica» festiva, como complemento a los dibujos, que no incluya la descripción de cuadros en sus obras, que no cite a algún pintor, que no verbalice el retrato de alguna dama o que no se entregue a las des-

por JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, cit., p. 223, sobre la necesidad de un bagaje cultural en el artista plástico, análogo a la condición del *doctus poeta* de la Antigüedad. Véase este aspecto en RENSSLAER W. LEE, «El pintor erudito», «*Ut pictura poesis*»..., op. cit., pp. 73-81. ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, «La sociedad española del siglo XVII», en AA. VV., *El Siglo de Oro de la pintura*..., cit., pp. 178-9, señala la marginación y el desprecio seculares por los trabajos mecánicos: «Hubo una *limpieza de oficios* paralela a la limpieza de sangre y que en un sentido muy amplio podía incluir no sólo a los oficios propiamente viles sino también a los *manuales* y *mecánicos*, es decir, a todos los que requerían una actividad manual. Estas sutilezas tenían que afectar negativamente a los artistas, ya que su separación de los gremios artesanos fue lenta y trabajosa; arquitectos, escultores y pintores aparecían englobados en los gremios artesanos fue lenta y trabajosa; arquitectos, escultores y pintores aparecían englobados en los gremios de albañiles, carpinteros, herreros y otros y estaban sujetos a sus ordenanzas; tenían que examinarse y ejecutar una *obra maestra* para adquirir el grado de maestro; ellos, sus oficiales y aprendices, estaban sujetos a la inspección de los *veedores* nombrados por las autoridades municipales, tenían que contribuir a los gastos comunes, desfilar con el pendón gremial en las fiestas del Corpus y otros cortejos, etc.».

⁶ «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», *Fronteras de la poesía en el Barroco* (Barcelona, Crítica, 1990), pp. 164-197 y la exhaustiva bibliografía allí contenida.

cripciones plásticas de la naturaleza, en suma, que no contemple la calidad fanopeica de la lengua. Letra y dibujo se igualan en habilidad figurativa, en proyección simbólica, en proceso creador, hasta el punto de quedar fundidos ambos en la general gramaticalización con que se aluden, recíprocamente, *pintar* y *narrar* 'describir' o *Retrato* y *Espejo* al frente de tantos libros. No es casual que despierten las formas de la poesía visual y mural⁷. La hegemonía del ojo sobre los otros sentidos privilegia toda manifestación ecfrástica para suplir con la palabra la ausencia de la imagen y viceversa, esto es, intensifica la elocuencia visual para que el dibujo atenúe la cifra de la letra. La escritura se llena de estampas y grabados y la pintura de motes, lemas y epigramas en un protocolo de ilusoria similitud. El libro mismo se anticipa en la iconografía simbólica de su frontispicio⁸. Cervantes expone en el *Persiles*, como nadie supo hacerlo,

⁷ JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *La poesía mural en el Siglo de Oro* (Madrid, Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños, 1977); *eiusdem*, «La poesía mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña», *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid, Gredos, 1983), pp. 617-629; *eiusdem*, «La poesía mural, su proyección en universidades y colegios», *Homenaje al profesor Francisco Ynduráin* (Madrid, Editora Nacional, 1984), pp. 479-499. Para la poesía visual, cfr. el volumen colectivo *Verso e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces* (Madrid, Calcografía Nacional-Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993), editado con motivo de la exposición del mismo nombre organizada por la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante los meses de febrero y marzo. Son, asimismo, imprescindibles los trabajos de VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL: su edición de JUAN CARAMUEL, *Laberintos* (Madrid, Visor, 1981); «Algunas de las poesías más extravagantes de la lengua castellana», *Poesía*, 5-6, 1979-80, pp. 235-244; «La poesía experimental antes de la poesía experimental», en *Encuentros con la poesía experimental* (s.l. [pero Torrelavega], Euskal Bidea, 1981), pp. 99-131; «La textura del poema: disposición gráfica y voluntad creadora», *1616*, 3 (1983), pp. 82-90 y «Trois propositions pour regarder ce que Denis voit» para la Exposición organizada en la Sala Mansfeld de la Biblioteca Nacional de Luxemburgo [10-26 noviembre 1994], pp. 1-10 (texto más traducción de Danielle Henz). Véase la bibliografía allí reseñada (p. 10).

⁸ JOSÉ MANUEL MATILLA RODRÍGUEZ, «El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1991, pp. 25-32 y VÍCTOR MÍNGUEZ, «El libro como espejo», *Fragmentos*, 17-19, 1991, pp. 57-63. Un aspecto esencial en la relación de la imagen y el texto en la edición del libro en el Siglo de Oro fue el desarrollo del grabado y la estampa: cfr., entre otros, ANTONIO GALLEGÓ, *Historia del grabado en España* (Madrid, Cátedra, 1979); JUAN CARRETE PARRONDO, «Grabados alegóricos del siglo XVII», *Goya*, 161-2, 1981, pp. 346-8; LUIS CORRALES DE PRADA, «La ilustración en los pliegos sueltos del siglo XVI. Relación entre imagen y texto», *Goya*, 181-2, 1984, pp. 21-22; JUAN CARRETE y ANTONIO CORREA, «El grabado y el arte de la pintura», *Goya*, 181-2, 1984, pp. 38-43; JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE, «La "Familia Charitatis" y el Grabado Alegórico en el Editor del Humanismo: Cristóbal Plantino», *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, II, 1992, pp. 71-88 y JAVIER PORTÚS PÉREZ, «Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLV, 1990, pp. 225-246. Desde la ladera artística, vid. el número IV (1994) de *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, que re-

el debate sobre la reversibilidad de las naturalezas de ambas artes, bajo las variantes de una teoría pictórica de la palabra y de una reflexión escrituraria de la imagen. Grafía y trazo conviven en un único dominio: el de la metanarración. La alta valoración que el propio autor tuvo de su última obra, repetidamente anunciada, es cuando menos sospechosa de la madurez artística que había alcanzado y de la profunda capacidad reflexiva en el ejercicio de novelar: Avalle-Arce había señalado que «el *Persiles* empieza en el punto preciso en que acaba el *Quijote*»⁹.

