



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# El viaje como modelo narrativo en la novela española del siglo XVII

Autor:

Deffis, Emilia Inés

Tutor:

Romanos, Melchora

1991

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS  
049  
D313

Tesis 2-2-2



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis de Doctorado en Letras

El viaje como modelo narrativo  
en la novela española del siglo XVII

Autora

Lic. Emilia Inés Deffis

Directora de Tesis

Profa. Melchora Romanos

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas

Dr. Amado Alonso

- 1991 -

# EL VIAJE COMO MODELO NARRATIVO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

1.- Elección del tema. Fundamentación.

2.- Elaboración del trabajo. Metodología empleada.

.- Modelos fundacionales

.- Antecedente español Clareo y Florisea de A. Núñez de Reinoso

.-Concepto de peregrinatio en el Renacimiento y el Barroco.

.-Antecedentes temáticos

.- Selección del corpus. Análisis textual.

El peregrino en su patria (1604) de Lope de Vega

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia

setentrional (1617) de Miguel de Cervantes Saavedra

El Criticón (1651-1653-1657) de Baltasar Gracián

.- Novelización de la peregrinatio: Tiempo y espacio

(aplicación de la teoría bajtiniana del cronotopo) ✓

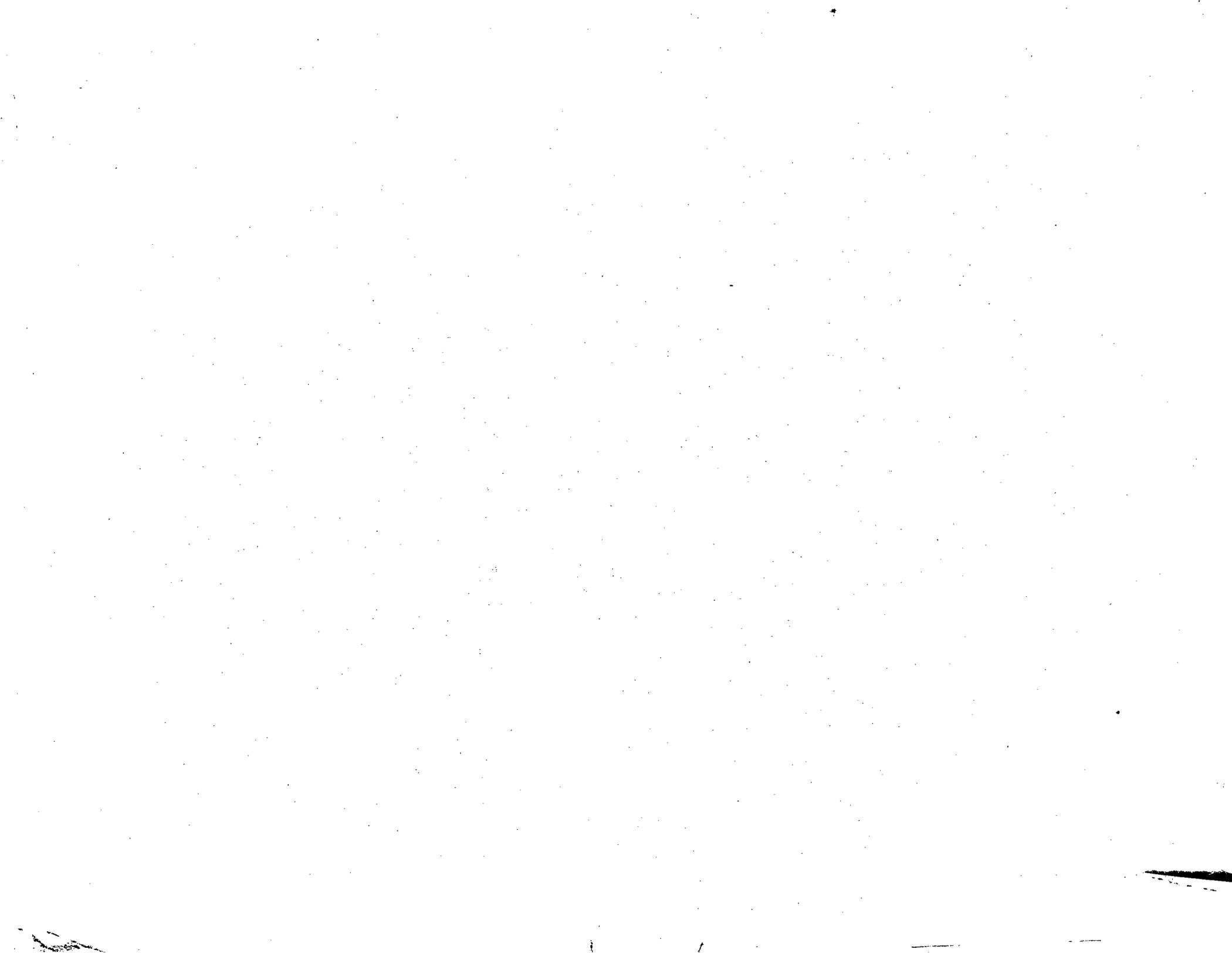
Revisión del concepto de novela cristiana

.- Las novelas españolas de peregrinación

.- Su público lector

3.- Conclusiones alcanzadas

4.- Posibles aplicaciones futuras



## Agradecimientos

Debo mi más profunda gratitud a la Profa. Melchora Romanos quien dirigió mis tareas con gran generosidad y dedicación, poniendo a mi alcance todos los recursos humanos y materiales de los que disponía. Su paciente vigilancia y afectuoso cuidado fueron firmes soportes en los momentos en los que flaqueó mi espíritu, y ha sido su estímulo constante el que me permitió llevar a cabo esta tesis.

Pero el logro de una empresa intelectual depende de otros factores sin los cuales es difícil de concretar. La Dra. Ana María Barrenechea, directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", ha sido siempre una sugerente presencia en el transcurso del trabajo. Ser parte integrante del equipo de investigadores que ella dirige es un privilegio, porque nos enseña cotidianamente su inflexible vocación por el estudio y su fina sensibilidad personal. La Dra. María del Carmen Porrúa ha contribuido también en no poca medida allanando las dificultades administrativas en los vaivenes reglamentarios de nuestra vida universitaria. Otros miembros del Instituto de Filología han colaborado directa o indirectamente creando un ambiente favorable para la concreción de mi trabajo, en particular, la Prof. María Silvia Delpy, la Dra. Ofelia Kovacci, y los Profesores Regula Rohland, Hugo Cowes y María del Rosario Ferrer de Cowes. Desde el exterior del país las Profesoras Lia Schwartz Lerner y Graciela Reyes me facilitaron el acceso a parte de la bibliografía no existente en nuestras bibliotecas.

A mis amigas y colegas María Teresa Pochat y Susana G.

Artal les debo el cariño y el aliento permanente, ellas acompañaron mi labor con su amistad incondicional.

Mis compañeras de la cátedra de Literatura Española II, Profesoras Raquel Minian de Alfie, María Alicia Parodi y Josefina Pagnotta también supieron apoyar mi empresa; así como debo parte de gratitud a los alumnos que enriquecieron mi trabajo con sus comentarios e ideas, en particular a Patricia Festini, siempre dispuesta a colaborar generosamente.

Emilia Inés Deffis de Calvo

A Magdalena y Mario  
Ezequiel, Ignacio y María Inés  
Irma y Carlos

## Introducción

El panorama de la narrativa española del Siglo de Oro es tan variado y rico en temas y formas que constituye un sugerente campo de estudio. De dicho campo hemos escogido un tipo de narración: la novela de peregrinación. Adscripta a la tradición didáctico-moralizante de vieja data, las novelas españolas de peregrinos rescatan como modelo un texto prestigioso considerado por los preceptistas del Renacimiento como un clásico de la épica en prosa: La historia etiópica de Teágenes y Cariclea de Heliodoro, más conocida como Las Etiópicas. (1)

Fundamenta nuestra elección no sólo el hecho de ser un tema relativamente poco estudiado (2) sino, y en particular, el haber mostrado en el transcurso de la investigación, aspectos concernientes a la elaboración del tiempo y el espacio en el relato que permiten comprender mejor la maduración de esta especie genérica peculiar.

Los protagonistas de la novela bizantina, en general enamorados, están sujetos a los vaivenes inesperados del azar que coloca, en un lugar y en un momento determinados, un obstáculo que debe ser superado. Esta trama básica es común a los relatos de aventuras de todos los tiempos, pero en el siglo XVII español sufre una serie de modificaciones importantes que generan un tipo de literatura particular. La primera de ellas es la transformación de los viajeros en peregrinos, es decir, personajes que buscan la salvación eterna del alma mediante la realización del viaje a la ciudad de Roma. A partir de allí se produce la incorporación de otros elementos genéricos: poemas

religiosos, autos sacramentales, especies narrativas menores (tales como relatos caballerescos, novella italiana, fábulas, apólogos), toda clase de sentencias moralizantes y un enorme corpus de refranes y dichos populares.

De modo que el enriquecimiento del canevas elemental de la novela de amor y aventuras produjo entre otras cosas un paulatino acrecentamiento de lo didáctico-moralizante en detrimento de la diversión.

Del conjunto de textos que elaboran el tema de la peregrinación hemos seleccionado tres que se publicaron en el siglo XVII: El peregrino en su patria (1604) de Lope de Vega, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional (1617) de Miguel de Cervantes y El Criticón (1651) de Baltasar Gracián.

El plan de trabajo propuesto contempla, en primer lugar, los orígenes y caracteres de la novela bizantina en los textos de Heliodoro y Aquiles Tacio, así como la aproximación a un epígono español anterior a la novela de Lope, Los amores de Clareo y Florisea (1552) de Alonso Núñez de Reinoso. (3) Luego plantea un panorama del corpus ideológico que el concepto de peregrinatio engendró en el Renacimiento y el Barroco, como contexto imprescindible para determinar los alcances literarios del tema del viaje. (4) A continuación el análisis de los códigos discursivos de los tres textos elegidos conforma el núcleo central de la tesis. El peregrino en su patria, novela de un dramaturgo, muestra en su diseño espectacular que la interacción genérica (narrativa en la historia de base, drama en los cuatro autos sacramentales incluidos y lírica en el importante número de

poesía mariana y amorosa) está puesta bajo el firme dominio del monólogo discursivo al servicio de la propaganda tridentina. (5) El Persiles, en cambio, parece más un ensayo final de Cervantes para armonizar los rigores de la preceptiva acerca de la épica en prosa (especialmente lo verosímil admirable), que un entusiasta manifiesto contrarreformista. Esta novela propone al mismo tiempo: 1) una profundización de los recursos de la novela de Heliodoro orientada especialmente hacia las condiciones de enunciación y de la recepción del enunciado; 2) un desplazamiento del tema del viaje hacia el terreno simbólico de la peregrinación del hombre desde el caótico laberinto de la contingencia humana hasta el ordenado centro de la espiritualidad católica. Finalmente su destino de opera inconclusa deja parcialmente atados los nudos de la historia.

Por su parte El Criticón de Baltasar Gracián exagera la sugestión de la alegoría cristiana de la perègrinatio vitae y lleva hasta sus últimas consecuencias los recursos simbólicos en el afán de explotar los elementos emblemáticos latentes en el modelo fundacional elogiado por él en la Agudeza y arte de ingenio, Las Etiópicas de Heliodoro.

Con la intención de dilucidar los motivos por los cuales la novela cristiana española, términos utilizados por A.K. Forcione (6), heredera de la bizantina y de la transposición de otras especies novelescas y otros géneros literarios, adopta la forma de una peregrinación hemos reflexionado sobre la elaboración de las coordenadas tempoespaciales en las tres obras analizadas.

Finalmente hemos trazado un panorama del proceso de actualización del género en dos aspectos: por un lado las relaciones de divergencia, es decir, de alejamiento del modelo fundacional, y las de convergencia o proximidad de los textos elegidos; por el otro, una configuración del público al cual iban destinadas las novelas de peregrinación.

El objetivo general de esta investigación es determinar las consecuencias que el modelo narrativo del viaje alcanzó en el proceso de transformación de la novela española de aventuras. Se encuentran comprendidos en él los siguientes objetivos particulares:

- 1.-Reunir los antecedentes del viaje en la novela de aventuras y sus exponentes españoles.
- 2.-Considerar el concepto de peregrinatio en el Renacimiento y el Barroco. ya  
lo  
dip
- 3.-Acotar los códigos discursivos que actualizaron el modelo narrativo del viaje en la novela española de aventuras del siglo XVII.
- 4.-Analizar las novelas : El peregrino en su patria de Lope de Vega, Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes, y El Criticón de Baltasar Gracián.

A las hipótesis formuladas inicialmente, esto es, por qué se escriben novelas de peregrinación en la península durante el siglo XVII, qué cambios sufren los códigos discursivos de esta especie novelesca en el transcurso del siglo, cuál es el trasfondo ideológico del viaje en cada texto habida cuenta de sus variables de producción y recepción; se sumaron otras impuestas

por el desarrollo mismo del trabajo. Nos referimos especialmente a la valoración del hic et nunc del camino como resortes fundamentales para la construcción de la imagen del mundo, fruto del estudio del tiempo y el espacio en las novelas seleccionadas. También se nos impuso la preocupación por acotar la presencia y funcionalidad de los recursos plástico-alegóricos, es decir, los emblemas, en los textos estudiados. Ya en los modelos fundacionales las representaciones plásticas, especialmente las pinturas, cumplen un importante papel en la historia. Este recurso fue rescatado y sobrevalorado por los preceptistas y creadores del Siglo de Oro, en estricto cumplimiento del Ut pictura poesis horaciano, a tal punto que nos hemos preguntado incluso si las novelas mismas no pueden considerarse como amplificaciones de ciertos emblemas (por ejemplo el del trivio graficado como encrucijada de caminos, o la y pitagórica). Al mismo tiempo se establecería una relación metonímica donde el relato no sería más que la amplificatio del emblema, y otra metafórica, en la que el relato es él mismo un emblema.

El estudio del triángulo de relaciones entre el narrador, su texto y el lector le dió al tema del viaje, ese desplazamiento de un lugar al otro, un sentido propio. Si la peregrinación a los lugares santos, los templos o a Roma, es el pretexto fundamental de estas novelas, el destino final del camino es también el de la escritura y la lectura. Escribir, caminar y leer son actividades desarrolladas en el tiempo y el espacio, esencialmente durativas y lineales. Esta idea no es exclusiva de la narrativa, recuérdense los "Pasos de un

peregrino..." de la Soledad I de Góngora, donde pasos y versos forman una sola entidad "perdidos unos, otros inspirados".

La metodología implementada en la elaboración de esta tesis comprende dos núcleos principales: 1) el análisis textual de las obras escogidas, 2) el estudio de los procedimientos narrativos de la peregrinación.

El primer núcleo fue resuelto apelando no a un esquema analítico determinado, sino más bien a la combinación de estrategias de lectura adecuadas a cada texto con su problemática propia. El peregrino en su patria es la novela de Lope a la que la crítica ha dedicado menor atención debido, obviamente, a la calidad y cantidad de su obra dramática. Con anterioridad hemos realizado un estudio de conjunto del Peregrino que fue presentado como Tesis de Licenciatura en Letras ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Recogemos aquí lo relativo al sentido religioso de la obra dado que es el rasgo de hispanización del género más significativo y que interesa a los fines de esta tesis.

El Persiles cervantino cuenta con una importante bibliografía crítica y ha sido analizado desde diversas perspectivas. (7) Nuestro enfoque se centra en los procedimientos de escritura utilizados por Cervantes en su afán por componer una buena muestra de épica cristiana en prosa. Un problema crucial en la reflexión cervantina es el logro de lo verosímil admirable, cuestión planteada en España por Alonso López Pinciano en su Philosophia antigua poetica según los criterios neoaristotélicos de los preceptistas italianos. Este asunto y la intercalación de

relatos en el libro III articulan nuestro análisis.

En cuanto a El Criticón, texto sobre el cual la crítica graciana ha escrito notables estudios (8), hemos centrado la tarea en el tratamiento de las coordenadas espaciotemporales para ponderar el significado de los términos mundo y siglo en la peregrinación alegórica. Previamente era inexcusable repasar la definición teórica del concepto de agudeza tratado por Gracián en su Agudeza y arte de ingenio, y el género de El Criticón. Este último punto ha sido resuelto con diferentes criterios sin hallar una denominación definitiva, ya que El Criticón constituye, a nuestro entender, un modelo de experimentación narrativa. La crisis IV de la III parte El mundo descifrado es analizado en particular porque es buen ejemplo de cómo funciona la agudeza compuesta fingida en la elaboración alegórica del mundo como libro, topos fundamental en el contexto de la peregrinación de Andrenio y Critilo que acaba en la Isla de la Inmortalidad, es decir, de la fama literaria.(9)

El segundo núcleo de la tesis comprende, como ya se ha dicho, el estudio de los procedimientos narrativos de la peregrinación, que hemos denominado "la novelización de la peregrinatio". La teoría del cronotopo formulada por Mijail Bajtín en Esthétique et théorie du roman ha sido nuestra principal herramienta de trabajo. (10) Bajtín trazó un panorama histórico sobre la novela y consideró las novelas bizantinas como formas antiguas del género. Hemos aplicado su teoría a la novela española de peregrinación porque nos pareció congruente profundizar el estudio del tiempo y el espacio con los criterios

utilizados por el crítico ruso. El resultado nos parece satisfactorio ya que logramos establecer el proceso de diversificación cronotópica de la novela bizantina al transformarse en novela de peregrinación, y la consecuente reflexión sobre la imagen humana resultante. Sobre esa base hemos reconsiderado las resonancias ideológicas de las novelas de peregrinos como novelas cristianas.

El repaso final de las relaciones de divergencia y convergencia de los textos estudiados con los modelos del género, y de la configuración del público lector de las novelas de peregrinos según el perfil sugerido en los prólogos, son apuntes marginales que procuran completar el panorama sobre la peregrinación del que escribe y el que lee en las obras analizadas.(11)

## Notas

- (1) Heliodoro, Historia etiópica de Teágenes y Cariclea. Fco. López Estrada ed. Madrid, RAE, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, serie II, vol. XIV, 1954.
- (2) A. Vilanova, "El peregrino andante en el Persiles de Cervantes" y "El peregrino de amor en las Soledades de Gongora", ambos recogidos en Erasmus y Cervantes, Barcelona, Lumen, 1989. E. Carilla, "La novela bizantina en España", Revista de Filología Española, XLIX, 1966, 275-287, "Cervantes y la novela bizantina", Revista de Filología Española, LI, 1968, 155-167. No hemos accedido al trabajo de Ruth Nutt Horne Lope de Vega's PEREGRINO EN SU PATRIA and the Romance of Adventure in Spain before 1604. Brown University, 1946, por tratarse de una tesis doctoral inédita.
- (3) Según Menendez y Pelayo "tiene el mérito de ser la más antigua imitación de las novelas griegas publicadas en Europa". Orígenes de la novela. Buenos Aires, Emecé, 1945, tomo II, p. 85.
- (4) Dos textos fundamentales sobre el tema son: S.C. Chew, The Pilgrimage of Life. An exploration into the Renaissance Mind. New Haven, London, 1962; J.S. Hahn, The Origins of the Baroque Concept of PEREGRINATIO, Chapel Hill, N.C., 1973.
- (5) Además del libro de R. N. Horne antes citado, único estudio de conjunto del que tenemos noticia, puede consultarse el artículo de J. Lara Garrido "La estructura del romance griego en El peregrino en su patria", Edad de Oro, III, 1984, 123-142. Cf. nuestro trabajo El tema del viaje del alma en una novela de Lope de Vega: EL PEREGRINO EN SU PATRIA. Buenos Aires, 1986. Allí encaramos el estudio de la compleja estructura de la novela, sus

cuatro autos sacramentales y el corpus de poesía lírica.

(6) A.K. Forcione, Cervantes Christian Romance... ed. cit.

(7) Pongamos por caso las interpretaciones de Forcione y Avall-Arce que elaboran el trasfondo ideológico de la novela; o la aproximación psicoanalítica de los personajes del Persiles planteada por L. Combet en Cervantes ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantes, Lyon, Presses universitaires, 1980.