Es la incontenida prodigalidad verbal de Clodio¹⁰ la que anticipa la conversión de la historia de los peregrinos en pintura, como recuerdo locuaz de un pasado proyectado hacia el futuro y que se hace lección histórica en la batuta mnemónica¹¹ del bárbaro Antonio:

...yo pondré que si el cielo le lleva a su patria, que ha de hacer corrillos de gente, mostrando a su mujer y a sus hijos envueltos en sus pellejos, pintando la isla bárbara en un lienzo y señalando con una vara el lugar do estuvo encerrado quince años, la mazmorra de los prisioneros y la esperanza inútil y ridícula de los bárbaros, y el incendio no pensado de la isla... (II, 183).

El esquema reducido que, de la manida fórmula horaciana, representan los emblemas integra el protocolo lúdico de las dobles bodas de Selviana/Solercio y Leoncia/Carino en el Libro II. Las embarcaciones que *corren el palio* son descritas con el énfasis detallista propio de las *relaciones* de fiestas epocales, donde menudean el aparato simbólico e iconográfico al uso. Los atributos de las cuatro embarcaciones (Amor, Interés, Diligencia y Buena Fortuna¹²)

coge las Actas del Congreso [celebrado en 1993] «La Miniatura y el Grabado como fuentes de inspiración y difusión de temas iconográficos».

⁹ «Introducción» a su edición de MIGUEL DE CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, Castalia, 1992), pp. 26-27, por la que haremos en adelante todas las citas del texto. El número romano corresponde al Libro y la cifra arábica a la página.

¹⁰ Marcado negativamente en el programa del vicio (maledicencia y lujuria), Clodio es el ignorado vaticinador de la falsa identidad de Periandro y Auristela (II, 168). Para las consecuencias y usos de la lengua como estrategia oral y su relación con el silencio y la escritura, véase JORGE CHECA, «Lenguaje y ética verbal en el Libro II del *Persiles*», *Anales Cervantinos*, XXIII, 1985, pp. 133-150.

¹¹ Sobre las funciones de la memoria en el *Persiles*, cfr. AURORA EGIDO, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»* (Barcelona, PPU, 1994), pp. 285-306.

¹² Excepto para el interés, «en figura de un gigante pequeño, pero muy ricamente aderezado» (II, 216), el resto de las iconografías se documentan en C. RIPA, *Iconología* (Madrid, Akal, 1987), vol. I, pp. 88, 395-6 y 441-2, si bien los elementos distintivos de la Diligencia «en figura de mujer desnuda, llena de alas por todo el cuerpo» (*ibidem*) corresponden a los de la Fama, según confirma el repertorio ci-

corresponden paralelamente a cada etapa de la progresión amorosa de las parejas: el impulso de la pasión, las gestiones de Carino, la industria de Auristela y el provechoso desenlace general. De esta forma, el episodio de los pescadores cobra el valor pictórico de una narración ilustrada de grabados emblemáticos. En su largo relato Periandro da cuenta de una visión onírica en la que cuatro alegorías desfilan bajo las entidades de la Sensualidad¹³, la Continencia y la Pudicia, como una nueva pintura aleccionadora del vicio (la primera) frente a la virtud (las otras), a las que acompaña la Castidad que se ha *figurado* en su «hermana» Auristela, cuya encarnación emblemática desvela el propósito de la peregrina, que debe reglar su conducta de acuerdo al programa iconográfico del sueño, «hasta que con dichoso fin le dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma» (II, 242). Del mismo modo, la copia del retrato de Auristela que los peregrinos encuentran en la ciudad eterna (IV, 437) se ha remozado de elementos emblemáticos acordes a la superación de las tribulaciones y al cumplimiento del voto: los símbolos de la esfera (totalidad) y de la corona (soberanía de la belleza) deben reinterpretarse a la luz de lo que tanto extrañaba a su modelo («¿Qué significa haberla pintado con corona en la cabeza..., y más estando la corona partida?»): la fractura tiene aquí el valor de liberación espiritual¹⁴, de victoria sobre la oscuridad y sobre las limitaciones de la vida material, una vez que ella se ha disgregado del mundo al consumir el desarrollo purificador del peregrinaje y ganar el jubileo.

Del lienzo en el que se representa el itinerario septentrional de los protagonistas, el retrato de Auristela viene a ser la memoria

tado y sospecha el mismo autor («que a traer trompeta en las manos, antes pareciera Fama que Diligencia»).

¹³ Del mono como símbolo negativo existen testimonios en *El Bestiario Toscano* [editado por SANTIAGO SEBASTIÁN junto al *Fisiólogo atribuido a San Epifanio* (Madrid, Tuero, 1986), pp. 18-19] y en la iconografía cristiana simbolizando la vanidad, la codicia y la impudicia [cfr. HANS BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Paidós, 1993), p. 308]. En el «Jeroglífico de la Muerte» que Valdés Leal realiza para el Hospital de la Caridad de Sevilla se representa al mono en la balanza de los pecados con el valor iconológico de la lujuria [vid. ENRIQUE VALDIVIESO, *Valdés Leal* (Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988), pp. 161 ss. y 224, 165n]. La Sensualidad en el texto cervantino aparece «coronada de amarillas y amargas adelfas», variante floral del jaramago que asocia C. RIPA a la libinosidad (vid. *op. cit.*, II, p. 22). El mismo AVALLE-ARCE reconoce la posible inspiración en algún cuadro o grabado (vid. *ed. cit.*, pp. 242, 248 n.). Otros trabajos sobre el símbolo: E. R. CURTIUS, «El mono como metáfora», *Literatura europea y Edad Media Latina* (Madrid, FCE, 1984), vol. I, 4.ª reimpr., pp. 750-2 y HELENA PERCAS DE PONSETI, «El mono como símbolo», *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»* (Madrid, Gredos, 1975), vol. II, pp. 398-399.

¹⁴ JUAN EDUARDO CIRLO, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1988), 7.ª ed., p. 392.

abreviada o microcósmica de la pintura narrativa: la imagen reducida de la dama por artificio del pintor es perfecta analogía de la obra de arte menor que constituye el hombre como «debuxo» de Dios, a la luz de la vieja idea estudiada por Francisco Rico¹⁵. Otras variaciones en torno a la pintura de la gallarda peregrina vienen a ser figuraciones neoplatónicas de la mnemotecnia amorosa, que fija la imagen de la hermosura femenina en el alma del amador. Arnaldo exige la posesión del retrato porque «desde el punto que vi el original le trasladé en mi alma» (IV, 423) en la creencia de que el arte sobrevive a la misma naturaleza, invertida ficticiamente en el lienzo por el pincel imperecedero de la mente enajenada. La intensidad nacida de la condición amorosa invierte la génesis pictórica: el retrato que Auristela contempla «admirada y suspensa» es ahora efecto de la materialización del que se halla grabado en el corazón amante del duque de Nemours, «más vivo y verdadero que el que me hiciste quitar del pecho y colgar en el árbol» (p. 420). Al disolver las fronteras realidad/ficción, Cervantes discute la demiúrgica capacidad del arte como recreación de las raras (*peregrinas*) perfecciones del mundo físico, como el caso excepcional de Auristela, que se ve sublimada con los colores y trazos de la Idea humana, cuya palestra se ha equiparado a la del Artífice Supremo en una de las frecuentes analogías donde «el orden retórico se hace eco paso a paso del orden cósmico, reflejando dependencias, paralelismos, efectos y correlaciones»¹⁶. El dictado platón-

¹⁵ *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española* (Madrid, Alianza, 1986), edic. corregida y aumentada. Para el hombre como imagen pintada por Dios, *vid.* pp. 138 y 141. En el Prólogo de la *Excelencia de la vida solitaria* [Madrid, 1553], fol. ii, el Licenciado Peña (citado por RICO, p. 138, 160 n.) afirma: «Una de las principales y más heroicas cosas y de más alta y subida perfección que el omnipotente y sapientísimo artífice debuxó en la máquina inferior..., y la que más me admira y espanta en mi muy recóndita consideración, es la compostura del menor mundo, que Aristóteles y los griegos nombran "microcosmos" y en nuestro romance "hombre" se llama...». Cfr. E. R. CURTIUS, «Dios como artífice», *Literatura europea...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 757-9. EMILIE L. BERGMANN, «*Imitatio Christi* and *Deus Pictor* en Lope, Cervantes and Calderón», *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979), p. 48, cita una de las octavas que Feliciano había cantado ante una imagen de la Virgen (III, 309) como refrendo de su gestación «as perfect reflection of God's formal Idea with the material form of a divinely inspired work of architecture». La idea del origen divino de la Pintura como supuesto para una teoría teológica del arte se difunde entre escritores y tratadistas. Para su fortuna en Lope, cfr. AURORA EGIDO, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», *Fronteras...*, *cit.*, pp. 198-215. Véase el importante complemento bibliográfico. Indudablemente, el autor que fundió ambos temas —el del *Deus Pictor* y la correspondencia analógica de los mundos— fue Calderón: *vid.* E. R. CURTIUS, «La teoría del arte en Calderón y las artes liberales», *cit.*, pp. 776-790.

¹⁶ AURORA EGIDO, «Lope de Vega, Ravisio Textor...», *art. cit.*, p. 211.

nico de la pintura mental viene a confirmar el deseo petrarquista de irreductibilidad de la belleza femenina al mundo sensible, puesto que tan sólo la plenitud *figurativa* de la *donna* se da en el dominio de lo inmaterial, de donde emana secundariamente la traducción tangible del pintor cuya incapacidad sólo acierta a denotar y no a significar el absoluto plástico de la hermosura de Auristela («si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase» [III, 282]). De ahí que el artista necesite recurrir a dos de las potencias interiores del hombre —la memoria y la imaginativa— para que el recuerdo indeleble de una única visión del modelo sea aval suficiente para su reproducción¹⁷. La imagen inicial, además, es inamovible, prevalece sobre toda perturbación pasajera, de suerte tal que la percepción de la fealdad se oculta a los ojos del amor verdadero (Periandro), «porque no la miraba en el lecho en que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada» (IV, 454) y se obra como acreditación de la inautenticidad del amante que renuncia (el duque de Nemours). Del mismo modo, sobre el esbozo primitivo, Amor va trazando sus pinceladas sobre el lienzo del pensamiento en un fluir paulatino parejo a la transformación del sentimiento. El dibujo admirable que se hace de Periandro es el culpable de la rendición inconsciente de Auristela porque

el amor se le fue pintando, no como hombre particular, sino como a un príncipe; que si no lo era merecía serlo. «Esta pintura me la grabó en el alma, y yo inadvertida dejé que me la grabase, sin hacerle resistencia alguna, y así poco a poco vine a quererle y aun a adorarle, como he dicho» (II, 171).

El itinerario del retrato de la dama, emergido y sumergido de la narración en la plástica interior de los rivales o en la práctica exterior de pintores y copistas, es un nuevo episodio de las inversiones curiosas de la novela: el debate subyacente sobre la posesión de la obra de arte se zanja con la salomónica decisión de Periandro, que devuelve la pintura a su modelo en un regreso simbólico que, al desplazar el peregrinaje estructural al marco episódico, transforma la pintura de una historia en la historia de una pintura. La pirueta cervantina se remata con la técnica metafórica del cuadro que se halla en el interior de otro cuadro y que le sirve de glosa o clave

¹⁷ «—Bien quisiera, señor, rogaros que os detuviéades un poco en este lugar, siquiera hasta la noche, porque mi pintor con comodidad y de espacio pudiera sacar el retrato del rostro de vuestra hermana; pero bien os podéis ir a la paz de Dios, porque el pintor me ha dicho que de sola una vez que la ha visto la tiene tan aprehendida en la imaginación, que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando» (III, 370).