(8) Especialmente en los últimos años se ha incrementado la producción, citemos por ejemplo el excelente volumen colectivo Gracián y su época, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986. En el mismo año la revista Criticón dedicó su número 33 a la obra de Gracián. Cf. También el vol. coordinado por A. Egido, Política y Literatura, Zaragoza, I. Fernando el Católico, 1988, en particular el art. de R. Jammes sobre las ideas políticas de Gracián.

No hemos podido ver: T. L. Kassier, The Truth Disguised. Allegorical Structure and Technique in Gracián's CRITICON, London, Tamesis Books, 1976; I. C. Tarán, "Sobre la estructura narrativa de El Criticón", The analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology, Second York College Colloquium, L. E. Davies & I. C. Tarán editors, 1976, tenemos referencia de que esta estudiosa es autora de una tesis sobre épica, novela bizantina y El Criticón del año 1977.

(9) En el contexto de las anotaciones de El Criticón hay que destacar la labor realizada por el equipo dirigido por R. Jammes: L.E.S.O. (UA 1050 del CNRS) "Doscientas cincuenta notas

para una mejor comprensión literal de la primera parte de El Criticón", Criticón, 33, 1986, 51-104; y "Trescientas notas para una mejor comprensión literal del CRITICON (segunda y tercera parte)", Criticón, 43, 1988, 189-245.

(10) Bakhtine, M. Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.

(11) Remitimos al lector a la Bibliografía.

*I. El viaje en la novela de aventuras*

## I. El viaje en la novela de aventuras.

### I.1. Los modelos clásicos: Heliodoro y Aquiles Tacio.

#### I.1.1. La novela bizantina. Orígenes. Caracteres.

La novela bizantina "renace" en los siglos XVI y XVII cuando las novelas griegas de Heliodoro (cuya existencia, casi mítica, se sitúa alrededor del siglo III después de Cristo) La Historia etiópica de Teágenes y Cariclea y de Aquiles Tacio Los amores de Leucipe y Clitofonte se irradian por toda Europa en traducciones latinas y en lenguas modernas. A menudo ambos autores se incluían en la tradición clásica o como una derivación próxima a ella.

Los caracteres del género pueden resumirse del siguiente modo:

- preponderancia de aventuras sobre un paisaje cambiante (sobre todo en el mar con su secuela de naufragios, raptos, piratas, etc).
- eje amoroso puesto a prueba por separaciones y desencuentros.
- abundancia de personajes episódicos.
- sueños y visiones (a veces magia).
- toques de humor (especialmente en la técnica narrativa).
- relato in medias res.
- fondo moral con respaldo de sentencias y discursos.
- elementos religiosos.
- verosimilitud.
- final feliz.(1)

Estos elementos de la técnica narrativa conformaron un modelo para los relatos de ficción. El mismo Lope de Vega en su

novela Las fortunas de Diana(incluida en La Filomena,1621) interrumpe su relato para declarar el juego de los hilos de la narración "para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera".(2)

#### I.1.2.Heliodoro:La historia etiópica de Teágenes y Cariclea.

Este fin vino a tener la Historia etiópica de Teágenes y Cariclea, que compuso un hombre feniciano, de la ciudad de Emesa, del linaje del Sol, hijo de Teodosio, llamado Heliodoro.  
(palabras finales de la Historia)

El comienzo de la difusión europea de esta obra coincide con el hallazgo de un manuscrito que un soldado alemán hizo durante el saqueo de la librería del rey Matías de Hungría; y fue publicado en Basilea en 1534. Posteriormente fue traducida al latín por el polaco Estanislao Warschewiczki.(3)

Un helenista español de la Universidad de Alcalá tradujo el libro de Heliodoro al romance: se trata de Francisco de Vergara. A su muerte continuó la tarea su hermano Juan, y luego llevó el texto a la biblioteca de don Iñigo López de Mendoza, duque del Infantado.

La primera edición española de la obra se hizo en Amberes en 1554, dedicada a don Alonso Enríquez, abad de Valladolid por "un secreto amigo de su patria". Este desconocido traductor, franco partidario de Erasmo, que trabajó su versión con la guía de un ejemplar de la edición francesa de Jacobo Amyot, pretende seguir el aire estilístico de dicha versión, de allí sus evidentes galicismos. Este es el motivo por el cual Fernando de Mena imprime en Alcalá de Henares en 1587 una nueva traducción partiendo de la

versión latina de Warschewiczki, y teniendo como referencia las versiones francesa e italiana.

La obra de Mena tuvo bastante fortuna en España ya que se editó tres veces en el siglo XVII y una en el XVIII.(4)

Pero volvamos a la consideración que la obra merecía en el siglo XVI. En 1596, Alonso López Pinciano, autor de la Filosofía antigua poética, la consagró como poema épico:

...de Heliodoro no hay duda de que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta ahora escrito; a lo menos ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias.

(5)

Lope de Vega cita o alude a Heliodoro (raras veces a Aquiles Tacio) en La dama boba, en Las fortunas de Diana, en De cosario a cosario, en La Dorotea, en La noche de San Juan, en El laurel de Apolo (Silva VIII), en la epístola a López de Aguilar, y en otras obras.(6)

Cervantes en el prólogo a las Novelas Ejemplares, se refiere al Persiles como un libro "que se atreve a competir con Heliodoro" [I,100]. (7)

López Estrada, al considerar la significación literaria de la obra señala cómo "los helenistas de Alcalá vieron en la Historia etiópica un uso moderno de la tradición poética que podía favorecer el gusto por la antigüedad entre las gentes, al par que las entretenía".(8) A propósito de esto Bataillon explica que esta novela agrada a los erasmistas "por mil cualidades que faltan demasiado a la literatura caballeresca: verosimilitud, verdad

psicológica, ingeniosidad de la composición, sustancia filosófica, respeto de la moral".(9)

La composición ingeniosa, la capacidad de entretener, y el fondo moral de los castos amores de Teágenes y Cariclea son los elementos que explican el éxito de esta obra y su repercusión literaria.(10)

Si tratásemos de discriminar de manera didáctica los elementos narrativos tal como aparecen organizados, dispuestos; o dicho de otro modo, si quisiéramos analizar el plano discursivo de este relato, podríamos detenernos por ejemplo a considerar la introducción de la historia in medias res.

La acción de la novela se inicia cuando unos bandidos encuentran entre los restos de un banquete interrumpido por una batalla a los dos protagonistas, una doncella coronada de laurel que llora ante el cuerpo herido de un joven. Por qué y cómo habían sucedido los hechos se sabrá más adelante, al final del libro V, [V,218].

Otro tanto sucede también en el libro V [V,180] ya que la presencia de Cariclea obliga al narrador a retrotraer el relato al punto en que la había dejado junto a Teágenes en la caverna de los bandidos (L II). Estas alteraciones de la linealidad del relato, las "anacronías narrativas" como las llama Genette (11), crean el suspenso necesario para atrapar al lector en el tiempo de la lectura; en tanto que, en el tiempo de la aventura producen la suspensión de la acción y generan la sensación del paso del tiempo.

El punto de vista de la narración, esto es, la relación

existente entre el que narra y lo narrado presenta en Las etiópicas un panorama variado. Existe un narrador omnisciente que utiliza la tercera persona del singular y domina todos los resortes de la narración; este da lugar a otros narradores, especialmente a lo largo de los cinco primeros libros: por ejemplo, Gnemón, joven griego que queda a cargo de Teágenes y Cariclea en la isla de los bandidos, cuenta su historia, asumiendo la forma autobiográfica de la primera persona del singular. Importa señalar que su relato es retomado por Calasiris, quien continúa con el punto de vista e incluye a su vez el relato de Caricles, padre adoptivo de Cariclea. Este encadenamiento de narraciones, una dentro de otra, debió de haber gustado enormemente a los narradores del Siglo de Oro español que seguían fielmente el precepto estético de la variedad en la unidad.(12)

Pero volviendo a nuestro narrador omnisciente, en contadas oportunidades aparece ante el lector en complicidad manifiesta; esto sucede por ejemplo en el libro IX :

(...)y bástenos a nosotros haber dicho aquesto con licencia del dios, y en lo demás, cubramos sus más secretos misterios con callado silencio por el honor y reverencia que se les debe, y [prosigamos] desde aquí con orden las cosas que en Siena pasaron.

[IX,346]

El hilo discursivo del relato, quebrado permanentemente por los *raccontos* mencionados (13), también va retomando los cabos sueltos de la historia mediante los reencuentros de los personajes, especialmente hacia los últimos libros.(14) En este

sentido los enigmas planteados a lo largo de la historia juegan un rol fundamental. Hay uno que atraviesa toda la novela ya que se formula en el L.II y es develado al final del L.X.(15)

Todos estos elementos contribuyen a crear el clima de suspenso e interés que debía retener la atención de los lectores lo suficiente como para privilegiar la intención didáctico moralizante que exhibe la novela. El trasfondo moral expresado por los discursos y sentencias insiste en el culto a los dioses, la preservación de la virginidad, la castidad, la obediencia a las leyes sociales, en frases como estas:

(...)no contaminar ni profanar los templos y los altares de los dioses, sino, constituyendo a la razón por juez de mi causa, me di yo mismo el castigo a mi concupiscencia y a mi pecado cometido(...)

(...)que ella [Cariclea] ha escogido la mejor suerte de vida, engrandeciendo con alabanzas y loores divinos la virginidad, y ensalzándola hasta los dioses inmortales, llamándola pura, incorruptible y no contaminada; aborreciendo y vituperando los amores impúdicos y venéreos, y todas las pompas y ceremonias de los casamientos.

(...)Pero esme forzoso, aunque vosotros no quisiéredes, obedecer las leyes y estatutos del Reino, y tener antes cuenta con el provecho y utilidad de la patria, que no con el particular.

(...)agora que conozco que es mi hija, no seré perezoso en sacrificarla porque se cumpla vuestra voluntad. [pp.95 y 108].(16)

En cuanto a la materia narrativa propiamente dicha, es decir, el plano de la historia, la narración traza un itinerario geográfico pródigo en tormentas marinas, naufragios y repetidos cautiverios en manos de corsarios y bandidos. Desde Egipto a Etiopía, las peregrinaciones de los personajes principales se entremezclan y se dispersan permanentemente.

En tanto que el modelo de "perfectos amadores" es el de Teágenes y Cariclea, aparecen también otras historias de amores no tan castos, tal el caso de la pasión incestuosa de Deméneta, madrastra de Gnemón, o los amores adúlteros de Arsace por Teágenes; y en el caso de los sirvientes, los amores de la esclava Tisbe con Termutis y Mitranes, o la pasión desenfrenada de Aquémenes, servidor de Arsace, por Cariclea. En este sentido, se observa en la trama amorosa principal y secundaria un cierto paralelismo y correspondencia de las parejas mencionadas, y esto no hace más que reforzar la coherencia interna de la obra.

La mayor o menor coherencia de la historia tiene que ver con la verosimilitud del relato, es decir, la credibilidad de lo narrado. Las etiópicas es por demás generosa en materia de cartas, sueños y presagios: estos elementos establecen con la historia una relación que refuerza su veracidad. Dicho de otro modo, y especialmente en el caso de las cartas, se entabla una correspondencia entre lo que sucede y lo dicho previamente en un

sueño o presagio, que podemos considerar como un texto dentro de otro. De esta forma, la novela no hace más que desarrollar lo ya expuesto suscintamente en un sueño o una premonición. Por ejemplo, en el L. IV el muerto augura:

(...)una triste doncella, digo, vencida del amor, que andará rodeando cuasi todo el mundo por causa de un su enamorado, con el cual después de infinitos trabajos y peligros vivirá en los postreros términos de la tierra en real y gloriosa fortuna. [p.245]

(...)y llegaron a tal tiempo cerca de la ciudad que las cosas que el muerto había pronosticado se comenzaban ya a cumplir. [p.246]

Es curioso observar que a lo largo de la novela aparecen siete sueños, uno en cada libro (a excepción de los L. VI y VII)., estos actúan a su modo como pequeños enigmas, porque la tensión del lector se funda en la capacidad anticipadora de dichos sueños. También hay siete cartas, incluyendo el lienzo que acompaña a Cariclea como indicio de su identidad.(17)

La anagnórisis es un capítulo aparte en lo que concierne a la credibilidad de la historia; nos detendremos en la más importante del relato que es la de Cariclea, que demuestra su identidad con los indicios que le fueran entregados en el momento de nacer por su madre; estos son: el lienzo que atestigua su linaje real, los collares, el anillo real. Estos indicios son reforzados además por el testimonio de Sisimitres, que preside a los gimnosofistas, y que en su momento entregó a la niña a

Caricles, quien es el encargado de justificar el color de la piel de Cariclea, blanca a pesar de ser hija de padres negros, y su parecido con Andrómeda, ya que su madre observaba un cuadro de la diosa al concebir a su hija. Por último una señal negra en el brazo confirma todo lo anterior.(18)

Así como en los libros I y II el relato de Gnemón se ve reforzado por la posterior aparición de la esclava Tisbe y el conflicto Nausicles-Termutis narrado por Calasiris, también sucede esto con la historia de Tiamis y su hermano Petosiris que aparece igualmente en el relato de Calasiris.(19)

Todos estos recursos verosimilizadores tienen su correlato inverosímil, ya que la historia adolece de episodios increíbles (que afirman aún más la veracidad de lo ya expuesto); como el caso en que Arsace luego de hostigar a Teágenes a acceder a sus demandas amorosas, al enterarse de que Cariclea es su prometida, no se enfurezca. En el libro VIII, las llamas huyen de Cariclea: esto es explicado por la misma Cariclea:

(...)hay también un anillo que mi padre presentó a mi madre cuando fue desposada con él (...) con ciertas letras sagradas (...) que añade, a lo que sospecho, alguna fuerza a la piedra para expeler y apartar el fuego(...)

A lo que Teágenes comenta:

Eso lleva más camino y tiene apariencia de ser verdad(...). [VIII,320].(20)

La presencia mágica aparece con signo contrario; en un caso es macabra, ya que se trata de la resurrección del soldado

por las malas artes de su madre (L.VI); y en el otro es positiva, dado que se trata de la concepción de Cariclea a imagen y semejanza de Andrómeda (L.X).

El final feliz es otro rasgo que delinea a la novela bizantina; después de la azarosa sucesión de aventuras los amantes se reencuentran, se reconocen y se casan, quedando restablecida la armonía universal, ya que este hecho se acompaña del castigo ejemplar de los culpables, y de la felicidad de los reinos.

Al considerar la Argenis (1622) de Barclay, otro heredero heliodoriano, María Rosa Lida explica los motivos de la caducidad de la novela bizantina como literatura de entretenimiento actual:

(...)[la] novela griega, con sus amores virtuosos, su afán didáctico, su recorte convencional de la sociedad, su preferencia por la aventura externa más bien que por el buceo de los caracteres, la hace irremediablemente inactual a partir de la novela del siglo pasado.

Y al mismo tiempo nos ayuda a comprender el por qué de su extraordinaria repercusión en el mundo literario de los siglos XVI y XVII.

(...) desde la traducción de Jacques Amyot, Heliodoro (...) recorre Europa triunfalmente embelesando a Tasso, Sidney, Guarini, Honoré d'Urfé, Cervantes, Racine. Era lógico: esta novela de amor virtuoso satisfacía los escrúpulos morales de los lectores a la vez que les atraía con su estructura más compleja y su representación de la realidad más

sobria, comparada con la fantasía y el convencionalismo de la novela caballeresca, con el estatismo y el llanto elegíaco de la novela pastoril. Sobre todo, después de la exaltación del individuo y del tumulto sensual del Renacimiento, el hombre del siglo XVII gusta de admirar la tensión nacida de las pasiones que se doblegan ante la norma moral, social o religiosa(...).(21)

Así, la huella de Heliodoro se encuentra en la Diana enamorada de Gaspar de Gil Polo (1564), en la Galatea de Cervantes (1585), ya hemos mencionado a Lope y sus referencias a este asunto, y la obra póstuma de Cervantes, el Persiles, que fue editada diez veces en el siglo y traducida al francés, inglés e italiano, y "que se treve a competir con Heliodoro". También en teatro, la obra de Juan Pérez de Montalbán Teágenes y Cariclea (1638) es deudora de Las etiópicas; por su parte Calderón escribió una comedia titulada Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea (1664).(22)

Baltasar Gracián en su Agudeza y arte de ingenio (1648) dice:

Este es el principal artificio (...) vanse empeñando los sucesos y apretando los lances, de tal suerte, que parecen a veces no poder tener salida(...)Mas aquí está el primor del arte y la valentía de la inventiva en hallar medio extravagante pero verosímil, con que salir del enredado laberinto con gran gusto y fruición del que lee o del que

oye(...).(23)

### I.1.3. Aquiles Tacio: Los amores de Leucipe y Clitofonte.

Aunque de inferior calidad literaria, esta es la novela bizantina que le sigue en popularidad a Las Etiópicas de Heliodoro. En España se conoció bajo el título de Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte, traducción de Diego de Agreda y Vargas (Madrid 1617), basada en la traducción italiana de F.A.Coccio (Florencia, 1598). Por otra parte se han perdido las traducciones atribuidas a Quevedo y a José de Pellicer. La novela fue traducida al latín en 1554, al italiano en 1560, al francés en 1568 y al inglés en 1597.(24)

Existen grandes dudas acerca del texto que ha llegado a nosotros; algún editor supuso que no fue compuesta de una vez, sino en dos: un primer núcleo pudo ser escrito hacia el siglo II inspirándose en Charitón de Afrodisia; pero, con todo, el texto tiene lagunas en la redacción con lo que podemos suponer posteriores reescrituras en su azaroso destino de manuscritos y versiones.(25)

La novela consta de ocho libros y resulta más tediosa en su lectura que Las Etiópicas ya que abundan los discursos y descripciones más o menos arbitrarios en desmedro de la acción.

El relato introduce un marco narrativo: alguien llega a la ciudad de Sidón y encuentra a Clitofonte quien cuenta su historia. Este pretexto de la narración es abandonado ya que al final el relato no retoma la situación inicial. Por lo tanto se puede considerar que el relato de Clitofonte es un relato ab

inicio porque hace el recuento detallado y prolijo de los acontecimientos tal como estos sucedieron en espacio y tiempo desde el comienzo.

Esta es la primera diferencia percibida en relación con el texto de Heliodoro, rasgo que quita una dosis esencial de suspenso a la lectura.

Del mismo modo, si consideramos el punto de vista asumido por el narrador, veremos que este narrador inicial, en primera persona del singular, abandona luego su lugar en la narración dejándola por completo en manos de su protagonista principal. Por otra parte, hay otros narradores en la historia, pero estos no entrelazan sus relatos entre sí como ocurría en Las Etiópicas, sino que se suceden, o a lo sumo se cuentan retrospectivamente, pero en ningún momento se mezclan. (26)

La carga discursiva de la novela se hace más evidente que en Heliodoro, porque frecuentemente se introducen discursos que no guardan relación directa con lo que está ocurriendo, o bien se incluyen excursus narrativos y descriptivos que detienen la acción. (27) En este sentido, merecen un tratamiento especial las representaciones icónicas que aparecen a lo largo de la novela; esto ocurre en tres oportunidades:

- en el L.I: antes que nada suceda se describe un cuadro que representa a Europa sobre el lomo del toro.
- en el L.III: en la costa egipcia, en un templo, Leucipe, Clitofonte y Menelaos ven una estatua de Zeus y la representación de los suplicios de Andrómeda y Prometeo.

- en el L.V: "casualmente" ante el taller de un pintor los protagonistas ven un cuadro que muestra la historia de Filomena y Tereo.

Ellas señalan un peso mayor de la mitología en la obra de Aquiles en tanto que las figuras mitológicas invocadas, Europa, Andrómeda, Prometeo, Filomena y Tereo con sus historias de seducción, raptó y robo se aproximan a las alternativas azarosas del itinerario de los protagonistas de la novela. Existe menor hondura en el respeto de los valores como la virginidad y la castidad prueba de ello es el episodio de Clitofonte y Melita, un tanto alejado ya del riguroso desdén de Teágenes por Arsace. Tal como afirma Emilio Carilla: "La verdad es que, si en Heliodoro están los principales rasgos de la novela bizantina, Aquiles Tacio aporta, a su vez, algunas particularidades: sobre todo, mayor lirismo y sensualidad (...)". (28)

Tenemos como muestra este fragmento del L. I que presenta un retrato de la heroína:

La deslumbrante hermosura del pavo real me parecía inferior a la del rostro de Leucipe; y también la de su cuerpo rivalizaba victoriosamente con las flores del parque. Su cara tenía el aterciopelado y el color del narciso, la rosa no alcanzaba el color de sus mejillas, la violeta parecía haberse metido para brillar allí, en la luz de sus ojos, y los bucles de sus cabellos formaban más espiras que la hiedra: tal era Leucipe, semejante a un jardín lleno de flores.  
[p. 370]

El itinerario de las aventuras va de Fenicia a Egipto y de allí al Asia menor y comprende, como en Heliodoro, naufragios, piratas, raptos, luchas contra bandidos del Delta.

El eje amoroso de la historia desarrolla el idilio de Leucipe y Clitofonte, pero además presenta otras historias de amor, frustradas unas y felices otras: es el caso de Melita y Tersandros (pareja simétrica con la de Arsace y Oroóndates en Las Etiópicas), y el de Calígona y Calistenes que comparten la felicidad final de Leucipe y Clitofonte.

Otro rasgo fijado por Heliodro, esto es, la abundancia de personajes episódicos, también es respetado por Tacio. Así como Gnemón, Calasiris, Caricles, Aquémenes o Cibele en Las Etiópicas, en la novela de Aquiles Tacio personajes como Kleinias, Quereas, Menelaos, Panteia o Satiros, tienen estrecha vinculación con el desenvolvimiento de la trama, informando, rescatando o capturando a los personajes principales.

En lo que toca a la verosimilitud del relato, nuevamente observamos la íntima relación entre lo presagiado y los acontecimientos relatados. Citaremos palabras de Menelaos en ocasión de haber visto el cuadro de Filomena violada por Tereo:

(...) Los intérpretes de presagios aconsejan prestar la mayor atención a los motivos de los cuadros que podemos encontrar cuando salimos para algún asunto. Afirman que el resultado de éste será semejante al de la historia referida por ese cuadro, y ya ves las desgracias anunciadas por esas imágenes; un amor ilegítimo, un adulterio vergonzoso y mujeres

desgraciadas. Aconsejo, en vista de ello, que remitamos la excursión. [V,441]

Los sueños tienen el mismo valor de anticipación de manera que más de una vez los personajes sueñan e inmediatamente realizan lo soñado constatando la realidad de lo previsto. Tomemos por caso el sueño de Panteia en el L.II, o el de Sostratos en el L. VIII; en el primer caso la madre sueña que un bandido hiere a su hija en el vientre, clara imagen de la pérdida de la virginidad [p.421] ; en el otro

(...)[Artemis] la diosa se le había aparecido al propio Sostratos en un ensueño, y este ensueño le había anunciado que encontraría en Efeso a su hija y a su sobrino. [p.492]

Las cartas no juegan un papel tan importante como en Las Etiópicas en relación con el refuerzo de la verosimilitud de los hechos: solamente las cartas que intercambian Leucipe y Clitofonte en el L.V y que tienen importancia para la anagnórisis de los protagonistas, elemento este de indudable procedencia heliodoriana. (29) De todas maneras se hace evidente que no existe la preocupación por reforzar las historias contadas con elementos probatorios, y tampoco se presentan linajes reales que demostrar, cosa que sí sucedía en la historia de Teágenes y Cariclea.

Para concluir este rápido repaso de los ingredientes narrativos de la novela bizantina, resta considerar el happy end convencional: el casamiento de los protagonistas y la restitución del orden social y moral.

Aquiles Tacio acomoda, como hemos visto, su obra a las

pautas establecidas por Heliodoro para este tipo de narración, a saber:

- oráculos, sueños y presagios que anticipan lo que luego efectivamente sucederá.
- tempestades marinas y naufragos milagrosamente salvados.
- raptos y muerte aparente de la heroína.
- planteo de enigmas a resolver a lo largo de la trama.
- pruebas de la virginidad (el fuego en Heliodoro, la gruta de la Siringe en Tacio)
- gran cantidad de personajes episódicos.
- Cariclea y Leucipe definen su belleza en relación a las figuras de Andrómeda y Europa.

Este último nos lleva a plantear una hipótesis de trabajo que veremos reaparecer en el estudio de El peregrino en su patria de Lope de Vega. Se trata de la presencia del emblema en la novela bizantina, que indicaría una relación metonímica (donde el relato no sería más que una amplificatio del emblema), y al mismo tiempo metafórica (donde el relato es él mismo un emblema).

I.2.Un epígono español: Alonso Núñez de Reinoso.

I.2.1.Los amores de Clareo y Florisea (1552)

Esta obra, que fue leída por Cervantes y de la cual existen reminiscencias en el Persiles, ha sido unánimemente señalada por la crítica como imitadora de la novela de Aquiles Tacio, ya que son evidentes las semejanzas entre la historia de Clareo, Florisea e Isea y la de Leucipe, Clitofonte y Melita.

Se editó en Venecia en 1552, fue inmediatamente traducida

al francés y "tiene el mérito de ser la más antigua imitación de las novelas griegas publicada en Europa".(30)

La novela se compone de treinta y dos capítulos, de los cuales sólo los primeros diecinueve cuentan la historia de Clareo y Florisea y los restantes presentan las aventuras de Isea hasta su llegada a España, donde se dispone a escribir la historia en la Insula Pastoril.

En una carta dirigida a Juan Micas que precede a la obra, Núñez de Reinoso declara haber usado algunas palabras del Razonamiento de Amor, se trata de los Ragionamenti amorosi, versión italiana de Ludovico Dolce de 1546, hecha sobre el texto latino de Anibal Cruccio Milanés, en 1544.(31)

Hay en la Historia de los amores de Clareo y Florisea un marco narrativo completo, ya que comienza y termina con la presencia explícita de Isea como "subjetividad primera" al decir de Sartre:

Esta mi obra, que solamente para mí escribo, es toda triste, como yo lo soy...Para lo cual, piadosas y generosas señoras, a quien mis palabras enderezo,(...). [I,433]

(...)y adonde me pareció escribir esta mi obra, contando las cosas que tengo dicho, en la cual no uso más estilo de aquel que mi desventurado y triste hado me enseñó(...). [XXXII,467]

Bien sé que si esta mi obra en algún tiempo aportare

a las riberas del río Henares, que piadosamente será leída, y mis penas sentidas y con razón lloradas (...). [XXXII,468. El subrayado es mío]

Pero no es sólo la voz diáfana y clara de la narradora la que se percibe en cláusulas discursivas del tipo: "Tornando a la historia...", "como adelante se dirá...", "Estando las cosas en estos términos...", sino que también queda declarada la referencia a la historia como texto, o dicho con otras palabras, la autorreferencia textual. Sin olvidar al público lector, las piadosas señoras, tan afectas ellas a la lectura de las novelas de aventuras y de caballerías, y a la conmiseración con sus protagonistas. Con lo que queda cerrado el circuito comunicativo en el que el emisor se dirige a un receptor determinado con una intención precisa mediante un mensaje conscientemente elaborado.

Veremos de qué manera a lo largo de sus treinta y dos capítulos esta historia articula sus elementos en una trabazón perfecta sobre la base del relato bizantino e incorporando variedades narrativas del momento, tales como la novela pastoril y la novella italiana.

Para ello señalaremos algunas secuencias narrativas principales:

1) En el capítulo II Clareo y Florisea llegan a la Insula Deleitosa donde vive la princesa Narcisiana, hija del rey de Macedonia, "la cual era tan hermosa, que ninguna persona la veía que a la hora no muriese", junto con pastores y doncellas. Allí también está Altayes de Francia, también

llamado Arquesileo. Esta secuencia se extiende hasta el capítulo V y responde a las convenciones narrativas de la novela pastoril y caballeresca, con sus pastores, gigantes y caballeros. [pp.433-435]

2)En el capítulo X arriban a la Insula de la Crueldad llamada así "porque en ella estaban sepultados todos aquellos que cruelmente habían sido muertos". Se trata de un relato tipo novella italiana que cuenta los desencontrados y sangrientos amores de Belesinda, Casiano y Falanges. [pp.439-441]

3)La Insula de la Vida, en los capítulos XI y XII, es un lugar fértil y apacible y "las gentes que allí habitaban eran las más avisadas y cortesananas que en el mundo hallarse podían..[y] quien no trata entre gente sabia, siempre muere y nunca vive". Allí vive el duque de Atenas y se llevan a cabo juegos cortesianos como la contienda amorosa entre Melisena y Roselindos. Es un relato del tipo novela sentimental donde ocurre el duelo entre Clareo y Menelao, corsario que había raptado a Florisea. [pp.441-444]

4)A partir del capítulo XXII la novela cuenta las aventuras de Isea junto a Felesindos de Trapisonda que se extiende hasta casi el final (Cap.XXXI). Esta gran secuencia narrativa tiene las características propias de las novelas de caballerías, a saber:

a)hechos de magia y encantamiento:como la aparición de la doncella Estefanta (cap.XXIII) que plantea un enigma acerca de la desaparición de la princesa Luciandra, o la del Castillo del Remedio de Amor que tanto recuerda al Arco de

los Leales Amadores del Amadís de Gaula. (Cap. XXIV-XXVIII).

b) torneos: como los realizados en la Insula de la Vida y en los que participa el caballero Felesindos enfrentándose a Arminador de Candia y Belirifonte de Atenas (Cap. XXVI)

c) hechos sobrenaturales: como la batalla de Palas y Venus, bando este último en el que interviene Felesindos (cap. XXIX).

5) El capítulo XXXI trata del descenso a los infiernos que hacen Isea y Felesindos guiados por el sabio Rusismundo "... porque bajar al infierno, todos pueden, mas volver, pocos o ninguno, sino son aquellos que de sangre real fueren", y su paso por los Campos Eliseos. [pp. 465-466]

6) Finalmente en el último capítulo Isea llega a la Insula Pastoril, lugar ameno apto para la actividad literaria ya que "Había por aquellos valles muchos pastores... (a los que) no les daba cuidado el conquistar reinos, adquirir ciudades, vencer batallas, desear señoríos, querer mandar, buscar las Indias, servir al mundo, perder la vida, destruir el alma, cosa más de sentir y más digna de ser llorada" [p. 467]. Expresión de deseos muy justificada en la España del siglo XVI y a la que esta novela responde plenamente.

En cuanto al trasfondo didáctico moralizante de la obra es notorio que, a diferencia de los modelos del género, no es la virginidad, la castidad o el respeto de las normas sociales las pautas morales propuestas, sino más bien la postulación de una moral estética, o un arte ético. Es decir que ante la realidad histórica de un imperio en expansión con sus grandezas y miserias, Clareo y Florisea plantea a la actividad literaria (o artística en

general) como la única capaz de armonizar lo discorde y no "perder el alma" (como dice Isea en el texto citado antes).

Por otra parte la novela también tiene su cuota de anticlericalismo al mostrarnos que Isea es rechazada por las monjas españolas debido a su extrema pobreza, quedando claro hasta qué punto se habían perdido los primitivos objetivos de las órdenes monacales.

Hemos señalado ya que la novela imita la historia de Aquiles Tacio en los primeros capítulos, en la historia de Clareo, Florisea y la propia Isea, y que el resto de los capítulos se refiere a las posteriores aventuras de Isea hasta su llegada a la Insula Pastoril. A pesar de la aparente falta de unidad de esta trama, la novela logra mantener viva la atención del lector mediante la formulación de enigmas, cuestiones a resolver que se van desarrollando a lo largo del relato. Este recurso había sido usado ya por Heliodoro quien planteaba un enigma al comenzar sus Etiópicas que sólo se develaba al final. Los enigmas que aparecen en Clareo y Florisea son los siguientes:

1) es el mismo que utilizara Tacio, y se refiere a la supuesta muerte de Florisea, aparentemente decapitada a bordo de la nave de los piratas.(cap.VII).Este se aclara luego cuando la propia Florisea explica el engaño.(cap.XIX).

2)también presente en Leucipe y Clitofonte, es la segunda muerte aparente de Florisea, asesinada por Clareo (Cap.XVI), y también se devela en el XIX cuando Rosiano presenta a Florisea viva ante el tribunal que juzga a Clareo.

3)enigma amoroso: se trata de los amores de Altayes y

Narcisiana, que habian quedado sin resolver en el capítulo IV, y que luego en el capítulo XXII termina en casamiento. [pp.434 y 455]

4)"Avino que Luciandra desapareció de la corte sin saberse cómo ni de qué manera" dice Felesindos al contar su historia (Cap. XXII). Esto será en parte respondido por la doncella Estefanta en el capítulo siguiente al referir la historia del Valle de la Pena donde se encuentra la Casa del Descanso en la que está la princesa Luciandra en estado de encantamiento.

5)Este tiene íntima relación con el anterior, y podríamos decir que se trata de un enigma acerca de la sabiduría ya que la propia Estefanta dice a Felesindos:"...a vos solo convenia acaballa [la aventura] y cobrar a Luciandra, llegando a la Casa del Descanso;pero que primero era menester que, por saber cuánto importaba esta aventura, hablásedes con el sabio Rusismundo..."

La respuesta a este enigma la da, efectivamente, el sabio Rusismundo:"...quiero que entendáis de cuán gran importancia es llegar a la Casa del Descanso, y cobrar a Luciandra, por que quien no la cobrare, aportará a aquellas moradas del gran Plutón, y quien fuere tan esforzado que llegue a ella, irá en aquellos Campos Eliseos, que senifican aquella soberana gloria que Dios a los buenos tiene prometida. [pp.456 y 466. El subrayado es mio]

En cuanto al plano de la historia, Reinoso respeta el tópico de la multiplicidad de aventuras sobre un fondo en constante cambio producido por los naufragios, los raptos, los encuentros y los desencuentros.

El itinerario seguido por los personajes comprende Bizancio, Alejandría, Egipto y España.

Lo mismo sucede con respecto al eje amoroso: Clareo-Florisea-Isea, con las otras parejas de la novela, a saber: Narcisiana-Altayes, Felesindos-Luciandra, Belesinda-Casiano-Falanges.

También hay gran cantidad de personajes episódicos, entre los que se destacan don Felesindos de Trapisonda, caballero de las Esperas Dudosas; Rosiano, amigo de Clareo; Altayes, de Francia, también llamado pastor Arquesileo y caballero Constantino.

La verosimilitud de esta historia aparece afirmada en primer lugar por ser un relato en primera persona del singular; es creíble en tanto la cuenta su protagonista. Además otros personajes reafirman la veracidad de lo contado: por ejemplo, Felesindos confirma la historia de la Insula Deleitosa y de Narcisiana y Altayes; la existencia de la Insula de la Vida y del duque de Atenas es certificada luego (Cap. XXIV) por Isea en ocasión de la contienda por la princesa Felisinda "...de muchos caballeros servida, principalmente de un hijo del Duque de Atenas, el cual en la Insula de la Vida vivía, a quien yo, cuando allí con Clareo estuve, había conversado y conocido mucho." [p.456]

Pero esto no quita que, al igual que los modelos de Heliodoro y Aquiles Tacio, la inverosimilitud de muchos hechos sea evidente, agravado esto porque además se suma la fantasía y la magia propias de las novelas de caballerías donde todo era posible. Tomemos como muestra el episodio de la doncella Estefanta, la aparición del Castillo del Remedio de Amor con todas

sus damas y caballeros, la doncella Aurismunda y su misteriosa compañía de nueve caballeros rodeados de llamas (Cap. XXVI) que intervienen en los torneos de Felisinda y luego en la batalla de Palas y Venus (Cap. XXIX).

La representación de Filomena y Procne, que aparecía también en Tacio, se da aquí en uno de los dos sueños de la novela. Se trata del sueño de Clareo antes del rapto de Florisea por Menelao (Cap. VII); y se relaciona, a su vez, con el sueño de Isea a orillas del río Henares (Cap. XXIX) en que se ve convertida en tórtola por nueve ninfas vestidas de blanco.

El final de la historia de Isea no puede considerarse como el clásico final feliz de la novela bizantina, que en este caso ocurre al promediar la novela (Cap. XIX) cuando termina la trama de Clareo y Florisea. Podemos considerar la existencia de, por lo menos, tres desenlaces:

- 1) el ya mencionado de Clareo y Florisea. Las bodas.
- 2) el final abierto de la historia de Felesindos de Trapisonda en busca de la princesa Luciandra.
- 3) la culminación de las aventuras de Isea en la Insula Pastoril donde escribe la novela.

La promesa final de "...en algún tiempo escribir la segunda parte; la cual de los hechos y grandes cosas de Felesindos tratará, y de lo que le aconteció en la demanda de la princesa Luciandra hasta llegar a la Casa del Descanso, y pasar el Valle de la Pena..." configura un final nada clásico en esta obra seguidora de la tradición de Heliodoro.

La inclusión de piezas líricas en la novela merece

nuestra atención, ya que Lope de Vega recurre muchas veces a la inclusión de poemas en El peregrino en su patria.

Nos referimos a los octosílabos que aparecen en el Cap. IX en boca de Isea que lamenta su pena de amor por Clareo. Los versos aparecen agrupados en una redondilla y dos quintillas, repitiendo a modo de estribillo los versos: "que la gloria que se alcanza/muchas veces se detiene". Este, así como el contenido de toda la composición, guarda estrecha vinculación con la historia de Clareo e Isea que se desarrollará a continuación. En el cap. XXX las nueve doncellas que encuentra Isea en la Casa de la Fama cantan unas décimas, y la propia narradora aclara: "entendí que cantaban la vida y grandezas de aquel gran señor de Egipto, en cuya casa yo había estado, y de quien tantas y tan señaladas mercedes había recibido...". [p.464]. Esto sirve como recurso de la verosimilitud, ya que en varias oportunidades se vuelve a dicho episodio, con lo que se refuerza su historicidad.

Sea como presagio o como sostén de la credibilidad de la historia, estas composiciones líricas incluidas en la novela no alcanzan mayor envergadura poética, rasgo que Lope de Vega superará ampliamente ya que los poemas insertos en El peregrino en su patria alcanzan, especialmente en los de tema erótico y en los religiosos, gran expresividad y sutileza.

De esta forma hemos recorrido dos itinerarios:

1. el del tema del viaje del alma, sus antecedentes literarios y su comprensión en el contexto de la literatura de peregrinos, del peregrinaje amoroso y el marco ideológico de la Contrarreforma.

2. el del género "novela bizantina" con sus modelos fundadores, las historias de Heliodoro y Aquiles Tacio, y aproximándose a la lectura de un antecedente español del Peregrino: Los amores de Clareo y Florisea de Núñez de Reinoso.

Ahora podremos enfrentar el análisis de la novela de Lope de Vega que enriquecerá grandemente al género mediante la inserción de la materia alegórica: los autos sacramentales. Además estamos en condiciones de afirmar que la inclusión de otros géneros literarios en una estructura narrativa del tipo bizantino ya se había intentado antes que Lope compusiera su novela, pero sin embargo, sólo su genio creador será capaz de otorgarle a este antiguo esquema de relato características tan propias y personales.

## Notas

(1) Emilio Carilla, "La novela bizantina en España", REE, XLIX, (1966), 275-287.

(2) Citado por Francisco López Estrada en su edición de la Historia Etiópica, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, serie II, vol. XIV, 1954, p. XLVII. Todas las citas se harán por esta edición.

(3) Ibidem, p. IX-XVII.

(4) Ibid. Aporta más datos sobre traducciones y repercusión literaria.

(5) Alonso López Pinciano, Filosofía antigua poética. Edición de Alfredo Carballo, Madrid, 1953, tomo III, p. 167.

(6) Las fortunas de Diana en La Filomena. con otras diversas rimas, prosas y versos. Madrid, 1621.