explicativa¹⁸: la intencionada iconología de la que se reviste el retrato (según vimos) sentencia la proyección contrarreformista de la trashumancia de los personajes; de un lado, los avatares del daguerrotipo pictórico de Auristela con el «espejo [mismo] de la vida humana regida por los azares de la fortuna»; de otro, su alegórica metamorfosis demuestra el crecimiento espiritual y la condición trascendente del peregrino andante, «cuya fuerza inmanente, indomable ante la adversidad, tenaz en la ruta que le trazó su destino, tiene su raíz más honda en la fortaleza interior que origina la más pura virtud estoica»¹⁹. Del retrato, por tanto, se infiere la evolución vital del propio modelo (de hermosa dama a peregrina purificada) y las reacciones de su percepción en un guiño barroco de objetivación narrativa: las «lecturas» de la obra incluyen a la misma Auristela que se contempla con la misma fascinación que la de sus rendidos admiradores. La imagen fantástica que Auristela ve de sí misma en el retrato último es la revelación, a juicio de Cesáreo Bandera, de que

¹⁸ Feliz procedimiento en la pintura del siglo. Cfr. JULIÁN GÁLLEGO, «Cuadro, clave del cuadro», *El cuadro dentro del cuadro* (Madrid, Cátedra, 1978), pp. 153-173. La desatención crítica en torno al *Persiles* [véanse los trabajos de RAFAEL OSUNA, «El olvido del *Persiles*», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVIII, 1968, pp. 55-75 o el completo estudio de EMILIO OROZCO, «Recuerdos y nostalgias en la obra de Cervantes (Una introducción al *Persiles*)», *Cervantes y la Novela del Barroco* (Granada, Universidad, 1992), edición, introducción y notas de José Lara Garrida, pp. 263-323] ha omitido en algunos casos la mención de la novela al analizar la simpatía de Cervantes por algunas técnicas plásticas, luego llevadas a la maestría por Velázquez: vid. «Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, 1952, pp. 265-297, reeditado como «Barroco literario y Barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez», *Estudios sobre el Barroco* (Madrid, Gredos, 1972), 3.ª edic. aumentada, pp. 406-435 y MIGUEL HERRERO GARCÍA, «Confrontación entre Velázquez y Cervantes» en ANTONIO GALLEGU (ed.), *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, t. I, pp. 613-617. Nuevos estudios toman la base del *Quijote* para el análisis de la «pictorialidad» de la lengua cervantina: cfr. HELENA PERCAS DE PONSETI, «Ideologías. El lenguaje como pintura», *Cervantes y su concepto...*, cit., vol. II, pp. 305-406, y MARÍA ALEJANDRA ZANETTA, «Las Meninas y El Quijote o los planos de la representación», *Anales Cervantinos*, XXIX, 1991, pp. 179-190.

¹⁹ ANTONIO VILANOVA, «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», *Erasmus y Cervantes* (Barcelona, Lumen, 1989), pp. 326-409. Las citas corresponden a las pp. 379 y 378, respectivamente. AVALLE-ARCE alegaba que el criterio de relativismo del *Quijote* está sustituido aquí por el de la certeza y la verdad absolutas, conseguido por la universalización y la abstracción de las que dota a la experiencia del peregrinaje. Los personajes se convierten así en «el símbolo permanente y válido de todos sus semejantes», de modo que son «abstracciones que están construidas con toda firmeza sobre los inmovibles cimientos del dogma católico». A la luz de esta estrategia novelesca también se explican los sucesos milagrosos o misteriosos acontecidos en la narración: cfr. «Conocimiento y vida en Cervantes», *Nuevos deslindes cervantinos* (Barcelona, Ariel, 1975), pp. 15-72 (especialmente pp. 58 ss.). Las citas pertenecen a la p. 59.

«el itinerario de Persiles y Sigismunda es un itinerario a través del mundo de la ficción»²⁰. Del motivo del retrato surge la reflexión cervantina sobre la correspondencia entre las artes. El alcance de la teoría realista que admitía la alternancia de sujetos admirables con las vilezas del humilde en contra de la exigencia de un principio de uniformidad estilística en pro del decoro, sazona la equiparación de historia, poesía y pintura que «simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones» (III, 371).

Según anotaron Margarita Levisi y Karl Ludwig Selig o, recientemente, Aurora Egido²¹, el lienzo que Periandro encarga a un pintor al comienzo del libro III, para ilustrar «los más principales casos de su historia», organiza la disposición estructural de la narración y es cifra de riquísimos usos y funciones novelescas que perfilan, en palabras de Jorge Luis Borges, «ese juego de extrañas ambigüedades» que en la segunda parte del *Quijote* convierte a los personajes en lectores de sí mismos²². La conversión del relato en un lienzo que sirve de memoria sucinta de las peripecias de los peregrinos es, al mismo tiempo, enseñanza visual, lección del arte de novelar, ejercicio de éfrasis, verdad portátil, alegoría de la existencia, simbiosis pictográfica y, en primera instancia, práctica recapituladora del género bizantino²³. La materia pictórica del cuadro son los episodios acaecidos en tierras septentrionales, cuyo traslado a la tabla se produce en el mismo momento en que se inicia el periplo por tierras europeas: la escisión del nórdico mundo mítico y del mundo histórico meridional se suspende con la invasión de la ficción figurativa de la pintura, que a modo de compendio plástico recuerda al lector y enseña a las gentes de los pueblos y ciudades, durante el viaje, el relato épico de una historia amorosa. Esta microcósmica «pintura septentrional» desarrolla las cualidades del

²⁰ «El final del itinerario de Persiles y Sigismunda», *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón* (Madrid, Gredos, 1974), p. 130.

²¹ Respectivamente, «La pintura en la narrativa de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVIII, 1972, pp. 293-325; «Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture», *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 305-312 y «La memoria y el arte narrativo...», art. cit. Han de añadirse: RICARDO DEL ARCO, «Estética cervantina en el Persiles», *Revista de Ideas Estéticas*, VI, 1948, pp. 167-173; *eiusdem*, «Las artes y los artistas en la obra cervantina», *Revista de Ideas Estéticas*, VIII, 1950, pp. 365-388; EMILIO CARILLA, «Naturaleza y retórica en el Persiles», *Universidad Pontificia Bolivariana*, XIX, 1954, pp. 209-215; DIANE CHAFFE, «Pictures and Portraits in Literature: Cervantes as the painter of *Don Quijote*», *Anales Cervantinos*, XIX, 1981, pp. 49-57 y JOAN CAMMARATA / BRUNO DAMIANI, «"Actio" in Cervantes' *Galatea* and the Visual Arts», *Arcadia*, XXI, 1, 1986, pp. 78-83.