De cosario a cosario, III. Parte XIX de las Comedias, Madrid, 1623, en Obras, ed. de la RAE, XI, Madrid, 1929, p. 659.

La noche de San Juan, III. Ver Obras, RAE, VIII, Madrid, 1930, p. 164.

Laurel de Apolo (Madrid, 1603). Silva VIII.

Epístola a López de Aguilar, en Obras escogidas, II, Madrid, 1953, p. 932.

(7) Miguel de Cervantes Saavedra, Novelas Ejemplares, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1903, tomo I, p. 100.

(8) López Estrada, F., op. cit., p. XL.

(9) Marcel Bataillon, Erasmus y España, ed. cit., tomo II, p. 224.

(10) Para más datos, cf. ed. cit. pp. XXVI-XXXVIII.

(11) G. Genette, "Las fronteras del relato", Análisis estructural del relato, Barcelona, ed. Buenos Aires, 1982, 193-208. V

(12) Sartre caracteriza con algunas frases felices este tipo de narración concéntrica ya utilizada por Heliodoro:

De Boccaccio a Cervantes, de la novela francesa del siglo XVII a la del XVIII..., la novela recoge sobre la marcha la sátira, la fábula y el retrato, incorporándose todo: el novelista aparece en el primer capítulo, anuncia, interpela a sus lectores, los amonesta, les da seguridades sobre la veracidad de su historia; se trata de lo que yo llamaría la subjetividad primera; luego durante la marcha intervienen personajes secundarios a los que ha encontrado el primer narrador y que interrumpen el curso de la intriga para dar cuenta de sus propios infortunios: son las subjetividades segundas, sostenidas y restituidas por la subjetividad primera: así, ciertas historias vuelven a ser pensadas e intelectualizadas en un segundo grado... (Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard, 1964, p. 171-172. apud Bourneuf y Ouellet, La novela, Barcelona, Ariel, 1975, p. 104).

En este sentido Gnemón es un personaje articulador del relato, ya que entrelaza su historia con la de Teágenes y Cariclea, pero también pide se le cuente la historia de Calasiris. Con lo que siguiendo la reflexión de Sartre nos enfrentaríamos a subjetividades terceras, o una especie de narración especular

donde los diversos narradores entrecruzan sus relatos en diversos puntos.

(13) Véase también en el L.VII: el destierro de Tiamis (p.247), y la anagnórisis de Aquémenes, capitán de los egipcios derrotados por Tiamis en el L. VI (p.273).

(14) En el L. VII se producen los reencuentros de Calasiris con sus hijos Tiamis y Petosiris (p.255); y el de Teágenes y Cariclea (p.256). En el L.IX los amantes se encuentran con Hidaspes, padre real de Cariclea (p.366) y en el L. X con Caricles, padre adoptivo (p.420).

(15) Se trata del oráculo de la profetisa de Apolo:

Vosotros, los de Delfos, haced fiesta,  
y celebrad aquella cuyo nombre  
de gracias y de glorias se compone,  
y al que también el suyo significa  
generación y casta de los dioses;  
los cuales dejarán estos altares,  
lanzándose en el mar, donde vagando  
serán llevados al ardiente suelo,  
que el excesivo sol tuesta y recuece.  
Y allí, por premio de su gran virtud,  
serán sus rubias sienes coronadas  
de blancas y reales diademas.

Efectivamente, Cariclea significa "famosa por sus gracias" y Teágenes "de linaje divino". Cf. también el enigma homérico sobre los dioses, op.cit., p.130.

(16) Cf. discurso de Hidaspes en el L. X, p.395.

(17) Ibid. sueños. Cf. pp. 40, 77, 130, 162, 202, 317 y ss., 368 y 374; cartas, Cf. pp. 66, 152 y ss., 187, 299, 373, 418.

(18) Ibid., L.X, p. 300 y ss.

(19) Ibid. pp. 73, 91 y 95.

(20) Cf. L.VII, p. 290.

(21) María Rosa Lida de Malkiel, "Argenis, o de la caducidad en el arte", Estudios de literatura española y comparada. Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 227 y 229.

(22) Véase al respecto F. López Estrada, ed. cit., p. 21-36.

(23) Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio. Discurso XLV. Obras completas, Madrid, Aguilar, 1944, p. 227.

(24) Cf. G. Highet, La tradición clásica. Buenos Aires, FCE, tomo I, p. 261. Emilio Carilla, art. cit., pp. 276 y ss.

(25) De todas formas la información obtenida acerca de A. Tacio y su obra resulta por demás difusa y desordenada. Esta hipótesis de la posible composición de la novela fue extraída de la única edición que llegara a nuestras manos, y que, por otra parte, adolece de imprecisiones y de falta de rigor. Se trata de la traducción de Juan E. Bergua. Madrid, Clásicos Bergua, 1965, incluida en un volumen colectivo titulado La novela bizantina. Citamos por esta edición. No pudimos acceder al trabajo de E.H. Haight, Essays on the Greek Romances, New York, 1943, donde seguramente hallaríamos información más precisa.

(26) Nos referimos a los relatos de Menelao (L.II), de Satiros (L.III), de Kleinias (L.V), y los relatos retrospectivos de Clitofonte (que resume todo lo ocurrido, p. 498) y de Leucipe y Sostratos (que retoma y concluye la historia de Caligona y

Calístenes en el L.VIII).

(27) Tal es el caso del discurso sobre el amor en la naturaleza en el L.I.(p.368), o el de la superioridad del amor entre varones en el L.II (p.398).

En cuanto a los excursus los hay sobre variados temas de la naturaleza: por ejemplo, la historia de la púrpura (l.II,p.378), la del ave fénix(L.III,p.420) que resulta ser la mejor insertada en la acción;el comentario de Carmides sobre el hipopótamo y el elefante (l.IV,p.424) y el excursus dedicado al río Nilo en el mismo libro (p.430).

(28) Emilio Carilla,"Cervantes y la novela bizantina", RFE, LI, (1968), 157.

(29)Ibid.,L.V,p.453-4 y 456.

(30) M. Menéndez y Pelayo, Orígenes de la novela.Buenos Aires, Emecé, 1945,tomo II,p.85.

(31) Alonso Núñez de Reinoso,Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea, BAE,tomo III,p.433.

*II. El concepto de peregrinación  
en el Renacimiento y el Barroco*

## II.El concepto de peregrinación en el Renacimiento y el Barroco.

### II.1.El tema del viaje.Antecedentes literarios.

El tema del viaje en la literatura universal ofrece incontables ejemplos.En su sentido más primario viajar es buscar. La conquista de la verdad, de la paz, de la inmortalidad se realiza en la búsqueda y descubrimiento de un centro espiritual.(1)

Mucho se ha reflexionado sobre el contenido simbólico del viaje: hay quienes lo consideran como imagen de la aspiración nunca saciada, otros como un camino iniciático para salir de las tinieblas del mundo profano, en cuyo transcurso las pruebas son ritos de purificación.

El arquetipo del viaje es la peregrinación al centro o tierra santa. El centro místico, representado por el punto central de la circunferencia, equivale a lo interior, la contemplación, la unidad, lo inespacial e intemporal. Aristóteles lo denominó "motor inmóvil" y Dante "L'amor qui muove el sole e l'altre stelle". Simboliza el "estado paradisiaco" primordial (que algunos conciben como el retorno al antro materno) y la identificación con el principio supremo.

La idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación es común a muchos pueblos y tradiciones, concuerda con el mito del origen celeste del hombre, su "caída" y su aspiración a retornar a la patria celestial. Esto transforma al hombre en un extranjero en la tierra y otorga carácter transitorio a todos sus pasos en ella.

Este símbolo tiene relación con el del laberinto. El

laberinto es una construcción arquitectónica, sin finalidad aparente y de complicada estructura, de la cual es muy difícil o imposible salir. También puede ser un jardín de idénticas características. Ciertas representaciones de laberintos circulares o elípticos de grabados prehistóricos han sido interpretados como diagramas del cielo, o sea como imágenes del movimiento aparente de los astros. De este modo el laberinto terrestre como construcción o diseño, puede reproducir al celeste, aludiendo los dos a la misma idea ( la pérdida del espíritu en la creación, la "caída" de los neoplatónicos, y la consiguiente necesidad de buscar el centro para retornar a él).(2)

Como ejemplo ilustrativo de esta interpretación "neoplatónica" del laberinto tomaremos el caso de la divisa de los Gonzaga en el Palacio Ducal de Mantua. El alma, después de haber estado en contacto con la materia, se eleva hacia la luz, y como Teseo, penetra en el Laberinto y mata al Minotauro, y gracias al hilo de Ariadna retorna al exterior. Las palabras inscritas dicen: "Forse che si. Forse che no"; estas mostrarían que la ascensión del alma no es segura, sobre todo porque nada garantiza la posibilidad de descubrir con la mirada el camino a seguir para encontrar el centro del laberinto y salir al exterior. Posiblemente se tratara de un entretenimiento de corte. Pero es curioso que el motivo del laberinto se encuentre repetido ocho veces en el piso de la Salle de Psyché en el Palazzo del Té en Mantua, y no menos llamativo que aparezca o haya aparecido en las catedrales de Sens, de Reims, de Saint-Quentin, de Auxerre, de

Amiens, de Poitiers, de Chartres, de San Benoît sur Loire. En Chartres, Teseo y el Minotauro aparecen en el centro del laberinto. Una interpretación cristiana del laberinto lo compara con las dificultades de la vida, no sólo los asuntos públicos, sino también los de la vida privada, ya que Satán, otro Minotauro, busca implicarnos en la multitud de vicios y placeres mundanos para devorarnos. Aquel que se deje aprender está realmente en un laberinto sin salida, a menos que mediante la observancia de las leyes y preceptos divinos alcance la verdad, venciendo fácilmente al Minotauro y abandonando los caminos del error. (3)

También el acto de recorrer el laberinto figurado en el suelo en un mosaico se consideraba como sustitución simbólica de la peregrinación a Tierra Santa.

De todas maneras el laberinto es imagen del mundo como caos, peregrinar es comprenderlo como tal y tender a superarlo para llegar al "centro". (4)

De lo anteriormente expuesto se deduce que, aunque el viaje asuma la forma de un itinerario espacial, es antes que nada una aventura interior. La tradición literaria oriental (china, hindú, árabe) presenta el tema del viaje al interior de uno mismo, viaje del alma a su propio centro para reencontrar la unidad cósmica, la perfección del Todo.

En el plano propiamente literario, el desplazamiento del personaje genera en la narración un hilo conductor, un armazón estructurante de lo narrado. Así el héroe y el relato mismo sufren avances y retrocesos, configurando un doble viaje, el de

la historia y el del discurso.

Desde la Odisea y la Eneida, modelos clásicos de peregrinación para el Renacimiento, el viaje es el recurso narrativo predilecto de la novela de caballerías, de la novela bizantina, picaresca, sentimental, morisca y pastoril.

En la Odisea la acción dura cuarenta días, desde que Ulises abandona la isla de Calipso hasta que, habiendo matado a los pretendientes de Penélope, es nuevamente rey de su casa y de su reino. En el transcurso de la narración, Ulises relata en la corte de Alcinoos sus largas peregrinaciones que duraron nueve años completos desde que partió de Troya. Uno de los motivos que más frecuentemente impulsan a Ulises a la aventura es el deseo de saber.

En la Eneida se relatan las peripecias de Eneas desde que deja Troya hasta que funda el reino de Lavinio. Posteriormente la literatura cristiana modifica alegóricamente la figura de Eneas; a principios del siglo V la convierte en la imagen de la vida humana: el naufragio representa las tempestades de la Vida, Dido los devaneos amorosos, Mercurio las advertencias de la razón, etc. La tradición épica caballeresca vertió el tema de Eneas al romance según el espíritu cortesano y aventurero de la sociedad feudal; tal es el caso del Roman d'Eneas y de dos narraciones sobre el sitio y destrucción de Troya que tuvieron gran repercusión, especialmente durante la Edad Media. Se trata de las Ephemerides Belli Troiani, supuesta obra de Dictys de Creta, soldado que formó parte del ejército griego, y De excidio Troiae Historia, atribuida a Dares, el frigio, que según se creía

combatió del lado de los troyanos.(5)

De ambas deriva el Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure de mediados del siglo XI-XII, y esta a su vez constituye la fuente de la Historia destructionis Troiae de Guido delle Colonne (s.XIII). En España esta tradición se vierte en la Historia Troyana Polimétrica (s.XIII-XIV) y la Corónica Troyana (versión castellana completa de mediados del s. XV).(6)

Ulises, hombre paciente y "rico en recursos" y el piadoso Eneas fueron los modelos perfectos del hombre peregrino en la tierra para el espíritu renacentista.(7)

Por su parte, en el canto XXVI del "Infierno", Dante Alighieri nos muestra a Ulises en el octavo foso, convertido en llamas por su pretensión de ir más allá de lo permitido y diciendo estas palabras:

..... 90  
"Mi dipartí da Circe, che sotrasse  
.....  
ne dolcezza di figlio, ne la pieta  
del vecchio padre,ne il debito amore, 95  
lo qual dove a Penelope far lieta,  
vincer potero dentro a me l'ardore  
ch'í ebbi a divenir del mondo esperto,  
e degli vizi umani e del valore:  
ma misi me per l'alto mare aperto 100  
sel con un legno e con quella compagna  
picciola,dalla qual non fui deserto.  
L'un lito e l'altro vidi insin la Spagna

fin nel Marrocco, e l'isola de'Sardi  
 e le altre che quel mare intorno bagna 105  
 io e'compagni eravam vecchi e tardi,  
 quando venimmo a quella foce stretta,  
 ov'Ercole segno li suoi riguardi,  
 accioche l'uom piu oltre no si metta.  
 .....  
 o frati, dissi,.....  
 .....  
 considerate la vostra semenza:  
 fatti non foste a viver come bruti  
 ma per seguir virtuto e conoscenza. 120  
 Li miei compagni fec'io si acuti,  
 con questa orazion picciola, al cammino,  
 ch'appena poscia gli avrei ritenuti."(8)

Rastrear el tema del viaje, y en particular del viaje del  
 alma, a lo largo de la literatura seria por demás exhaustivo;  
 baste decir que el primero asumió las formas más diversas, desde  
 el viaje de interés geográfico e histórico como los numerosísimos  
Viajes alrededor del Mundo, de los que citaremos unos pocos  
 ejemplos. Tal es el caso del Viaje al polo sur y alrededor del  
mundo de James Cook publicado en 1777, o el de la expedición al  
 Pacífico hecha por Jean-Francois Galaup, conde de La Pérouse, de  
 1797, o el de otro francés, Dumont d'Urville, aparecido entre 1832  
 y 1833, que narra sus viajes a la costa australiana e islas de  
 Oceanía.

Estas obras narradas en primera persona se basan generalmente en la experiencia personal o en apuntes tomados durante el viaje por los exploradores. En España la más antigua de ellas, excluyendo la Fazienda de Ultra Mar (especie de guía de peregrinos a Tierra Santa que combina descripciones geográficas con traducciones parciales de relatos históricos del Antiguo Testamento, y de la que conocemos una traducción en romance del s. XII), es el Libro del Conocimiento de todos los reinos e tierras e señoríos que son por el mundo compuesto entre 1350 y 1360 por un fraile franciscano español nacido en 1305. El libro es poco fidedigno y la mayor parte la constituye un simple catálogo cuyo valor literario es escaso. Con todo fue influyente durante muchos años, y su descripción de la costa occidental africana despistó a varios exploradores del siglo XV.

Otros exponentes del género son la Embajada a Tamorlán de Ruy González de Clavijo de 1409-1412, y las Andanças e viajes de Pero Tafur de 1453.

Se tradujeron los dos más famosos libros de viajes que circulaban durante la Edad Media por Europa: se trata del relato de Marco Polo de su viaje a la China; y del fantástico libro atribuido a Sir John Mandeville. El primero fue traducido al castellano por Rodrigo Fernández de Heredia a principios del s. XVI, y el pseudo-Mandeville se tradujo al castellano durante el siglo XV.

El impulso que motivó tales obras y su demanda de parte del público se prolongaron hasta el período del descubrimiento y conquista de América cuando se publican las Cartas de Cristóbal

Colon.(9)

También el viaje asumió, en forma más literaria que geográfica, la variante de los Viajes al Parnaso (aptos para la sátira y la disputa literaria); tal el caso del de Cesare Caporali, breve poema en tercetos publicado en 1582, donde el poeta se ve conducido por Licencia Poética hacia un castillo, pintado de retóricos colores, donde reinan Petrarca, Dante y Boccaccio. En España esta especie fue cultivada por Cervantes en su Viaje del Parnaso (1614) quien utiliza la misma alegoría que Caporali ya que los malos poetas intentan asaltar las cumbres del Parnaso. Con tal motivo y por orden de Apolo, Mercurio emprende el viaje a España en busca de los buenos poetas. En su Coronas del Parnaso y Platos de las Musas (1635) Alonso de Salas Barbadillo incluye una fabula en prosa titulada La peregrinación sabia. Se trata de una serie de fábulas donde animales y plantas figuran como símbolos, en ella se cuentan las alternativas del viaje del zorro y su inexperto hijo. Al terminar su camino el padre elogia el "feliz deseo, un noble y generoso ardor de aprender y saber más, dando también con la variedad de las cosas gozo y entretenimiento al ánimo". En 1655 Diego de Saavedra Fajardo publica su República Literaria donde el narrador sueña con una esplendorosa ciudad y la recorre con Marco Varron; allí encuentra a gramáticos, censores, historiadores, filósofos, poetas en singular confusión, al despertar reconoce "que no es sabio el que más se aventaja en las artes y ciencias, sino aquel que tiene verdaderas opiniones de las cosas..."(10).

Sobre este tema resulta indispensable la consulta de dos

obras fundamentales. Una es la de Samuel C. Chew, The Pilgrimage of Life, en la que traza un panorama muy abarcador de la elaboración plástico-literaria de la peregrinación humana, y sobre la que volveremos más adelante. La segunda es la de Juergen Hahn, The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio. Su autor reflexiona sobre los alcances del término peregrinación en la literatura española del Siglo de Oro, y desarrolla el tema en tres aspectos esenciales: el viaje de descubrimiento en literatura, la peregrinación amorosa y la peregrinatio vitae.

Volviendo a nuestro repaso de la elaboración literaria del tema del viaje, diremos que, por su parte, los trovadores secularizaron el tema de la peregrinación espiritual y elaboraron su aplicación al amor humano. En este sentido, Hahn afirma que el ámbito pastoril de la ficción renacentista, heredero de la poesía trovadoresca, es la versión propia del paraíso celestial y concluye

The close parallel which existed between the spiritual and the humanized peregrinatio is evidenced by the fact that both frequently occurred together within the same work.(11)

Otros ejemplos de este tema literario que ha conservado su vigor a través del tiempo en las distintas literaturas nacionales, serán la primera novela picaresca inglesa, The Unfortunate traveller or Jack Wilton de Thomas Nashe publicada en 1594; El viaje entretenido, de Agustín de Rojas, publicado en Madrid, en 1603; y ya en el siglo XVIII Gulliver's travels de

Jonnathan Swift (1726), A sentimental journey through France and Italy (1768) de Sterne; del siglo XIX, The Prince's progress (1862) de Christina Rossetti; de Julio Verne, prolífico novelador de viajes su Voyage au centre de la terre de 1864, por citar un caso; también encontramos Le voyage d'Urien (1893) novela fantástica de André Gide; en tanto que en nuestro siglo el humorista húngaro Federico Karinthy escribe el "quinto viaje de Gulliver", novela fantástica y filosófica titulada Viaje a Faremido de 1924, y al año siguiente publica el sexto viaje llamado Capillarria.