²² «Magias parciales del Quijote», *Otras inquisiciones* [1952] en la edición de sus *Obras completas* (Barcelona, Círculo de Lectores, 1992), vol. II, p. 261.

²³ AURORA EGIDO, «La memoria y el arte narrativo...», art. cit., pp. 297 ss.

mundo «a fantasía» (ambientación exótica, técnica itinerante, hegemonía de la peripecia, barbarie *versus* civilización), que parece haber sido el proyecto inicial de la novela ²⁴, al que se incorpora, años después, el mundo «a noticia» del periplo por tierras portuguesas, españolas e italianas, avanzado ya en las tres historias de Manuel Sosa, el bárbaro Antonio y el lascivo Rutilio de la primera mitad, en un gesto novelesco más para difuminar las fronteras de lo maravilloso y lo real. Cervantes era sabedor del efecto compositivo que para la historia novelesca suponía el poder transmigrador de la pintura en su doble capacidad: una, la figuración de episodios ficticios en un tiempo y lugares «míticos»; dos, el carácter legendario e «histórico» que adoptan los propios personajes representados en el lienzo, cuya exhibición a lo largo de sus peripecias les otorga la perecedera inmortalidad del arte (el «lino breve» gongorino) y la abstracción ejemplarizante en la mostración docente de sus trayectorias. El lienzo, representación pictórica del mundo «a fantasía» pero asociado al mundo «a noticia», fusiona y diluye, por el efecto traslaticio del arte de la pintura, el tiempo mítico de la historia septentrional y el tiempo histórico de la narración meridional ²⁵. La tabla hace memoria la aventura y los casos pintados se hacen historia que es, al mismo tiempo, leyenda. La nueva identidad que los personajes cobran, al reconocerse sujetos de ficción en la literatura visual del cuadro, los devuelve al debate entre la ilusoria realidad de sus vidas o la fantasía verosímil de las pinturas que los representan. Aurora Egido advirtió el proceso de écfrasis invertida, «por cuanto

²⁴ Para las fechas de composición del *Persiles*, cfr. RAFAEL OSUNA, «Las fechas del *Persiles*», *Thesaurus*, XXV, 1970, pp. 383-433 y J. B. AVALLE-ARCE, «Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*, historia septentrional», en J. B. AVALLE-ARCE y E. C. RILEY (eds.), *Suma cervantina* (Londres, Tamesis Books, 1973), pp. 200 ss. Entre los dos primeros libros (1599-1605) y los libros III-IV (1612-1616) se produce un hiato temporal, artístico y técnico en cuya transición se sitúa *La española inglesa* [1609-1611], donde se acentúan los perfiles argumentales de la segunda mitad del *Persiles*: el tema religioso y su anexo, el perfeccionamiento espiritual, que dan sentido al peregrinaje. La identificación entre ambas obras se revela en el tríptico siguiente: peregrinación como peripecia, amor como móvil y religión como aglutinante (*ibidem*, p. 204). Para la relación entre la novela ejemplar y el *Persiles*, véase RAFAEL LAPESA, «En torno a *La española inglesa* y *El Persiles*», *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria* (Madrid, Gredos, 1971), pp. 242-263.

²⁵ CATHERINE SORIANO, «Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: tiempo mítico y tiempo histórico», *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* [Alcalá de Henares, 29-30 noviembre y 1-2 diciembre 1988] (Madrid, Anthropos, 1990), pp. 307-313. Para el análisis de la ambientación septentrional y su obediencia al código narrativo, véase JEAN BABELON, «Cervantes y lo maravilloso nórdico», en AA. VV., *Homenaje a Cervantes. Cuadernos de Ínsula*, I, Madrid, 1947, pp. 117-130, y ALBERTO NAVARRO GONZÁLEZ, «La Selva de aventuras de Jerónimo de Contreras y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes», *Actas del I Coloquio Internacional...*, op. cit., pp. 63-82.

es la historia narrada la que se hace cuadro, y cuadro que es síntesis de ella»²⁶, desplegado a la vista de los curiosos por efecto de la palabra amplificadora. Letra a pie de imagen en solidaria convivencia pictográfica. El lienzo adopta así la naturaleza de un conjunto de grabados complementarios de la escritura de la historia de los peregrinos, que se convierte en libro ilustrado *in nuce* dentro de la novela. En ocasiones, pintura y escritura combinadas carecen de la elocuencia necesaria para solventar el enigma que entrañan: el gallardo caballero Diego de Parraces resucita en su escritura para revelar la identidad de su asesino, irónicamente apuntada en unos versos que acompañan emblemáticamente el retrato de una mujer y que celebran la facundia de la pintura:

Yela, enciende, mira y habla:
¡milagros de hermosura,
que tenga vuestra figura
tanta fuerza en una tabla! (III, 301).

Frente al lienzo catequético que Antonio adereza con tanta prodigalidad oral (III, 302 y 304), Cervantes opone el de los falsos cautivos para legitimar la autenticidad de las andanzas de Periandro y Auristela. La declaración de las figuras del «pintado lienzo» convierte el ejercicio ecfrástico en la justificación del embuste y la falsedad de los estudiantes salmantinos, a quienes salva la retórica persuasiva de su locuacidad (III, 348-9). Del mismo modo que el cuadro es mundo abreviado de la novela, en la narración se descubre una comedia en proyecto que el ingenio de un poeta se dispone a escribir sobre las vidas de Periandro y Auristela (III, 285) y un libro de aforismos intitulado *Historia peregrina sacada de diversos autores* (IV, 419), en el que participan como co-autores algunos de los personajes de la novela. Cervantes hace gala con ellos de otro juego compositivo, el de *la obra haciéndose*, bajo el pretexto de las *reducciones literarias* (obra dramática, florilegio aforístico) a que somete a la novela misma. En el primer caso es la visión de la pintura lo que motiva la idea de componer la comedia y la que proporciona los únicos materiales para su argumento, toda vez que se «ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo» las biografías de los peregrinos; en el segundo caso, Cervantes representa el proceso de la escritura misma, el acceso creativo del arte de novelar, mediante la producción instantánea de una suerte de máximas filosóficas que van arguyendo los personajes a solicitud del peregrino español. *La Flor de aforismos peregrinos* es una *summa* de sentencias emanadas de los «casos» particulares desarrollados en el discurso noveles-