Como antecedentes literarios del tema de la peregrinación, esta vez bajo el imperio de la religión cristiana, debemos anotar la Peregrinatio ad loca santa escrita a fines del siglo IV por Eteria, abadesa de un convento de la Galia meridional o de España. Esta monja realizó un viaje a Palestina para visitar los Santos Lugares y escribió un diario donde narra minuciosamente, para uso de las monjas del convento, cuanto encuentra de notable en su itinerario.(12)

También encontramos en el marco de la épica caballeresca el cantar de gesta del siglo XII Pèlèrinage de Charlemagne a Jérusalem destinado a celebrar las santas reliquias que Carlomagno trajo de Jerusalén. Allí Carlomagno con sus paladines Rollant (Roldán), Olivier (Oliveros), Guillaume (Guillermo de Orange) y con mil caballeros de Francia, efectúa una peregrinación a Jerusalén sin armas y vestido de peregrino.

Con el título de The progress of the soule John Donne compuso en 1601 un breve poema inconcluso. El poeta inserta en las

doctrinas de la metempsicosis la doctrina pitagórica según la cual las almas pueden encontrarse en las plantas y en los animales. Así narra con mucho sarcasmo y escepticismo las sucesivas transmigraciones de un alma que, desde la manzana de Eva va pasando por diferentes formas de vida: la mandrágora, un pájaro, un pez, un cisne, etc. hasta llegar a ser una mujer, hermana y esposa de Caín.

Vemos de este modo que el tema del viaje del alma y la peregrinación aparece como un variado espectro de manifestaciones literarias de las más diversas tradiciones y que va desde el apego a los preceptos bíblicos hasta la utilización de motivos esotéricos.

## II.2. Peregrinación y Renacimiento.

El tema de la peregrinación contaba ya con una antigua tradición literaria desde la Biblia en adelante, importa insistir aquí en las características peculiares que adquiere durante el Renacimiento para comprender mejor su destino posterior.

Nos hemos referido antes al importante estudio de S.C. Chew sobre la peregrinación vital y su representación en grabados, pinturas, tapices, y las alegorías, personificaciones, símbolos y emblemas que tornan visible el camino del hombre en su vida terrena. Sobre el tema que nos ocupa Chew afirma

During the Renaissance these were even manuals of practical instruction for pilgrims to Jerusalem which supplemented the account of the actual mundane city in Palestine with an edifying allegory of the journey to that true

Jerusalem which is above.(13)

Debe tenerse en cuenta que la circulación de estos manuales para los peregrinos a Jerusalem forma parte del contexto espiritual y literario en el que las novelas de peregrinación fueron escritas y leídas.

Por otra parte en su estudio sobre el peregrino en el Persiles Vilanova trazó el vasto panorama del protagonista de la novela de peregrinaje ligándolo estrechamente a la ideología contrarreformista:

El peregrino es el símbolo del hombre cristiano, surgido de la idea bíblica de la peregrinación de la vida humana y de la peregrinación amorosa de la novela bizantina que el humanismo erasmista ha transmitido al pensamiento de la Contrarreforma. (14)

Sin embargo, ya el humanismo renacentista concebía al hombre como peregrino en el camino de la perfección. El peregrino como personaje va evolucionando desde los rasgos puramente espirituales como alma en busca de la salvación eterna por medio de la peregrinación terrena, hasta adquirir las características del miles christianus. Tal como lo describe el apóstol San Pablo el soldado cristiano debe revestirse con la armadura de Dios compuesta por la verdad, la justicia, el escudo de la fe, el yelmo de la salud y la espada del espíritu "que es la palabra de Dios".

(15)

The armatura mystica christiana is a subject

inherited by the English Renaissance from earlier centuries and it has its place not only in many sermons and homilies but in imaginative literature.(16)

Esta característica bíblica del peregrino ingresa a los relatos de ficción ya que todos los peregrinos de los textos que analizamos adquieren la fortaleza necesaria para resistir los embates del caos mundano.

Una de las alternativas claves de su desplazamiento es la elección del camino correcto. La letra simbólica que representa los caminos del bien y el mal es la Y, que la tradición asocia con Pitágoras.(17)

Además de los atributos señalados el peregrino puede ser acompañado, eventualmente sólo en partes del camino, por sabios o por la Sabiduría misma

The seven liberal arts or sciences -the alternative term was employed to embrace all knowledge based upon Reason and independent of Revelation- are not only preparations for the Pilgrimage but companions on it.(18)

Fortaleza y Sabiduría, frutos de la inspiración divina o del ejercicio ingenioso, constituyen los recursos esenciales del hombre en su desplazamiento terreno en busca del centro espiritual.

Indudablemente el desarrollo exhaustivo de este tema excede los límites propuestos para nuestra investigación, simplemente agregaremos que estos rasgos del hombre como peregrino

en la tierra forman parte del consenso ideológico de los humanistas. Uno de sus más lúcidos representantes, Pico della Mirandola define al hombre en su Discurso sobre la dignidad del hombre como "Puente entre la eternidad estable y el tiempo fluyente". Fruto de su propia elección, el hombre debe ejercitar la dialéctica y la ciencia moral para ascender gradualmente por la escala "que se apoya en la tierra y sube hasta el último cielo"

Entonces Baco, el corifeo de las Musas, nos mostrará a nosotros los que filosofamos lo invisible de Dios, en sus misterios, esto es, en los signos de la naturaleza visible.(19)

Más adelante veremos cómo esta idea de hombre se actualiza en los textos analizados que, especialmente en El Criticón de Baltasar Gracián, son exponentes de una escritura que descifra los signos de lo invisible en lo visible.

### II.3. El espíritu de la Contrarreforma y la literatura de peregrinos.

El tema de la peregrinación durante la Contrarreforma adquiere especial relieve. Para entender por qué, es necesario remontarse a la verdadera significación de los postulados tridentinos y al ambiente espiritual que las ideas de Erasmo crearon en la España de Carlos V y Felipe II.

El cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, arzobispo de Toledo y Primado de las Españas desde 1495, Inquisidor General desde 1507, fundó la Universidad de Alcalá, fue el inspirador de la Biblia Poliglota y pertenece, en rigor, a la historia de la

## Prerreforma. (20)

Cisneros no era solo un reformador de abusos sino que intentó hacer volver a las órdenes monásticas a una vida más ascética. La nueva universidad, que abrió sus puertas en 1508, no había sido creada exclusivamente para ser un centro humanístico sino además dedicado al estudio de la teología; pero las artes liberales, fuertemente representadas y necesarias como iniciación a los estudios teológicos y bíblicos, dieron un poderoso impulso al humanismo. Se crearon cátedras de griego y hebreo, y se invitó a destacados eruditos, entre los que se encontraba Nebrija, para que las ocuparan. (21) A través de ella Erasmo ejerció una corta aunque profunda influencia espiritual; él representaba un movimiento de reforma y renovación espiritual en el seno de la Iglesia Católica.

Como ha expresado Bataillon en su libro Erasmo y España:  
En la cristiandad de entonces, la España de los Reyes Católicos al mismo tiempo que acaba de arrojar al Islam al Africa, abre un Nuevo Mundo a Cristo. (22)

y más adelante:

La inquietud mesiánica que nace de un sentimiento agudo de una crisis gigantesca, se expresa en violentas aspiraciones de reforma y en el sueño de una unidad cristiana que engloba al Islam convertido.

Por eso el erasmismo debe entenderse en el contexto de otro movimiento espiritual más amplio: el iluminismo. "El iluminismo es, en un sentido amplio, un cristianismo interiorizado, un sentimiento vivo de la gracia". (23) Existen dentro de esta

actitud dos variantes: el recogimiento y el abandono. La primera es la espiritualidad que practican los franciscanos reformados de Castilla la Nueva, es el tipo de misticismo alentado por Cisneros, en el cual el alma busca a Dios en su propio seno, en un desprendimiento total del mundo: la segunda posibilidad, el abandono, consiste en impedir que los sentidos se vuelquen al exterior, rechazando todo pensamiento hasta llegar a un estado de quietud en que el alma sin pensar ya en sí misma ni en Dios se unía sin embargo a éste.

Nuevamente es Bataillon quien aclara los términos de este ambiente espiritual:

Estamos demasiado acostumbrados a considerar Reforma y Contrarreforma como dos escuelas de sombrío pesimismo, dominada la una por la inhumana predestinación, y afanada la otra en mantener carne y espíritu en la obediencia al precio de una ascesis sin misericordia.

De modo semejante, nos cuesta cierto trabajo llegar a la comprensión de ese momento en que ambas están aún mezcladas y comulgan en un sentimiento optimista de la gracia. Tal es, no obstante, la fuerza que anima por entonces al gran movimiento de renovación religiosa a través de Europa entera. (24)

La reforma católica había cubierto el doble aspecto de la propagación de la fe y la unificación de la doctrina por medios persuasivos, tarea cumplida por la Compañía de Jesús fundada y organizada por San Ignacio de Loyola, cuyo objetivo esencial era

la educación. Pero al mismo tiempo se hizo necesario reforzar la represión de los desvíos heréticos; el cardenal Cisneros se identificó con el espíritu del Tribunal del Santo Oficio o Inquisición que exterminaba en los autos de fe a los herejes, magos y brujos y prohibía los escritos peligrosos para la fe en el Índice de libros prohibidos (Index librorum prohibitorum).

El Concilio de Trento, inaugurado por el Papa Pablo III en 1545 se extendió hasta 1563. Fue convocado para condenar las doctrinas luteranas, las de Zwinglio y las de Calvino, y además para reformar la disciplina de la Iglesia, esto es, la organización de la vida material del clero.

Los presupuestos esenciales fueron nuevamente ratificados: el libre arbitrio, la naturaleza del pecado original, la diferencia entre pecado mortal y venial, el concepto de gracia, la justificación por la fe y las obras, el culto mariano, el valor de las reliquias, la veneración de los santos. La Biblia, fuente esencial de la fe, debía completarse con la tradición oral, es decir, el conjunto de comentarios de los Padres de la Iglesia. También se fijó en siete el número de los sacramentos y volvió a profesarse la doctrina de la transubstanciación.

Los decretos relativos a las costumbres y disciplinas clericales señalaron la necesidad de un clero instruido y piadoso; por ello se fomentó la creación de seminarios y se negó la ordenación sacerdotal de personas no cualificadas; asimismo se fijaron los deberes de los obispos en la tarea de atención y vigilancia de sus respectivas diócesis.

En España Felipe II adoptó los decretos del Concilio como

leyes para el reino y fue él quien ordenó la impresión de la Biblia Poliglota (1568-1577) que fue la gran Biblia católica del siglo XVI. Su hijo Felipe III continuó el esfuerzo para erradicar la herejía y consolidar el poderío espiritual y político de la Iglesia Católica.

"Todo aquello que se ha convenido en llamar Contrarreforma en la España de Felipe II saca su vitalidad y su poder de irradiación de ese impulso iluminista que viene de la España de Cisneros a través de la de Carlos V".(25)

Para relacionar la literatura de peregrinos con este espíritu tridentino acudiremos a la idea del mundo como un "confuso laberinto" que Maravall anota al considerar la mentalidad del hombre del Barroco.(26)

La peripecia (definida por López Pinciano en su Philosophia antigua poetica como "una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era") del hombre en su itinerario sobre la tierra se une en el Barroco a la imagen del homo viator que vemos reflejado en Cervantes, Salas Barbadillo, Comenius y otros. Suárez de Figueroa dirá también:

Nuestra vida es toda peregrinación, y lo confirman todas las cosas del mundo, cuyo ser, por instantes, vuela.(27)

Jean Amos Comenius en su libro Laberinto del mundo y paraíso del alma (1623) presenta alegóricamente a un peregrino que desea recorrer el mundo para dilucidar su vocación, observa todas las condiciones y profesiones humanas; y por todas partes ve reinar las falsas apariencias y el desorden, y se pregunta "si

existe alguna cosa sobre la cual pueda fundarse con certeza".

Por su parte Baltasar Gracián hace dialogar a Critilo y Andrenio "peregrinos del mundo, pasajeros de la vida" (como los llama en la Crisi IX) con el varón de sesos quien les dice:

Advertid que por una de cuatro cosas llega a un hombre a saber mucho: o por haber vivido muchos años, o por haber caminado muchas tierras, o por haber leído muchos y buenos libros, que es más fácil, o por haber conversado con amigos sabios y discretos, que es más gustoso. (28)

Así, el peregrinaje traza una trayectoria sobre el caos del mundo, instauro cierto orden en el desorden, un punto de referencia para afirmar lo conocido y lo desconocido, y acentúa la distinción entre apariencia y esencia. Como dice el peregrino de Comenius al cual le colocan unas antiparras, estas "tenían...una curiosa propiedad: aproximaban los objetos lejanos, alejaban a los que estaban cerca, agrandaban lo que era pequeño, reducían lo que era grande, embellecían las cosas feas, afeaban las hermosas, hacían negro lo que era blanco y blanco lo que era negro". (29) A pesar de ello, explica Maravall, "el tal peregrino cree que detrás de eso está la verdad y da por supuesto que se puede juzgar conforme a ella". (30)

Aparece con cierta evidencia una explicación sobre el por qué la literatura de peregrinos se acrecienta al calor de la Contrarreforma católica, en particular en España, primera potencia

europaea en este periodo. Se trata de un inmejorable medio de propaganda para inclinar los espíritus a los dogmas de la fe cristiana. La figura del peregrino, acosado por la confusión del mundo, sigue el camino hacia la salvación guiado por la fe y la gracia divina. La identificación individual y colectiva con esta imagen permite consolidar las barreras de contención a los intentos de debilitar los poderes temporales e intemporales de la sociedad, la monarquía absoluta y la Iglesia Católica.

Atendiendo al desarrollo de los géneros literarios Vilanova resume la cuestión de la siguiente manera:

El pensamiento español de la Contrarreforma extrae de las doctrinas bíblicas la idea de que la vida humana no es más que una amarga peregrinación desde la cuna a la tumba, un penoso destierro por los caminos del mundo hasta alcanzar la vida eterna(...) es ésta la idea central en que se inspira la novela amorosa de aventuras o novela del peregrinaje, para convertirse después en una de las actitudes más característica del pensamiento español del Barroco".(31)

Algunos ejemplos ilustrativos para observar distintas manifestaciones del tema del viaje:

Entre 1336 y 1345 Giovanni Boccaccio escribe por sugerencia de Fiammetta (María de Aquino, hija natural del rey Roberto de Anjou) los siete libros de una novela titulada Il Filocolo, cuya traducción sería "la fatiga de amor". El argumento es la leyenda de Flores y Blancaflor, de origen francés que, a su vez, se remonta a un poema popular del medioevo. El pretexto

narrativo que motiva el relato de la leyenda es el encuentro casual del autor con una hermosísima joven que le manifiesta su deseo de oír la historia amorosa de Flores y Blancaflor. El tema del viaje aparece aquí de dos formas: primero en la peregrinación de los padres de Blancaflor al santuario de Santiago de Compostela, y luego en el azaroso viaje que emprende Flores en busca de su amada Blancaflor.

En 1485 aparece impreso en Lyon un poema titulado Pélèrinage d l'homme o Romant des Trois Pélèrinages por Guillaume de Guilleville o Deguilleville. Escrito en octosílabos, el primero trata del hombre durante su vida, el segundo del alma después de la muerte y el tercero de Jesucristo y su gloria. Fue traducido al inglés por John Lidgate y sirvió de modelo al célebre Pilgrim's progress de John Bunyan. La obra de Deguilleville tuvo gran éxito en el siglo XIV y fue retocada y publicada por Pierre Virgun, monje de Clairvaux en París en 1511.(32)

El libro del peregrino, novela en tres libros de Jacopo Caviceo se publicó en Parma el año de 1508. Esta obra, de reminiscencias dantescas, virgilianas y especialmente boccaccianas, gozó en su tiempo de grandísima popularidad. Es la complicada y farragosa historia de los amores de Peregrino y Ginevra. Esta última es hija de Agnolo, enemigo de Peregrino, y los peregrinos sólo pueden comunicarse por intermedio de su maestra, Violante, y su camarera Astanna recurriendo a mil disfraces. Entre la gran cantidad de peripecias, figura la peregrinación a "Santa Catalina in finibus terrae" que Ginevra, fingiéndose enferma, pide que haga Peregrino. A la vuelta del largo

viaje a Siria, Ginevra ha decidido hacerse monja y comienza la larga odisea del protagonista que está modelada sobre el viaje de Flores en busca de Blancaflor. De Constantinopla a Chipre, de la India a Macedonia, de Lisboa a Córcega, Peregrino recorre medio mundo; y visita en espíritu el infierno y los Campos Elíseos donde encuentra a muchos personajes ilustres. (33)

En 1546 fue puesta la comedia Il Peregrino de Girolamo Parabosco en cinco actos y en verso. Pareciera que esta obra deriva de la novelística más que de la tradición dramática. Muestra a Giberto, enamorado de Clizia, que abandona su patria y vuelve al cabo de mucho tiempo vestido de peregrino y con fama de santidad.(34)

Pedro Hernández de Villaumbrales publicó en 1552 en Medina del Campo su primera obra titulada Libro intitulado Peregrinación de la vida del hombre, puesta en batalla debajo de los trabajos que sufrió el Caballero del Sol, en defensa de la Razón Natural, conocida también como El Caballero del Sol. El fin ético-caballeresco, el exilio voluntario y el motivo del sueño eran tópicos ya conocidos de la novela del Renacimiento y son enriquecidos por Villaumbrales por la introducción de la alegoría.(35)

Una narración de tendencia polémica anticatólica, Der irreitende Pilger (El peregrino extraviado) compuesta en el año 1555 por Jorg Wickrom cuenta la historia de un anciano llamado Arnold que quiere ir en peregrinación al santuario de Santiago. Encuentra a un abad ilustrado que le hace desistir de su propósito con largos discursos sobre la superstición y la idolatría.(36)

La pellegrina, comedia en cinco actos de Girolamo Bargagli también presenta el tema del peregrinaje amoroso.(37)

Cronológicamente corresponde ubicar aquí la novela El peregrino en su patria de Lope de Vega que aparece en 1604. No nos detendremos en ella, ya que su estudio más prolijo es motivo de un capítulo posterior. Pero el tema mantiene su vitalidad; tomaremos tres ejemplos por demás significativos.

En el primer caso se trata de la obra autobiográfica de un viajero portugués, Fernão Mendes-Pinto, Peregrinaçam, que fue publicada póstumamente en 1614. Es la narración de las empresas, viajes, batallas y naufragios de este aventurero, que fue sucesivamente soldado, comerciante, más a menudo corsario, náufrago muchas veces, hecho prisionero y vendido como esclavo, luego rescatado por los gobernadores de las Indias portuguesas de Oriente.

Otro texto inscrito en la tradición alegórica del peregrinaje espiritual es Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional (Madrid, 1617) de Miguel de Cervantes. La novela se sitúa al comenzar en el Norte lejano, en la mítica isla bárbara, Persiles, príncipe de Islandia ama a Sigismunda, princesa de Frisia, a quien busca a través de los mares soportando gran cantidad de peripecias hasta encontrarla. Luego continúan su travesía por el Mediterráneo pasando por Portugal, España, Francia e Italia. Llegados a Roma, "el cielo de la tierra", los protagonistas ven recompensados sus sufrimientos con las bodas y una cuantiosa descendencia.

La peregrinación sabia (1635) de Alonso de Salas

Barbadillo recoge elementos cervantinos y muestra, mediante la forma de fábula de animales, la peregrinación del zorro, quien aconseja a su hijo acerca de los beneficios de la experiencia.

El Criticón (1651) de Baltasar Gracián, "novela filosófica de peregrinajes" según palabras de A. Vilanova, muestra la extensa peregrinación de Andrenio y Critilo en busca de Felisinda, encarnación simbólica de la sabiduría más allá de la vida terrena.