²⁶ «La memoria...», art. cit., p. 298.

co. La concreción moralizadora del aforismo «constituye, desde luego, la reducción de los trabajos de los protagonistas a esquemas mnemotécnicos que resumen éticamente y con valor de sentenciosidad el valor de su peregrinar y sus hazañas»²⁷. La escritura de la novela tiene lugar en el mismo palpitante sincrónico que la comedia o la selva de aforismos, en un efecto calidoscópico que multiplica el número de escritores de la escritura: el narrador en primera persona, que se disocia del «traductor» o autor de la historia traducida²⁸, convoca en su narración al poeta escritor de la comedia (relato en clave teatral del relato) y al peregrino inspirador del manual aforístico (cifra filosófico-moral de la novela), escritura en la que participan los mismos personajes-escritores del relato que los sostiene y que ellos reducen a un rosario de sentencias. La audacia del escritor (Cervantes) que escribe la escritura de autores secundarios (poeta, peregrino), a su vez inductores de la escritura de otros escritores (los personajes) que escriben y son escritos, nos devuelven a la infinita cadena de escribas que inspiró al *Libro Enferido* o inacabado de Don Juan Manuel o al *Livre mallarmeano* como metáfora de la vida²⁹, que tanto sedujo a Borges³⁰. Libro que es el mismo mundo escrito o pintado —como el *Persiles*— de innumerables páginas de las que tan sólo vemos las primeras. En el lienzo de la novela sólo aparecen figuradas las aventuras iniciales, las del periplo nórdico, en exacta sugestión de inconclusión que la comedia y el libro aforístico *in nuce*. Del mismo modo la pintura: un clérigo de la cámara en Roma posee una pinacoteca del futuro, cuyos lienzos se disponían sin figuras y cuyo espacio glorioso se reservaba para «los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos»

²⁷ *Ibidem*, p. 299.

²⁸ ALBERTO NAVARRO GONZÁLEZ, *Cervantes entre el «Persiles» y el «Quijote»* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981), pp. 20 ss.

²⁹ ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, «El sueño de los sueños», *Syntaxis*, 19, 1989, pp. 15-18.

³⁰ *Vid.*, entre otros, WALTER MIGNOLO y JORGE AGUILAR MORA, «Borges, el libro y la escritura», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, 17, 1971, pp. 187-194; JAIME ALAZRAKI, «El universo como sueño o libro de Dios», *La prosa narrativa de Borges* (Madrid, Gredos, 1974), pp. 65-73 y SAÚL SOSNOWSKI, *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo* (Buenos Aires, Paidós Ediciones, 1986). El tema, junto con el del «libro del Mundo», es recurrente obsesión: véanse textos como «las ruinas circulares» o «La Biblioteca de Babel» [*Ficciones*, 1944], «La escritura del Dios» [*El Aleph*, 1944], «Del culto de los libros» [*Otras inquisiciones*, 1952], en JORGE LUIS BORGES, *Obras completas...*, ed. cit., II, pp. 40-44, 55-61, 189-192, 306-309, respectivamente, o «El guardián de los libros» [*Elogio de la sombra*, 1969] y «El libro de arena» [*El libro de arena*, 1975], *ibid.*, III, pp. 163-4 y 373-376. Añadimos, por último, «La Biblioteca Total», en EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges por él mismo* (Barcelona, Laia, 1984), pp. 139-142.

(IV, 440). La pintura nos reserva además una nueva analogía entre los museos artísticos y los literarios: el palacio de Hipólita (IV, 445) acoge la serie tópica de pintores de la Antigüedad que llevan el sello de la antonomasia (Parrasio, Polignoto, Apeles, Zeuxis y Timantes) junto a personales admiraciones de Cervantes (Rafael, Miguel Ángel). Escritura y pintura de la fama clásica y futura, panteón del pasado y sede de lo venidero. Junto a ellos los propios peregrinos transformados, por el sortilegio del cuadro en que se pintan sus tribulaciones, en galería pictórica que tributa su gloria a la perennidad. El cuadro-comedia-libro aforístico de la novela justifica la reversibilidad del ejercicio escriturario y pictórico de un mundo «a fantasía» (pintura de la escritura) y de un mundo «a noticia» (escritura de la pintura) en el doble itinerario, nórdico y meridional, de reducciones y ampliaciones, de síntesis y análisis, de écfrasis y sinopsis. El objetivo pactado entre Periandro y Auristela es el de alcanzar, mediante el sacrificio y la templanza, la serenidad y plenitud espirituales. El viaje y su carrera de incidentes convierten el peregrinaje en la experiencia jubilosa de la búsqueda de Dios en la tierra. Por la geografía de la resignación y la penitencia aspiran a la nueva Jerusalén o paraíso en el mundo³¹, imagen pintada o escrita de su Creador. Cervantes accede por la pintura a una alegoría *artística* de la condición humana, producto del pincel, cálamo o aguja divinos en la nómina de oficios atribuidos a Dios en la génesis del Universo. Desde la Edad Media la escritura es figuración y se vincula al dibujo. Las artes de la memoria, las retóricas y preceptivas, la pedagogía escolar, la teoría aristotélica del conocimiento pretendieron homologar el valor iconológico de la pintura con el valor ideogramático de la escritura³². La pintura es «libro abierto» y «escritura silenciosa»; la escritura, «pintura verbal». Las equivalencias pasan, por tanto, por la adopción de una vieja metáfora y los empleos epistemológicos o estéticos de su presencia en el *Persiles*: el símbolo del mundo como un libro³³. La memoria del amador

³¹ AURORA EGIDO, «La memoria...», art. cit., p. 303 y nota 31.

³² AURORA EGIDO, «Arte y literatura: Lugares e imágenes de la memoria en el Siglo de Oro», en AA. VV., *El Siglo de Oro...*, op. cit., pp. 273-295. La escritura está asociada a la mnemónica de *loci* e *imagines*: en el adiestramiento de la memoria Cicerón [*De oratore*, II, lxxxvi, 351-4] aconseja que se deben utilizar «los lugares y las imágenes respectivamente como una tablilla de escribir de cera y las letras escritas en ella» (citado en F. YATES, *El arte de la memoria* [Madrid, Taurus, 1974], versión española de IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, p. 14).

³³ *Vid.*, entre otros, E. R. CURTIUS, «El libro como símbolo», ob. cit., vol. I, pp. 423-489; EUGENIO GARIN, «Alcune osservazioni sul libro come simbolo», en AA. VV., *Umanesimo e simbolismo* (Padua, Archivio di Filosofia, 1958), pp. 91-102; MANUEL GARCÍA PELAYO, *Las culturas del libro* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1976); ÁNGEL CRESPO, «El libro como universo», *Ángel Crespo. Suplementos Anthropos*, Bar-

portugués se fija tenazmente contra el olvido con las palabras de la esperanza «en el alma impresas» (I, 100); las cavilaciones que atormentan a Periandro, ante la colaboración de Auristela en la industria de Sinforosa, resucitan el recuerdo del amor embrionario cuyas partes —dice— «grabélas en mi alma» (II, 185); el enamoramiento a primera vista arrastra a la fascinada Isabel Castrucha a una ebriedad tal por Andrea Marulo «que en casa no podía estar sin mirarle, porque quedó su presencia tan impresa en mi alma, que no la podía apartar de mi memoria» (III, 405-6). Amor y escritura alimentan en la novela usos gráficos de una casuística diversa. Se escriben la amistosa incondicionalidad de Arnaldo («Dispón de mí —le dice a Periandro— a toda su voluntad y gusto, haciendo cuenta que yo soy decera, y tú el sello que has de imprimir en mí lo que quisieres» [I, 125]) y la alienación del servicio amoroso de Periandro («...porque no hay cláusula que añadir a la obligación en que quedé de servirte, el punto que en mis potencias se imprimió el conocimiento de tus virtudes» [II, 192]). La belleza de los dos peregrinos produce su inmediato reconocimiento por cuanto «quedaban impresos en la imaginación del que una vez los miraba» (III, 374). Inversamente, el desdén deshace la escritura del amor en el duque de Nemours (IV, 425). Constanza *lee* los pensamientos a la peregrina de Talavera en una intuición más deductiva que adivinatoria (III, 382); también Auristela hace gala de un «entendimiento perspicaz y agudo» al descifrar el *libro del rostro* (II, 213) hasta que la vida toda se interpreta a la luz de una continua *lectura* de la enseñanza de los propios trabajos, «que el ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres» (II, 187). Con la licencia de la libertad expositiva, Ortel Banedre *escribe* oralmente su relato con el cálamo de la exhaustividad, de modo que «no me quedará cosa en el tintero —anuncia— que no la ponga en la plana de vuestro juicio» (III, 323). La inmortalidad de la escritura en los anales de la fama sustituye a la perennidad de la pintura cuando se suscita la inclusión en el lienzo de algunas omisiones del pintor: la fragilidad de la materia lleva al aprecer de «que, no solamente no se añadiese, sino que aun lo pintado se borrarse, porque tan grandes y tan no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles, sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas» (III, 342). Uno de los aforismos, el del bárbaro Antonio, hace suya la vieja consigna caballeresca de la perpetuidad por la *escritura* de sus heroicidades:

celona, 1989, pp. 106-7 y YORGOS SEFERIS, «Variaciones sobre el libro», *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos* (Barcelona, Júcar, 1989), prólogo y notas de JOSÉ ANTONIO MORENO JURADO, pp. 209-215. Reseñamos sólo estudios generales. El rastreo del tópico en el ámbito individual engendra un caudal bibliográfico considerable cuya mención ahorramos al lector.

«La honra que se alcanza por la guerra, como se graba en láminas de bronce y con puntas de acero, es más firme que las demás honras» (IV, 417). También la letra escrita es refugio para evitar la confrontación directa, como las cartas de Clodio y Rutilio (II, 189 ss.), que adúlteran el sentido de los esfuerzos de Periandro, cuya ansiedad comunicativa lo hace rechazar en seis ocasiones la escritura de un billete para Auristela (II, 188)³⁴. En otro orden escriturario, la maga Cenotia incorpora a la novela, en su cita de las prácticas hechiceras, el rito conjurador de la escritura hermética (II, 201). La simbólica cruz de los dos peregrinos, «cuyos muchos y ricos diamantes sirven de claro sobrescrito de su riqueza» (IV, 449) marca la regia condición de ambos y su distanciamiento social y *natural* con el resto de los personajes. En un hermoso giro metafórico, la confianza del rey Policarpo convierte a Centoria —según ésta le recuerda— en «archivo de tus secretos» (II, 219).

Novela de varios noveladores que se acogen al triunfo de la oralidad, el discurso narrativo del *Persiles* discurre por los meandros de la analepsis y, en menor grado, de la prolepsis³⁵, que articulan el relato en una red de tejidos autobiográficos³⁶ que se hilan y deshilan al arbitrio de las necesidades del viaje de los peregrinos. También aquí opera el principio de la paradoja: al tiempo que la recuperación del pasado se reconstruye, por boca de cada narrador-intermediario entre el autor y el lector, mediante el efecto de una *devanadera* textual³⁷ constante, el conjunto de tales regresos al tiempo pretérito va *tejiendo* el itinerario de los peregrinos, que les sirve de referencia y de hilo conductor. La metáfora de la *urdimbre* goza de amplia tradición como emblemática del texto³⁸ y ha sido justificada, además, etimológicamente³⁹ como variedad de la escritura:

³⁴ JORGE CHECA, art. cit., pp. 143 ss.

³⁵ Sus variedades en la novela han sido anotadas por CATHERINE SORIANO, «Tiempo, modo y voz en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* [Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989] (Madrid, Anthropos, 1991), pp. 709-718.

³⁶ Para las funciones y usos de la autobiografía, cfr. RANDOLPH D. POPE, «The autobiographical form in the *Persiles*», *Anales Cervantinos*, XIII-XIV, 1974-5, pp. 93-106.

³⁷ AURORA EGIDO, «La memoria...», cit., p. 288.