Por último The Pilgrim's progress from this world to that which is to come, más conocido como Pilgrim's progress de John Bunyan es la traslación en términos alegóricos del camino del alma hacia la salvación. Fue publicada entre 1678 y 1684. Cuenta las peripecias de Cristiano, el protagonista, en su paso por lugares como el Pantano de la Desesperación, la Colina de la Dificultad, el verde Valle de la Humillación, el Valle de la Sombra de la Muerte, y la Feria de las Vanidades hasta llegar a la Jerusalén celeste, la ciudad de la salvación y la felicidad. Sus personajes recuerdan a los de los autos sacramentales españoles, algunos de ellos son: Arrogancia, Deseo carnal, Caridad, Gracia, Lujuria, etc.(38)

#### II.4. El peregrinaje amoroso.

Resulta obvio decir que en la casi totalidad de los casos el protagonista de un relato de peregrinación es un enamorado. El amor es el motivo infaltable dado que establece una red lógica de acciones que desencadenan la historia. El desencuentro amoroso determina el camino a seguir hasta la unión con el amado. De todas maneras existe una buena cantidad de

variables que diferencian una historia de otra, el objeto de la búsqueda puede ser una persona de carne y hueso (como Nise en el Peregrino de Lope), o bien la encarnación de un ideal trascendente (como Felisinda en El Criticón). Más adelante reconsideraremos esta cuestión. Aquí nos detendremos a ver ciertas características que muestra la peregrinación de amor en la narrativa y la lírica españolas del período que nos ocupa.

Al comparar la peregrinación de don Quijote con la de Pánfilo de Luján, Hahn deduce que existe un límite temporal impuesto por el reencuentro de los amantes. En tanto que en el Quijote el camino del caballero loco parece no tener fin. Sin embargo, cuando considera el texto de Gracián observa atinadamente que la peregrinación de Andrenio y Critilo es la de la vida humana, en ese caso no sólo excede los intereses propios del individuo, sino que alcanza la dimensión alegórica que hace de Felisinda la imagen de la felicidad deseada por toda la humanidad.(39)

Otro aspecto de esta cuestión es el de la relación del peregrinaje amoroso con el motivo de la soledad. Al respecto Vilanova afirma que "el poema de la peregrinación amorosa que corresponde más exactamente al barroquismo decadente de la novela bizantina" son las Soledades de Góngora (1613/14). La imagen del peregrino de amor procede de Petrarca, que identifica al poeta caminante y desdeñado con un peregrino de amor.(40)

En este sentido Fernando de Herrera y Lope de Vega son los precursores del tratamiento del tema.

Al estudiar el motivo de la soledad en la poesía española

Vossler señala que Fernando de Herrera "se sirve de una decoración imaginaria que de sí mismo engendra"(...) "imagina que el arrebatado que lo lleva hacia la amada es una travesía por mares desiertos, rumbo al canto de las sirenas y su costa letal".(41) Véanse como ejemplos los sonetos "Al mar desierto en el profundo estrecho" y "Sigo por un desierto no tratado", de Fernando de Herrera.(42)

En Lope de Vega el motivo de la soledad también se entrelaza con la peregrinación amorosa como puede verse en algunos poemas de La Dorotea.(43)

El tema persistirá en la poesía española del siglo XVII en la obra de Francisco de Quevedo (44) y en la de Diego Hurtado de Mendoza.(45)

No obstante hay que señalar que este concepto petrarquista del peregrinaje amoroso fue soslayado al definir el término peregrinación por Bartolomé Cairasco de Figueroa en su Templo de la Iglesia Militante (Valladolid, 1602).(46)

Con todo, ya sea como relatos de viajes o como itinerario alegórico del alma hacia la salvación eterna, el tema de la peregrinación se manifiesta vigorosamente, en especial a lo largo de los siglos XVI y XVII, tan sacudidos por enfrentamientos religiosos en una Europa laberíntica que busca su centro espiritual a través de sus peregrinos reales y ficticios.

## Notas

(1) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles. Paris, Seghers, 1974, vol.4 (p-z), voyage, p. 407-410.

(2) Juan E. Cirlot, Diccionario de símbolos tradicionales. Barcelona, Labor, 1969, viaje, p. 420-423.

(3) Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu. Genève, Droz, 1958, labyrinthe, p.229.

(4) Cirlot, op.cit., laberinto, p.278.

(5) Tal como señala María Rosa Lida

tanto o más importantes que la belleza del arte clásico son las circunstancias de su acogida, en ningún momento de la Edad Media las personas de alguna cultura dejaron de conocer la leyenda de Troya, pero no en cualquier momento(...)hay que tener en cuenta el deseo de vincularse a ese mundo dotado del doble prestigio caballeresco y antiguo, que el Roman d'Eneas y el Roman de Troie difundían fuera del estrecho ámbito de la clerecía. (La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975, p.365).

Dicho comentario hecho a propósito de la obra de Hight The classical Tradition, retoma lo ya afirmado por otro gran erudito, E. R. Curtius, en su Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (Literatura europea y Edad Media latina. Mexico, FCE, 1975, tomo I, p.82, n.52).

(6) A.D.Deyermond, La edad media. Historia de la literatura española, tomo I, p.289-290. Colección dirigida por R.O.Jones, Barcelona, Ariel, 1973.

(7) Sobre Eneas, Ariosto forjó su Ruggiero (Orlando Furioso, 1532) y su último pero quizá más directo descendiente es el "pío Buglione", libertador del Santo Sepulcro en la Gerusalemme liberata (1581) de Tasso.

- (8) Dante Alighieri, La Divina Comedia. Trad. de Cayetano Rosell. Pro1. y notas de Juan E. Hartzenbusch. Barcelona, Montaner y Simon, 1884, tomo I, p.172-173.
- (9) Deyermond, op. cit., p.147-149 y 276-278.
- (10) Diego de Saavedra Fajardo, República Literaria, en Obras, Madrid, BAE, 1853, p.410.
- (11) J. Hahn, The Origins of the Baroque concept of peregrinatio. Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1973. La cita, p. 112.
- (12) Esta obra no es muy distinta de la casi homónima De locis sanctis de Pedro Diácono. Siguiendo esta tradición encontramos De situ Hierosolimitanae urbis de San Euquerio, De situ terrae sanctae de Teodosio, el Breviarium de Hierosolyma, el Itinerarium de Antonio Piacentino; y De locis sanctis de Adamnano y Beda.
- (13) S.C.Chew, The pilgrimage of life, New Haven London, Yale University Press, 1962. La cita, p. 175.
- (14) A. Vilanova, "El peregrino andante en el Persiles de Cervantes", Erasmus y Cervantes, Barcelona, Lumen, 1989, p. 332.
- (15) Efesios 6, 13-18.
- (16) Chew, op. cit., p.140.
- (17) Ibidem, p.175 y ss.
- (18) Ibid., p.195.
- (19) Pico della Mirandola, Discurso sobre la dignidad del hombre. Extraído de Humanismo y Renacimiento. Selección de Pedro Santidrián. Madrid, Alianza, 1986, pp. 117- 153. La cita, p. 132.
- (20) Marcel Bataillon, Erasmus y España. México, FCE, 1950, vol.I, p.10. Trad. A. Alatorre.
- (21) R.O.Jones, Siglo de Oro. Prosa y Poesía. Barcelona, Ariel,

1971, p.26 y ss.

(22) Bataillon, op.cit., p.60.

(23) *Ibidem*, p.67.

(24) *Ibid.*, p.195.

(25) *Ibid*, p.395

(26) *Ibid.*, p.432.

(27) Juan A. Maravall, La cultura del Barroco. Barcelona, Ariel, 1976, p.316.

(28) Cristóbal Suárez de Figueroa, El pasajero. (Madrid,1617). Ed. preparada por F. Rodríguez Marín. Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1917,p.3.

(29) Baltasar Gracián, El Criticón. (1651).Tercera parte, crisis VII.en Obras completas,introd. y notas de E. Correa Calderón.Madrid,Aguilar,1944,p.764-765.

(30) Juan Amos Comenius(1592-1670),Páginas escogidas.La Habana,Universidad,Fac. de Educación,(1959).Introd. de Jean Piaget,p.34.

(31) Antonio Vilanova,"El peregrino andante en el PERSILES de Cervantes",Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, Barcelona,XXII (1949),97-159. La cita, p.108.

(32) En 1490 se imprimió una traducción española hecha por Vicente Mazuello.

(33) El autor la dedicó a Lucrecia Gonzaga; gozó de grandísima popularidad y se tradujo al francés y al castellano.

(34) Ubaldino Mavolti la imitará en su Amor Disperato de 1605, fundiéndola con el acostumbrado motivo de los Menecmos.

(35) Existe una edición reciente: Pedro Hernández de

Villaumbrales, Peregrinación de la vida del hombre (novela alegórica del siglo XVI). Ed. de H. Salvador Martínez. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

(36) Como ejemplo de verdadero cristianismo se menciona a una familia de campesinos donde los hijos son educados en la fe con la plegaria y la lectura del catecismo: el padre conoce al dedillo la Biblia y sabe responder todas las cuestiones religiosas que se le plantean.

(37) Jean Rotrou la imitó en su Pélèrinage amoureuse (1632/33)

(38) De ella existen traducciones anónimas: Londres, 1865; Madrid 1877 y 1927. Hemos tenido oportunidad de ver dos ediciones: la de Ernest Rhys, con introd. del Rev. H. Elvet Lewis. J.M. Dent y Sons LTD, Londres, 1942. 378 p. Otra en tres partes, con introducción y notas de William Mason, Londres, Milner and Co. LTD (s.f.), 391 p.

(39) Hahn, op. cit., pp. 86-88.

(40) A. Vilanova, "El peregrino de amor en las SOLEDADES de Góngora", en Estudios dedicados a Menéndez Pidal, III, p. 421-460.

(41) Karl Vossler, La poesía de la soledad en España. Buenos Aires, Losada, 1946, p. 90-91.

(42) Fernando de Herrera. Obra poética, ed. crítica de José Manuel Blecuá. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXXII, 1975, 2 vols. Vol. I, p. 299 y 426-427.

(43) Lope de Vega, La Dorotea. Ed. de Edwin S. Morby. Valencia, Castalia, 1958. Nos referimos especialmente a los siguientes textos:

- "A mis soledades voy," del acto I, esc. 4, p. 81.

- "Pobre barquilla mía", del acto III, esc. 4, p. 267.

(44) En Quevedo se da el doble aspecto de la peregrinación de la vida humana y la del sentimiento amoroso, entre otros, en los poemas:

- "Oh, tú, que inadvertido peregrinas".

- "Está el ave en el aire con sosiego,".

Francisco de Quevedo, Obra poética. Ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971, 3 vols. Vol. I, p. 157 y 584.

(45) También Diego Hurtado de Mendoza trazó un retrato del peregrino y luego utilizó su figura para expresar los lamentos de amor. Véanse los poemas "El pobre peregrino, cuando viene" y "Amor consientes", en Composiciones varias, BAC, vol. 32, p. 60 y 73.

(46) B. Cairasco de Figueroa, Definiciones poéticas, morales y cristianas. BAE, vol. 42, p. 466, "No es Peregrinación aquel vagante."

*III. La literatura de peregrinos en España:  
sus códigos discursivos*

*El peregrino en su patria*  
*de Lope de Vega*

### III. La literatura de peregrinos en España: sus códigos discursivos.

III.1. La novela como espacio escenificable: la interacción genérica y el monólogo discursivo. El peregrino en su patria de Lope de Vega.

#### III.1.1. Sentido religioso de la obra.

Las peripecias del Peregrino y el Persiles son, en su esencia, experiencias religiosas. Esta es la característica sustancial de la novela de aventuras del siglo XVII español, y en esta medida ya no se puede llamar novela bizantina. (1)

Así define J.B. Avallé-Arce las novelas cristianas del Siglo de Oro español, y su afirmación nos sirve de punto de partida para revisar los contenidos ideológicos y las funciones narrativas que el viaje del alma, el culto mariano y la figura del peregrino cumplen en esta novela de Lope de Vega.

Ordenaremos nuestra reflexión obedeciendo a dos propuestas fundamentales:

1. El viaje del alma es un peregrinaje desde la patria terrena hasta la celestial, impulsado por la tendencia a la perfectibilidad y la redención eternas.

2. No es el azar el que rige la sucesión de episodios sino los dogmas de la religión católica.

##### III.1.1.1. El viaje del alma

"Ent.-Oye, Memoria, y despierte contigo el alma dormida, y dando voces le advierte de que se pasa la vida, y que se viene la muerte."

Auto del Viaje del Alma [I,128]

Estos versos de fuerte reminiscencia manriqueña sirven de marco propicio para sopesar el tema crucial del Peregrino.

Ya que el viaje del alma corre parejo con el peregrinaje amoroso (Pánfilo y Nise son antes que nada amantes que verificarán en las peripecias soportadas su espiritualidad católica), debemos discriminar el tratamiento que el tema recibe en la trama novelesca del correspondiente a los autos sacramentales.

Como es lógico suponer, en los autos, especialmente en los que el viaje es el principio constructivo: el Auto del viaje del alma (L.I) y el Auto del Hijo Pródigo (L.IV), la materia dogmática se muestra plenamente. Aquí el alma, bajo el imperio del libre albedrío, emprenderá el camino hacia la salvación eterna si es capaz de escuchar las voces de sus potencias (Entendimiento, Memoria y Voluntad) y atender el llamado de Cristo.

ALMA -Mi Memoria y Voluntad,  
llegada es ya la ocasión  
de mi nueva embarcación  
a la gloriosa ciudad  
de la celestial Sión;  
ya es el tiempo de embarcar  
porque es forzoso pasar  
por mi patria esclarecida  
el mar de la humana vida,  
que es un peligroso mar.[p.116, vv.282-291]

CRISTO -.....  
mas después de mi Pasión

es más fácil deste mar  
del mundo la embarcación.  
Hay quien se quiera embarcar  
al puerto de salvación? [p.135, vv.910-  
914].(2)

En cuanto a las peripecias novelescas, Lope les imprime un sello firmemente platónico en el discurso que inicia el libro y tomado casi textualmente del Banquete. Recurso con el que deja suficientemente autorizada la superposición de la historia de amor y la redención espiritual. Tomemos por ejemplo estas frases:

De donde concluye (Platón) ser el amor un deseo de la inmortalidad(..) pero que quien ama las virtudes del alma, por todo el curso de la vida persevera en su amor, como aquel que sigue una cosa estable, inmortal y eternamente firme.

Casi podríamos alabar a nuestros peregrinos de aqueste amor platónico, a lo menos a Nise, pues con tanta castidad la vemos seguir su comenzado propósito.[p.422-423]

Pero si apriorísticamente suponemos que en todo viaje del alma se va de un extremo al otro, desde la oscuridad hacia la luz, desde lo sensible a lo ultrasensible,- y pensamos que la historia de los protagonistas sufre igual conversión - seremos decepcionados por la novela de Lope. Porque Pánfilo y Nise, peregrinos de amor, no se convierten sino que simplemente confirman su fe. Así, el tema del viaje del alma desplaza su mayor peso semántico hacia lo alegórico, construido con eficiencia por

Lope, aunque sin alcanzar mayores profundidades teológicas.

El viaje, armazón estructural de los relatos de antiquísima data, obra aquí como elemento conducente hacia el dogma alegorizado, la difusión doctrinal y el artificio barroco. Las bodas, imagen tan gustada por la literatura mística para expresar mediante términos eróticos los sutiles estados del alma en su unión con Dios, actúan tanto en la novela como en los autos sacramentales estrechamente ligadas al viaje: el alma va hacia Dios y luego se une con El en matrimonio, de la misma manera que Pánfilo y Nise viajan hasta reencontrarse y casarse.

Sin embargo mientras en los autos hay una transformación alegórica (del vicio a la virtud), en la novela los protagonistas terminan tan virtuosos como comenzaron. Esto nos lleva a concluir que Lope de Vega construye su novela sobre el tema del viaje y lo trabaja en dos planos con diversa fortuna:

-en lo dramático logra, como ya hemos dicho, incorporar, como refuerzo plástico del mensaje ideológico-religioso, las imágenes dinámicas que actuarían eficientemente como estímulo de la inteligencia y el espíritu.

-en lo narrativo no consigue desprender a los protagonistas del fatal designio de los modelos clásicos de la bizantina : el estatismo interior, la no modificación de su espiritualidad que, insistimos, sólo es verificada por las peripecias novelescas.

Este desequilibrio hace de la novela más un espectáculo alegórico (ante todo pictórico y visual) que una reflexión sobre el modo de narrar el viaje del alma. Como por otra parte sabemos

que el Siglo de Oro es época de artes visuales, donde la monumentalidad ejerce una gran influencia en la formación de las mentes, parece coherente que Lope de Vega, dramaturgo consagrado por el público de los corrales, opte por elaborar el tema en su sentido espectacular y difusor, y no profundizar en sus implicancias narrativas y religiosas.

### III.1.1.2. El culto mariano.

Todo viaje supone la determinación de un itinerario, es decir la puntualización de hitos significativos en el camino a recorrer. El itinerario del viaje del alma en el Peregrino es el del culto a la Virgen María: Monserrat (que ocupa casi todo el libro II), el Pilar de Zaragoza y Guadalupe, ya que la peregrinación a Roma, "la Sión terrenal", es referida en segundo plano.(3)

La novela se abre y se cierra con exaltados loores marianos (4) pero el libro II es el que enmarca las aventuras de Pánfilo con la ascensión al templo de Monserrat, entonces dice un peregrino que lo acompaña:

La devoción, dijo el alemán, de las imágenes santas de la Virgen (...) despiertan muchas veces los grandes milagros que por intercesión de lo que representan hace cada día quien la honra como a madre, que eso dice bien la Iglesia en las palabras de aquel himno: Tulit esse tuus.

Nuestra Señora de Monserrate, dijo el peregrino, es ilustrísima por maravilla entre todas las de España, de que verás en su templo infalibles testimonios.[p.151]

Esto da pie al relato por parte de uno y otro de milagros de la Virgen, y luego la seguidilla ejemplar de los ocho ermitaños. (5) Allí la Virgen es llamada "piadosa Señora", "Madre de la misericordia María Virgen", "Reina de los ángeles", "María, Señora nuestra y del cielo", "divinísima y oriental puerta de Ezequiel".

En el Auto de las bodas entre el Alma y el Amor Divino, cuando el alma recita el credo dice:

.....  
y del Hijo adoro y creo,  
que del Espiritu Santo  
por estupendo misterio  
fue concebido en María  
virgen parida y pariendo,  
y antes virgen, siempre virgen.

[p.223.224,vv.1002-1007]

He aquí el dogma de la virginidad de María, cuestión fundamental en los tiempos de la Contrarreforma, analizado en términos de acto y potencia insistiendo firmemente, "siempre virgen". No conforme con ello, luego el Bautista refuerza la idea:

Aposentado le vi  
allá en mi montaña un día,  
en el vientre de María,  
y harto placer recibí.  
Salió de aquel aposento  
puro, limpio y virginal,  
como el sol por el cristal,

el cielo al milagro atento.[p.227,vv.1116-1123]

Para rematar este aspecto de su novela, Lope lleva a Pánfilo al santuario de Guadalupe en el libro V, y traza un completo itinerario de devoción a la Virgen:

(...) y España, entre infinitos, tiene por memorables: Monserrat, el Pilar, la Peña de Francia, la Cabeza, el Sagrario de Toledo, la antigua de Sevilla, el Puche de Valencia, la Atocha de Madrid, la Caridad de Illescas y el insigne de Guadalupe,[p.447]

y concluye con el soneto "Oh! viña de Engadí, no de Nabot" que es un derroche de ingenio y de erudición bíblica" según palabras de Avalle-Arce.

De lo expuesto resulta que el culto mariano, de reminiscencias cortesanas por el servicio a la dama y el vasallaje amoroso vueltos a lo divino, es materia discursiva de propaganda ideológica en la novela, no está ligada al texto más que por referencia ( en los ejemplos) , por análisis (ligeramente, en los autos) o por preciosismo retórico ( en los poemas) y no incide directamente en la historia de los amores de Pánfilo y Nise.

III.1.1.3.Los autos sacramentales como manifestación del espíritu religioso.

III.1.1.3.1.Definición genérica del auto sacramental.

Este género teatral tan característico de la España barroca, creado para exaltar el Sacramento de la Eucaristía, ofrece múltiples perspectivas en cuanto a su significación y su deslinde como serie literaria.

En 1865, cien años después de la real cédula de Carlos III prohibiendo la representación de autos sacramentales, Eduardo González Pedroso publica en la Biblioteca de Autores Españoles la primera antología moderna de teatro religioso del Siglo de Oro con esclarecedor estudio preliminar.(6) Allí define al género

(...)entendiendo que por tal nombre los dramas sagrados en un acto, que tiene por objeto elogiar las excelencias del sacramento de la Eucaristía, o de los cuales consta, por lo menos, que se representaron en la festividad del Corpus.[p.viii]

Pero para acercarnos a una definición más precisa de esta especie dramática acudiremos a las que de ella dan el propio Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. El primero lo hace en su Loa entre un villano y una labradora al auto El dulce nombre de Jesús(1644):

Y qué son los autos? -Comedias  
a honor y gloria del Pan  
que tan devota celebra  
esta coronada villa,  
porque su alabanza sea  
confusión de la herejía  
y gloria de la fe nuestra,  
todas de historias divinas.(7)

De donde, como señala acertadamente Bruce W. Wardropper (8), surgen tres características fundamentales: la glorificación de la Hostia Sagrada, el carácter público y colectivo del espectáculo bajo auspicio cívico, y el doble objetivo de combatir

los errores heréticos y ensalzar las verdades de la fe. Pero además se observa que la conexión entre la representación y la fiesta, en la generación anterior a Calderón, era muy libre, y no necesariamente temática.

En cambio veremos que para Calderón la conexión entre el día de Corpus y el auto sacramental es teológico:

#### Sermones

puestos en verso, en idea  
representable cuestiones  
de la Sacra Teología,  
que no alcanzan mis razones  
a explicar ni comprender,  
y al regocijo dispone  
en aplauso de este día. (9)

Al reflexionar sobre esta definición calderoniana, Alexander Parker (10) señala que los autos sacramentales no pueden divorciarse de la teología dogmática y moral; en Calderón, el dogma se transforma en poesía dramática. Pero además observa que Calderón distingue entre el ASUNTO y el ARGUMENTO del auto. El asunto de todo auto es, pues, la Eucaristía, pero el argumento puede variar de uno a otro, puede proceder de cualquier "historia divina" -histórica, legendaria o ficticia- con tal de que ilumine de algún modo un aspecto del asunto. [p.46]

Esta distinción nos demuestra que Calderón tiene una idea más clara del género que Lope, ya que una cosa es el tema o ASUNTO

(la Eucaristía) y otra el ARGUMENTO (las parábolas evangélicas, trasposición de mitos paganos o bien leyendas); y entonces

la relación entre el asunto y la forma artística es así bien clara. (...) Pasa de arriba a abajo, del "concepto imaginado" al "práctico concepto" de su medio artístico; el lector, si quiere apreciar su arte tiene que proceder en sentido inverso yendo de la forma al significado.[p.56]

Y de la forma al significado irían también los espectadores de los autos, tal como dice Calderón en su auto Sueños hay que verdad son

...sé que quiere Dios  
que para rastrear lo inmenso  
de su Amor, Poder y Ciencia,  
nos valgamos de los medios  
que, a humano modo aplicados  
nos pueden servir de ejemplo.  
Y pues lo caduco no  
puede comprender lo eterno,  
y es necesario que, para  
venir en conocimiento  
suyo, haya un medio visible  
que en el corto caudal nuestro  
del concepto imaginado  
pase a práctico concepto.  
hagamos representable  
a los teatros del tiempo

..... (11)

La intención didáctica resulta obvia, y el sermón dramatiza ideas, no acciones humanas.

Pero estas aproximaciones a la definición genérica resultan insuficientes si no se ubican en su contexto histórico. Para ello será necesario remontarse a sus orígenes. Orígenes que son oscuros, ya que no derivan de la tradición del teatro religioso medieval de los misterios y moralidades. En tal sentido los autos sacramentales son, como afirma Wardropper "un fenómeno rigurosamente español".(12)

Más adelante explicitaremos los elementos de la representación que hacen de la pieza en un acto un auto sacramental; ahora nos detendremos brevemente en la consideración de la fiesta del Corpus Christi, dado que, como hemos visto en las formas más acabadas del género, los autos calderonianos, la ligazón con la festividad es parte esencial de su definición.

La fiesta del Corpus Christi se celebra el jueves siguiente a la fiesta de la Santísima Trinidad y, como lo señala su nombre glorifica el SS. de la Eucaristía. Se festejó por primera vez en 1246 en Lieja, luego el papa Juan XXII (1316-1334) estableció la procesión en la que tuvo gran importancia la participación de los gremios de artesanos. El Concilio de Trento (1565) hizo de la festividad de Corpus una manifestación del triunfo de la verdad sobre la herejía, por lo tanto arma de la Contrarreforma.(13)

El hecho es que la procesión con sus cantos, bailes y alegría era el centro de la fiesta. En Valencia se celebraba con

gran esplendor en el siglo XV. Se presentaban cuadros vivos, llamados roques o entramesos (grupos de estatuas), luego reemplazadas por hombres inmóviles, sobre plataformas con ruedas, que escenificaban vidas de santos o historias bíblicas. Desde 1400 se agregaron coristas (vestidos de ángeles, santos o figuras de la Pasión) y decorados, ya en 1425 aparece cierto movimiento coreográfico. Desde 1517 las roques se vuelven pequeñas comedias religiosas, misterios dramáticos. En cambio en Sevilla se desarrolla el drama litúrgico dentro del templo hasta producir un tipo rudimentario de auto sacramental, que sale de la catedral en el siglo XVI y nunca conoce las etapas intermedias: los cuadros al vivo y los misterios.

Nuevamente Wardropper será quien resuma las etapas de formación del primitivo drama religioso en España:

1) Había una tradición dramática relacionada con la fiesta del Corpus.

2) En el Levante la tradición seguía más de cerca a la europea que el resto de España.

3) En Castilla y Andalucía esta tradición se desarrolló en la catedral de la cual fue expulsada a la plaza.

4) Su evolución empezó por ser semejante a la de los tropos medievales, pero se detuvo antes de llegar a formar misterios. [p.50]

Pero en la complejidad del espectáculo entraban también los medios tridimensionales de representación; sabemos que los decorados de los carros en los que se mostraban los autos eran esplendorosos, y que aún antes del imperio de los tramoyistas

barrocos, los telones pintados y los efectos escénicos mostraban gran ingeniosidad.(14) También la riqueza del vestuario era tradicional, ya que cada año se renovaba y era sumamente costoso. Después de 1636 el fastuo va disminuyendo a la vez que se acentúa el desprestigio de los actores profesionales que, llevando una vida licenciosa participan en los autos, hasta que ya a mediados del siglo XVIII comienzan las críticas francamente adversas al género que culminarían en la prohibición de representar los autos sacramentales en 1765.

Por último repasaremos los antecesores más importantes de Lope de Vega, a saber: Hernán López de Yanguas, con su Farsa Sacramental (1521), Diego Sánchez de Badajoz con la Recopilación en metro (1554) (15), los dramas sacramentales anónimos (1550-1600) recopilados en el Código de autos viejos (16) , y el Aucto de la oveja perdida (1575) de Juan de Timoneda.

### III.1.1.3.2. Los procedimientos alegóricos y su justificación estética e ideológica.

Ex profeso hemos reservado un lugar aparte para tratar un elemento esencial en la configuración del auto sacramental; la alegoría.

Pero antes de definir a la alegoría como recurso retórico y su realización dramática, interesa destacar algo que señala Wardropper que nos recuerda cuál es el fin último del género en su contexto histórico correspondiente:

En los autos sacramentales la poesía y la alegoría se prestan a ser interpretados según la capacidad del oyente. Es el gran recurso literario que permite a

Timoneda, a Valdivielso y a Calderón dirigirse a un público que abarca desde los Grandes de España hasta las fregonas de las posadas. [cap. IX, p. 91]

De manera que, si bien enfrentamos un procedimiento de raíces filosófico-teológicas, no debemos olvidar a sus destinatarios históricos que, en todos los casos, comprendían perfectamente la sugestión analógica que los autos tornaban visible a sus ojos.

La alegoría explica algo desconocido mediante su relación con un hecho o una personalidad comprensible. Hace posible la representación dramática de los dogmas. Si la idea central del auto es el dogma de la Redención, que supone la caída, el pecado, la Encarnación, la Pasión de Jesús, para dramatizarla se necesitan personajes alegóricos: la Culpa, la Humanidad, Dios.

No es mérito exclusivo de Lope de Vega el personificar abstracciones y convertirlas en personajes dramáticos, ya que existía la tradición de los dramas religiosos medievales que también lo habían hecho e incluso utilizaban la alegoría.

Hemos de suponer, relejendo las definiciones que Lope y Calderón daban del auto como género, que el primero no tuviera una conciencia muy clara de los complejos hilos que se mueven detrás de la alegoría religiosa, tal como luego la entenderá Calderón:

.....soy  
si en términos me defino  
docta Alegoría, tropo  
retórico, que expresivo,  
debajo de una alusión

de otra cosa, significo  
las propiedades en lejos,  
los accidentes en vivos,  
pues dando cuerpo al concepto  
aun lo no visible animo...(17)

Pero aunque las alegorías de Lope de Vega carezcan de profundidad teológica (18) en cambio funcionan con la misma eficacia que los personajes de sus comedias. Pongamos por caso el Auto de las bodas entre el Alma y el Amor Divino en que el Apetito, el loco de la princesa (el Alma), cumple plenamente el rol tradicional del gracioso, creando situaciones cómicas en diálogos rápidos y vivaces.

\*\*\*\*\*

Dado que la alegoría parece reducida casi exclusivamente a su función plástica y puesta en su conjunto al servicio de las normativas del Concilio de Trento acerca de la reafirmación de los dogmas, debemos encarar la reflexión hacia el problema, anteriormente planteado, de las relaciones que se establecen entre las imágenes visuales y el relato bizantino. (19) En tal sentido nuestra hipótesis de trabajo es que, Lope de Vega antepone una justificación estética a la ideológica para incluir los autos sacramentales en el Peregrino, a saber: así como en los modelos clásicos del género (Heliodoro y Aquiles Tacio) aparecían cuadros y tapices (imagen visual sincrónica), Lope los sustituye en su novela por los autos sacramentales (en tanto dramas, imágenes visuales diacrónicas). Habría además motivos individuales e históricos para tal procedimiento, ya que Lope era proclive a

infringir las normas genéricas establecidas. Por otra parte, todo este período (siglos XVI y XVII) aparece inmerso en el auge de la literatura emblemática.(20)

Los emblemas o empresas que proceden de la época de la caballería, constan de dos partes esenciales: la imagen, o sea la representación simbólica (llamada también invención, cifra, cuerpo) y el lema aclaratorio (mote, letra, ánima). De carácter fundamentalmente simbólico, eran por demás apropiados para las producciones doctrinales y didácticas. L. Pfandl las define así

La empresa es el arte de simbolizar gráficamente los aforismos y de dar forma penetrante a toda su capacidad alusiva y a su fuerza expresiva, valiéndose del efecto visual y del estímulo de la inteligencia.(21)

En este aspecto coincide J. A. Maravall al señalar como uno de los fines de la literatura emblemática el de

Producir una acción directa sobre el ánimo valiéndose de medios sensibles (ya que) Según piensa el hombre del XVII, la incorporación de un elemento plástico a un contenido didáctico refuerza grandemente las posibilidades de asimilación de este último. (22)

De allí se deducen fácilmente las estrechas relaciones entre la literatura emblemática y el teatro.

De modo que la presencia de los autos sacramentales en el contexto de la novela El peregrino en su patria se explicaría porque:

1. sirven de refuerzo plástico del mensaje ideológico-

religioso que fundamenta a toda la novela, es decir, la reafirmación del dogma de la Redención y la Eucaristía. Y en este sentido se los puede considerar como materia emblemática dentro de la narración (fijando incluso determinadas imágenes, como la de la Nave de la Penitencia en el Auto del viaje del Alma, o la Hostia que encierra a Cristo en el Auto de La Maya).

2. así como en los modelos clásicos del género los tapices y cuadros que representan figuras mitológicas sirven como marco de referencia para definir, por ejemplo, la belleza femenina, los autos incluidos en el Peregrino servirían igualmente como marco de referencia ideológico-estético para definir el camino espiritual (viaje del alma alegorizado en el Auto del Viaje del Alma y el Auto del Hijo Pródigo, libros I y IV) del alma hacia la unión definitiva con Dios (plasmado en el Auto de las bodas entre el Alma y el Amor Divino y el Auto de La Maya, libros II y III).

Sin embargo hay que aclarar que, respetando los modelos, esta definición no altera a los personajes en su constitución espiritual ni al desarrollo de la acción, pareciendo incluso posible eliminarlos de su contexto narrativo sin que la novela perdiera su mensaje doctrinario esencial. Pero están ahí, y creemos que mucho más que para "sustentar el peso narrativo de esos (cuatro) libros" y ser "panegírico religioso, con fuerte dosis de propaganda catequística" como sostiene J. B. Avalle Arce en su introducción a la edición del Peregrino. (23) Insistiremos una vez más en la idea expresada por Curtius de que

La única expresión posible de una poesía que quiera

representar la existencia humana en su relación con el universo es el teatro.[p.209]

Por eso el narrador se coloca en el punto de vista del espectador del auto, se hace su cómplice en la visión, y a la vez reasegura la verosimilitud de la historia ya que "ha visto con sus propios ojos lo que pasó". Los autos recogen gran cantidad de material folklórico para que el espectador se encuentre en posesión de todas las claves para la decodificación del verdadero sentido de la trama. En la complicidad e identificación del narrador y el espectador-lector estaría una de las explicaciones de la inserción de los autos en la novela.

Hemos tratado de determinar, con los elementos que el texto mismo ofrece, las razones que justifican la decisión del narrador de incluirlos en el marco de la peregrinación de Pánfilo.

De todas maneras falta la descripción y posterior interpretación de las otras materias literarias presentes en la novela, es decir, la narrativa y la lírica, indudablemente conforman un todo significativo junto con los autos sacramentales dentro del sistema total que integran. Y aunque nos ha parecido necesario abordar al Peregrino por su costado dramático-alegórico, lo que nos ha mostrado, en principio, que el tema del viaje del alma aparece desplegado en dos núcleos semánticos: el del viaje y el de las bodas; las imprescindibles relaciones de intertextualidad que establecen los diversos modos de escritura en esta complejísima novela deberán resemantizar a dichos núcleos produciendo nuevas resonancias en la lectura.

Mientras tanto, y a manera de conclusión provisoria

insistimos en la idea de que los autos insertos en el Peregrino obedecen a la intención didáctico moralizante de Lope de Vega, que ensaya sus modestas habilidades como novelista para difundir las directivas dogmáticas del Concilio de Trento en el marco del espíritu contrarreformista español. Y lo hace de todas las formas que le vienen a la mano, mediante sentencias, ejemplos, composiciones líricas, discursos cargados de erudición al uso, y también mediante los autos, campo en el que indudablemente se mueve con mayor soltura, si no para alcanzar grandes alturas teológicas (privilegio casi exclusivo de Valdivielso y Calderón de la Barca), en cambio para lograr la incorporación del drama, imagen dinámica que actuaría eficientemente como estímulo de la inteligencia y el espíritu.

De modo que, si consideramos a El peregrino en su patria como una novela típicamente barroca, contamos ya con algunos elementos de análisis para percibir claramente los caracteres estéticos que definen al período en cuestión, y a los de Lope de Vega adhiere fervorosamente, esto es: la búsqueda de la profundidad de planos visuales (logrados en este caso mediante la superposición de un mismo contenido ideológico expresado desde la triple perspectiva : narrativa, dramática y lírica), y la norma de la unidad en la variedad, ya que los diversos discursos actúan como una única voz en el texto : la del alma que, peregrina en su patria, busca la Salvación.

#### 3.1.1.4. La figura del peregrino.

El peregrino, deseoso de saber (general inclinación de los que andan por extrañas tierras), se fue con ellos.[I,78]

Todas estas sentencias visten el alma del peregrino en su patria, cuyas fortunas refiero(...) Las desdichas no lo eran, cuando él imaginaba por quién las padecía, ni de su tierra el destierro, si dondequiera que está el bien, como Apuleyo y Cicerón escriben, es la verdadera patria.[III,236]

Quien no ha peregrinado, qué ha visto? Quien no ha visto, qué ha alcanzado? Quien no ha alcanzado, qué ha sabido? Y qué puede llamar descanso quien no ha tenido fortunas o por la mar o por la tierra? [V,474]

De estos tres fragmentos seleccionados se desprenden algunos rasgos que definen la figura del peregrino en la novela, a saber:

1. la motivación universal de los peregrinos: el ansia de conocimiento, asociada en este caso a la búsqueda del ser amado;

2. la paradójica situación de Pánfilo de Luján como peregrino en su patria, ya que el consenso de la época concibe al peregrino como quien anda fuera de su tierra natal;

3. la existencia de dos patrias: la terrena exterior y la afectiva interior. El reencuentro final de los enamorados en Toledo marca la identidad de ambos sentidos del término;

4. la estatura moral adquirida por quien peregrina por el sólo hecho de haber visto y sabido. La experiencia vital del viajero se acrecienta, aunque sólo exteriormente, en la acumulación de peripecias.

Ahora bien, la marginalidad del peregrino que lo acerca a locos, bandidos y extranjeros es tan tónica como los naufragios que padece. Pánfilo y Nise son cortesanos que se asoman a los márgenes de la sociedad española de la época sin participar en ellos.

De la misma forma que Nise disfrazada de árabe no es reconocida como mujer española, los peregrinos de la novela atraviesan manicomios, cárceles y teatros sin modificarse en su interioridad. Ni siquiera adquieren voz propia ya que en general son permanentemente controlados por la omnisciencia del narrador.

Estas son algunas de las razones por las que se nos hace difícil concebir al Peregrino como "superación espiritual de la picaresca" tal como lo sostiene J.B. Avalle-Arce en su edición del Peregrino:

Desde un punto de vista conceptual esto implica un desafío a la novela picaresca, ya que era el pícaro quien había dado vida a la paradoja de un peregrino en su patria, pero así como las peregrinaciones de este forman el registro del progreso del vicio, el protagonista de Lope registra la peregrinación de la virtud. Vista así, la novela de Lope se nos aparece como una superación espiritual de la picaresca, ya que está animada por la suposición fundamental de que

el camino del hombre en la vida es uno de perfectibilidad.[p.33]

Fundamentamos nuestra objeción en el hecho de que si bien el pícaro también peregrina en su patria de manera paradójica, el punto de vista asumido por Lázaro para contar el caso determina tan profundamente su mensaje subyacente que, modifica de modo sustancial el concepto de peregrinación. En la novela picaresca, el recurso de la ironía y la parodia pone en tela de juicio la escala de valores espirituales del siglo XVII español que se venía derrumbando junto con el poderío del imperio. Por ende, el pícaro es un peregrino activo, que evoluciona junto con el mundo, entorno geográfico y humano que no es en absoluto abstracto y estático, sino todo lo contrario, es una fuente constante de estímulos que provocan cambios en la configuración del personaje; no en vano la crítica ha considerado a los tres primeros tratados como su génesis y educación picaresca. En cambio, ya hemos visto cómo el punto de vista del narrador en el Peregrino coloca al protagonista en un espacio bastante abstracto y lo reduce a una pasividad y estatismo casi absolutos, las cosas le suceden sin modificar su interioridad.

Por estas razones pensamos que lo acertado sería considerar al pícaro como superación espiritual del peregrino, en la medida en que el primero interactúa con el mundo circundante y el tiempo histórico, en tanto que el segundo permanece inmutable y ajeno al devenir. Vicio y virtud como términos conceptuales para establecer la superioridad de una novela sobre la otra resultan por demás insuficientes, preferimos en todo caso utilizar

argumentos que apuntan a la poética del género y que señalan sin lugar a dudas que Lázaro de Tormes alcanza una estatura narrativa mucho mayor que la de Pánfilo de Luján.