³⁸ LUCIEN DÄLLENBACH, *El relato especular* (Madrid, Visor, 1991), traducción de Ramón Buenaventura, p. 119.

³⁹ ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, «Góngora y el texto del mundo», *Silva gongorina* (Madrid, Cátedra, 1993) cita a ROLAND BARTHES, que ha descrito «Texto procede de *textus*, participio pasivo de *texo*, que quiere decir *tejer*: el texto es un tejido de sentidos enmarañados; pero, asimismo, todo cuanto aparece como tejido puede leerse como un texto» (p. 47). Para el tema en Garcilaso, véase nuestro trabajo, «Garcilaso y el mundo escrito: la Égloga tercera», *Revista de Filología* [Universidad de La Laguna], 10, 1991, pp. 21-29.

dice Sánchez Robayna que «lo *bordado* o *tejido* pertenece a la misma órbita metafórica de lo *escrito*»⁴⁰ y el *Persiles* se despliega como un amplio tapiz (tejido y pintado) de la mano de los *bordadores* o contadores orales de las historias que se van cosiendo a la guirnalda narrativa general⁴¹. La condición reversible del *tejido textuado* o del *texto tejido* revela de este modo la alegorización artesanal del proceso en curso de la construcción novelesca, del trenzar de la *estambre* en que se escriben, pintan o tejen, «que todo es uno», las vidas de los personajes. La misma naturaleza se presenta como *bordadora* del tálamo y alfombra vegetales en que reposan Selviana, Leoncia, Carino y Solercio (II, 210). El uso tópico se halla asociado en la novela a la identificación vida/hilo, bien en la labor mitológica de las Parcas, cuya amenaza se olvida en el canto exultante del soneto de Rutilio (I, 132), bien como subterfugio novelesco para aludir a la progresión de los hechos cuando éstos han sido suspendidos y se retoman nuevamente, pudiendo de esta forma el personaje «anudar el hilo de su historia» ante el auditorio (II, 221), bien en la industria de Auristela para superar los mayores obstáculos, cuya discreción «había de ser el hilo que la sacase de cualquier laberinto» (II, 268), bien como representación simbólica de la fragilidad del hombre y su exposición a los avatares de la fortuna, pues «las venturas humanas están por la mayor parte pendientes de hilos delgados, y los de la mudanza fácilmente se quiebran y desbaratan...» (II, 221).

Pasado, presente y futuro encajan en las tres estrategias de la retórica narrativa utilizada en el *Persiles*: la pintura recrea la memoria del pasado en el lienzo mnemónico que Periandro encarga, como aval de su estoica peregrinación y para ejemplo edificador de las gentes; el bordado es análogo de la génesis paulatina de la línea novelesca, del *entramado* sucesivo que es el peregrinar mismo, de la textura en que el presente forja su instantaneidad transitoria, del engarce de los episodios en los *curricula* de *Persiles* y *Sigismunda*; la escritura es la demiurgia que signa y da fijeza al propio mundo narrativo, que *textualiza*, vale decir, que otorga fe de existencia gráfica a las intervenciones orales de cada interlocutor, que se van *transcribiendo* en la *tabula rasa* que la novela deja de ser. El autor (y el traductor) emulan algunas competencias laborales del Hacedor macrocósmico, cuyo pincel, cálamo y telar estimulan el

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ El tópico ya había sido considerado en la obra cervantina: *vid.* LOUIS C. PÉREZ, «El telar de Cervantes», en A. PORQUERAS MAYO y C. ROJAS (eds.), *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano* (Madrid, Ediciones Alcalá-Emory Univ., 1969), pp. 99-114 y *eiusdem*, «The Theme of the Tapestry in Ariosto and Cervantes», *Revista de Estudios hispánicos*, VII, 1973, pp. 289-298.

tránsito de la faena *artesana* al ejercicio *artístico*. Cervantes se acerca a la reflexión epistemológica de la novela y del arte de novelar en la exigencia metanarrativa de una *obra de arte*, bajo el común lenguaje de la pintura, el tejido y la escritura. El peregrino o viajero de la novela, eterno trashumante, que descansa en el sistema metafísico de la Cadena del Ser ⁴², se entiende como la verificación de una escala ontológica de gradación moral y física: del eslabón de la barbarie a la perfección pontifical; de la Isla Bárbara a Roma, «el cielo de la tierra»; de la imperfección a la pureza espiritual. El supuesto filosófico también se argumenta en término de arte, al explicar la progresión de Auristela en la evolución de su retrato, desde el esbozo inicial (pintura de la mera hemosura) a la tabla emblemática posterior o mediante el tránsito de la realidad vivida de la peripecia a la realidad *figurada* en el lienzo que contiene la historia inmortalizada.

El empeño ideológico de universalización y abstracción del significado de la andadura peregrina parecen empañar la justa valoración del *Persiles*. Ciertamente es que la novela fue el resultado de un proyecto de ambición y madurez, consagrado con el alcance existencial del periplo y de sus protagonistas. Sin embargo, el sentido final de los *trabajos* congenia con una proyección *artística* de la condición humana (la microcosmía «debuxada», escrita o tejida por Dios) y con una alegorización del novelador y del novelar (*artífice* y *artificio*) que descubrimos cuando se discuten y comentan, por él mismo o por boca de sus personajes, aspectos de la narración y del arte narrativo. La peregrinación se traslada ahora al autor, en una itinerante dialéctica que establece consigo mismo acerca de la *pintura* de su *pintura*, del *tejido* de su *bordado textual*, de la *escritura* de su *escritura* *.

CARLOS BRITO DÍAZ

Universidad de La Laguna, Tenerife

⁴² J. B. AVALLE-ARCE, «Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*...», cit., especialmente pp. 206-208. Para su análisis en la tradición, véase ARTHUR O. LOVEJOY, *La Gran Cadena del Ser. Historia de una idea* (Barcelona, Icaria, 1983).

* Este artículo, debido a causas ajenas tanto al autor como a *Anales Cervantinos*, se repite publicado en nuestra revista, pues ha aparecido muy recientemente en *Cervantes* (Bulletin of the Cervantes Society of America), 17, 1997, pp. 145-164.