Sin embargo desde la perspectiva del amor cortés de la tradición trovadoresca los personajes parecen más ricos y mejor desarrollados:

(...)Pánfilo, nuestro peregrino, ya fuera de la gavia, como loco a quien había faltado la furia, comía en la mesa común al lado de la hermosa Nise, donde siempre procuraba sentarse, y allí en otros lugares la hablaba de sus desdichas y ella le culpaba de haberse puesto en aquel hábito, aunque conocía la obligación que por tan gran desatino le tenía. Pánfilo, como verdadero amante y que sólo atendía al fin de su honesto amor, que era casarse con ella, hasta cuyo punto le era por mil juramentos forzoso resistir sus deseos, la consolaba diciendo que si ella había padecido aquella afrenta por él, y los dos habían de ser una cosa misma, que no era justo que él no participase della, para que, en todo iguales, fuese sin engaño de ninguna de las dos partes su casamiento, que no había podido acabar con su amor dejar de verla un día, por ningún género de peligro, aunque fuese en la honra.[p.336-337.El subrayado es mío]

En este sentido tanto Nise como Pánfilo ven matizada su historia de amor por las relaciones sentimentales secundarias y

puramente platónicas con Leandro y Flérida respectivamente. Por otra parte, cuando les toca relatar su prehistoria, por única vez en la novela, adquieren voz ante el lector e, incluso en el caso de Pánfilo, ingresan en el mundo de la escritura. Así, aunque lejanamente, resuena el autobiografismo del protagonista que define el punto de vista de la picaresca.

y a qué locura no excede  
dejar la patria el que puede  
vivir en ella contento? [III,279]

Estas palabras, dichas por Pánfilo en su disparatado discurso en el Hospital de Valencia, nos traen nuevamente el tema de la locura y su importancia en la configuración de la imagen del peregrino en la novela de Lope. Pánfilo se finge loco, su postura le permite entrar y salir del mundo marginal del manicomio sin perturbación interior. Su elección se pone al servicio de su condición de enamorado porque la peregrinatio amoris y la peregrinación del alma se identifican. De manera que si conjugamos las tres claves semánticas: viaje del alma, peregrinación amorosa y locura, podríamos suponer que los protagonistas son los encargados de dinamizar la imagen del mundo que aparece en el Peregrino, cambiando su interioridad hasta acordarla con el medio circundante, o bien lo contrario, provocando la adecuación de la realidad existente a su propia escala de valores. Conversión o subversión serían entonces los términos de nuestro análisis. Pero no es así. Pánfilo y Nise ya se habían convertido al iniciarse la historia, y carecen de la capacidad de modificar su entorno, no critican ni proponen una realidad sustituta. Se encuentran a

merced de un narrador que confirma y difunde un complejo ideológico ya consagrado, que se quiere perdurable e incommovible: la monarquía absoluta y el magisterio infalible de la autoridad papal. De esta forma el disfraz de loco se reduce al juego dramático de la máscara, y, como afirma J. Rousset:

Si la locura es una máscara, la locura fingida es la máscara de una máscara, un superdisfraz, el summum del juego. (24)

Todas estas cuestiones giran en torno de la figura del peregrino que resulta ser compleja: leal amante y peregrino devoto, sometido a pruebas de las que siempre sale airoso, pero aún incapaz de humanizarse y resolver el conflicto apariencia/realidad que hace del mundo un confuso laberinto.

Volvemos ahora a las hipótesis expuestas en III.1.1.

En primer lugar concluimos en que si el peregrinaje es impulsado por el deseo de la perfección, y supone un proceso gradual de arrepentimiento y conversión, en el Peregrino no hay transformación espiritual sino la sumisión a un corpus doctrinal impuesto desde fuera de la interioridad personal. De allí la imagen estática del hombre que no se modifica a sí mismo ni al mundo que lo rodea. Estatismo del personaje sobre un fondo estático aunque no abstracto, ya que el espacio está claramente definido en itinerarios (el de la devoción mariana) y puntos determinados (Barcelona, Zaragoza, Valencia, Toledo, etc). En este sentido disentimos con J. Lara Garrido quien afirma:

En El peregrino en su patria, y manifestando un nivel más de la polisemia del título, todo esto no se

consigue con el exotismo de un espacio geográfico amplio y variado sino en un mundo próximo pero abstractamente extranjero, que no llega esbozar nunca la imagen de lo natal y cotidiano. Sólo esta abstracción le permite a Lope el poder absoluto del azar en la ruta y el reencuentro efectivo, como sólo el cronotopo griego le recalca la condición de "laberinto ciego/de sucesos semejantes" a su romance. (25)

Aunque reconocemos que la descripción de los lugares ciertamente no se detiene en lo pintoresco de la vida diaria, sin embargo la novela no deja lugar a dudas acerca de cuáles son las ciudades por las que los personajes pasean su desventura. Tomemos como ejemplo algunos fragmentos:

Desde este insigne sitio pasaron a la noble ciudad de Valencia, entrando por su famosa puente del Real sobre el Turia, a quien los moros pusieron por nombre Guadalaviar, pasando por la famosa torre de Serranos. [II,193]

Celio por la perdida Finea iba caminando a Francia por Zaragoza(...)

Ya en la puerta del insigne templo del Pilar sacro, sobre que tiene los pies la imagen santa de la reina del cielo y nuestra, estaba un teatro que adornado de ricas telas, obligaba la vista. [III,282]

(...) y Nise y Finea salieron de Marsella y vinieron a Perpiñán poco a poco, por la aspereza de los montes que dividen la Francia. Llegaron a la ciudad un domingo, donde algunos de los soldados castellanos hacían una fiesta al patrón de España. Vieron aquella noche grandes luminarias y fuegos y otro día en un teatro en una representación, que desde Barcelona habían traído y conducido a los que la hacían para mayor regocijo de su fiesta.[IV,366]

Vemos entonces que no hay tal abstracción en el *Peregrino* ya que no estamos ante un mundo "próximo pero abstractamente extranjero", sino más bien caracterizado por rasgos particulares y localistas que lo individualizan y al mismo tiempo lo alejan del "poder absoluto del azar". Precisamente en cuanto al azar, vemos que la casualidad es sustituida por la revelación. Cuál es la función que desempeña lo religioso en la estructura narrativa de la novela? Prodesse, pero al precio de rescatar el movimiento sólo unidireccional del sermón (alguien predica a quienes ignoran. Magister dixit...). El discurso "se achata", pierde riqueza ideológica en la falta de intercambio dialogístico. Faltan voces discordantes con la única y monolítica voz que impera en el discurso.

El concepto de la poesía como ciencia comúnmente aceptada en la época y practicada por Lope de Vega a ultranza en el Peregrino ahoga con el peso del principio de autoridad todo intento de ver, estereoscópicamente bajo distintas y complementarias miradas, otros aspectos de la escritura. Entonces

el narrador opta por el recurso estetizante, delectare mediante el artificio: la digressio y la amplificatio. La digressio se lleva a cabo sobre los siguientes temas: remedios de amor (L.I), caracteres nacionales (L.II), las desdichas, el corazón, los hados, el libre albedrío y el azufre (L.III), la historia, la poesía y la verosimilitud (L.IV), el amor, el río Ebro (que Pánfilo acrecienta con sus lágrimas), los demonios y sus obras, los enamorados, la fortuna y la veracidad de la historia (L.V). En tanto que la amplificatio recoge relatos, poemas, series de retratos, de personajes, y la mención de las diez comedias representadas para festejar las bodas generales. En el libro I aparecen las historias de Raimundo y Everardo. En el II, los relatos marianos, los tres epigramas a la Virgen de Monserrat más los ocho ejemplos de los ermitaños. En el III, el relato de Celio, la epístola de Jacinto y la galería de retratos de personajes históricos que cierra el libro. En el IV la galería de locos con sus respectivos discursos y el relato de Felis. Por último en el V figura la historia de Fabio y el detalle de los títulos y autores de las diez comedias "que con otras fiestas se remiten a la segunda parte".

## Notas

- (1) Avalor-Arce, introducción a la ed. del Peregrino, p.30.
- (2) Ibidem,p.135, vv.910-914. Nuevamente encontramos la metáfora náutica aplicada al tema de la salvación. Coincide con el Auto del Hijo Pródigo,IV,p.367, vv.1-72.
- (3) En el relato que hace Nise a Finea en el libro IV.
- (4) Lope de Vega, Peregrino, ed. cit.,p.86 "Virgen del mar, estrella tramontana", y p.440 "Paloma celestial, en cuyo nido".
- (5) Ibid.,p.153-184. No es casual la insistencia en anécdotas de pintores de la Virgen socorridos en momentos críticos. Recuérdese lo ya dicho al tratar los autos sacramentales acerca de la importancia concedida a las artes visuales en la difusión del dogma.
- (6) Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneyra, 1865, vol. 58,p.VII- LXI.
- (7) Loa al auto El nombre de Jesús en Fiestas del Santísimo Sacramento (1644) de Lope de Vega, en Obras (ed. Academia), 1892,II,p.141.El subrayado es mío.
- (8) en su Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro(la evolución del auto sacramental:1500-1648).Madrid, Revista de Occidente,1953,cap.II,pp. 19 y ss.
- (9) Loa al auto La segunda esposa de P. Calderón de la Barca (1648?/49?) en Obras, Madrid, Aguilar,1952,III,p.427.El subrayado es mío.
- (10) A.A.Parker, Los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca, Barcelona, Ariel, 1983,cap.II,pp.45 y ss.(Tit.orig.:The Allegorical Drama of Calderón. An introduction to the Autos

Sacramentales. Oxford and London, 1943).

(11) P. Calderón de la Barca, en Obras, Madrid, Aguilar, 1952, III, p. 1215.

(12) B.W. Wardropper, *op.cit.*, p. 141. Para una historia más prolija de las formas dramáticas predecesoras del auto sacramental español ver capítulos XIII a XVII.

(13) Sobre esta cuestión M. Bataillon, basándose en las escasas alusiones a la herejía en los autos del Códice de autos viejos, sostiene:

En dos palabras, el nacimiento de un teatro eucarístico destinado al Corpus no parece que es un hecho de Contrarreforma, sino un hecho de Reforma católica.

Como que ese nacimiento pone de manifiesto la voluntad de depuración y cultura religiosa que animaba entonces a la capa selecta del clero, particularmente en España(...)

"Ensayo de explicación del 'auto sacramental', Varia lección..., *ed.cit.*, la cita, p. 189.

(14) A propósito de esto dice González Pedroso:

Abrise los cielos para recibir a la Virgen, que desde la tierra se elevaba hasta el trono de la Santísima Trinidad, de quien era coronada; aparecer Sansón dando vueltas a un molino, abrazar las columnas de un templo y derribarlas; revestirse de flores el báculo de San Cristóbal al clavarlo el santo en la tierra por orden del niño Jesús; convertirse en serpiente un

bolsillo a la voz de San Francisco; ahorcar a Amán; decapitar al Bautista y quemar a Santa Eulalia, todo a la faz del público, son solamente una parte de los espectáculos que los tramoyistas con su ingenio, o los espectadores con su buena voluntad, tenían que poner en punto de perfección al representarse algunas de las farsas que hemos leído. B.A.E., vol.58, p.XVI.

(15) especialmente la Farsa racional del Libre albedrío, Farsa moral, Farsa militar, Farsa del juego de cañas y la Montería espiritual.

Sobre esta última Cf. el valioso artículo de Celina S. de Cortazar: "Un tema teológico en Diego Sánchez de Badajoz: las potencias del alma y su acción recíproca", Studia hispanica in honorem R. Lapesa, vol. II, p.555-575. Madrid, Gredos, 1974.

(16) Colección de autos, farsa y coloquios del siglo XVI, por Leo Rouanet, Barcelona, 1901.

(17) P. Calderón de la Barca, loa de El sacro Parnaso, V, p.3.

(18) Tal como señala C.S. de Cortazar acerca de los autos del Peregrino: En todos los casos la alegoría es superficial, el interés teológico poco profundo, la acción de las Potencias limitadísima y no específica. En "El tema de las Potencias del alma en Calderón y sus predecesores", Actas del Congreso Internacional sobre Calderón de la Barca, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp.825-831.

(19) Anteriormente habíamos adelantado la consideración de este asunto, es decir, la presencia del emblema en la novela bizantina "que indicaría una relación metonímica (donde el relato no sería

más que una amplificatio del emblema) y al mismo tiempo metafórica (donde el relato es él mismo un emblema).

(20) Mac Cready ha estudiado los emblemas presentes en algunas obras de Lope de Vega en su "Empresas in the Lope de Vega's Works". Hispanic Review, vol. XXV, nro. 2, (1957), p. 79-104.

(21) L. Pfandl, Historia de la literatura nacional española en el siglo de oro, Barcelona, G. Gili, 1952. La cita, p. 601.

(22) José A. Maravall, "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca", Teatro y literatura en la sociedad barroca, Madrid, seminarios y ediciones, 1972, p. 149-188. Las citas, p. 174, 176 y 173 respectivamente.

(23) Lope de Vega, Peregrino, ed. cit., introd., p. 9-38.

(24) J. Rousset, Circe y el pavo real, Barcelona, Seix Barral, 1972, cap. III "El disfraz y la apariencia", p. 84.

(25) J. Lara Garrido, "La estructura del romance griego en El peregrino en su patria", Edad de Oro, III (1984), 123-142.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda  
de Miguel de Cervantes.

III.2.La novela cristiana: la enunciación y el enunciado. Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes.

III.2.1.Cervantes y la novela bizantina.

La bibliografía cervantina se caracteriza por la inmensa cantidad de títulos dedicados al conocimiento e interpretación de la vida y la obra del narrador español del Siglo de Oro al que mayor atención se ha brindado. Desde las posturas críticas más diversas todos los estudiosos han arrojado agua para sus molinos, en tanto que los textos de Cervantes han mantenido su riqueza semántica. En ese contexto una de las novelas menos frecuentada ha sido Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional. Dicho fenómeno se explica por diversos motivos, no siendo el menor de ellos el hecho de que Cervantes muriese antes de pulirla por completo, quedando así a medias acabada.(1)

Para contrarrestar esta generalizada desatención de la crítica esgrimimos dos argumentos:

1) Merece analizarse atentamente la novela que, a juicio de su autor, es el punto culminante de su carrera literaria, la más perfecta de todas las que ha compuesto. De su lectura cuidadosa pueden surgir elementos de juicio capaces de aclarar algunos de los problemas planteados por la crítica acerca de la escritura cervantina.

2) Por otra parte la novela de aventuras de tema amoroso, que según Riley deberíamos designar con el término romance, tiene la "capacidad de adaptarse y sobrevivir bajo formas y medios distintos: en poesía, en prosa, en el teatro, en el cine. Desde la Argonáutica, de Apolonio de Rodas (si no la

Odisea de Homero), hasta la película La guerra de las galaxias".(2)

De manera que habiendo parecido un tipo de narración muy anticuada y poco interesante, el Persiles debe ser rescatada del olvido porque responde a los mismos cánones genéricos que siguen entreteniendo a gran cantidad de espectadores en la actualidad. Así, desde la sensibilidad del siglo XVII español Cervantes nos ha dejado el último fruto de su genio compositivo, la historia de Periandro y Auristela, que nos enfrenta a un doble desafío:

1.- teórico, porque la novela es, como el Quijote, una reflexión sobre el ejercicio de narrar.

2.-práctico, porque como escritura se realiza en la lectura, esfuerzo intelectual de aprehensión de alguno de sus muchos sentidos subyacentes.

Por eso nuestro trabajo se articula en la doble tarea de deslindar la poética y la escritura del género novela bizantina en el Persiles.

#### III.2.1.1. La poética del género.

Reflexionar sobre la cuestión de cómo Cervantes lleva a la práctica literaria los principios que rigen a la novela bizantina supone la consideración de varios problemas. En primer lugar implica sondear el complejo panorama de los debates teóricos generados por Ariosto y Tasso en Italia, y su decisiva influencia en el pensamiento de los críticos españoles. En ese contexto será posible establecer hipótesis acerca de la actitud crítica cervantina, esta vez en procura de hallar las claves constructivas de su narrativa en dos aspectos fundamentales: las

relaciones entre historia y poesía, y el manejo de lo verosímil y lo maravilloso.

Nuestro interés principal será lógicamente ver de qué manera funcionan los aspectos señalados en la obra que el propio Cervantes consideró como la más trascendente: Los trabajos de Persiles y Sigismunda. En ella ahondará sus reflexiones sobre la escritura de la novela de aventuras explorando, por ejemplo, las posibilidades de armonizar lo uno y lo vario, la historia y la poesía por medio de la combinación de subgéneros novelescos sobre el canevas narrativo de la épica en prosa.

#### III.2.1.1.1. Tratadistas italianos y españoles.

Desde los modelos fundacionales del género, La historia etiópica de Teágenes y Cariclea de Heliodoro, y Los amores de Leucipe y Clitofonte de Aquiles Tacio, hasta la repercusión de la Poética aristotélica en el pensamiento crítico renacentista, se nos presenta un vastísimo campo de textos críticos que, de un modo u otro, están presentes en la obra de Cervantes. Hoy resulta sumamente complejo trazar una línea definida de influencias y relaciones en dicho campo. E. C. Riley acota las dificultades a las que se enfrenta el crítico:

Hay tres dificultades importantes cuando se quiere precisar de dónde proviene la teoría de Cervantes. En primer lugar, éste no hace referencia a ninguna autoridad, excepto a unos cuantos clásicos antiguos como Platón, Horacio y Ovidio. En segundo lugar, faltan en sus libros pasajes extensos que sean transposición, con el mínimo de alteraciones, de

obras de teoría literaria o de otra clase. [...] La tercera dificultad reside en que los principales dogmas literarios eran del dominio común.(3)

De allí que haya que recorrer el camino que va desde la escritura a la poética, y entonces será posible esclarecer en gran medida cuáles son los lineamientos principales de su concepción teórica. Esto es precisamente lo que hizo Riley en su Teoría de la novela en Cervantes llegando a esta conclusión:

Resumiendo: la teoría de la prosa novelística en Cervantes es predominantemente neoaristotélica, a la manera de las principales poéticas italianas y españolas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII aunque en ella se mezclan doctrinas neoplatónicas y otros ingredientes.[...] Las correspondencias más visibles se dan con El Pinciano, Tasso, Carvallo, Piccolomini, Huarte, Giraldo Cinthio, Gracián Dantisco, Vives y quizás Castelvetro, en este orden de prioridad aproximadamente. Cabe pensar, aunque es poco probable, que leyera el manuscrito de las Tablas poéticas de Cascales. [p.28-29].

Seguiremos estas precisiones para recomponer el rompecabezas de doctrinas estéticas y preceptivas poéticas que Cervantes tuvo en cuenta en la escritura de sus novelas estructuradas según el modelo heliodoriano.

Sin embargo, conviene no perder de vista la idea de que seguramente más que de textos teóricos, Cervantes extrajera los principios que rigen al género novelesco de sus lecturas de los

novellieri italianos. Nos resulta más verosímil la hipótesis de que como lector atento registrara los artificios narrativos de la novella italiana, para someterlos luego a sus propias necesidades expresivas y a los gustos del público lector de sus obras.

#### III.2.1.1.1. Tratadistas italianos.

En Italia la difusión de la Poética de Aristóteles y su asociación con los principios horacianos era completa a mediados del siglo XVI. Desde fines del XVI y durante el XVII se desató la polémica alrededor de la aparición de dos obras: el Orlando Furioso de Ludovico Ariosto (1584) y la Gerusalemme Liberata de Torquato Tasso (1544/95).

Maxime Chevalier ha estudiado la influencia de Ariosto en España, en un texto ya clásico donde explica la mayor o menor fidelidad de los críticos italianos a la Poética de Aristóteles. Precisamente en la línea más próxima al aristotelismo encontramos a Torcuato Tasso, quien aparece como el teórico que más influencia ha tenido en la estética cervantina:

[...] Deux familles d'esprits disputeront des années durant en Italie et aussi en Espagne, ou les uns déifient Gongora alors que d'autres regrettent la limpidité perdue de Garcilaso.[...] Admirer le Tasse entre 1590 et 1640, c'est se montrer attaché à la majesté à la régularité et à l'ornement; aimer l'Arioste, c'est préférer à ces qualités une simplicité qui peut être savante et une certaine forme de liberté dans la création artistique.(4)

Tasso publico en 1594 su Discorsi del poema eroico pero probablemente lo escribiera entre 1575 y 1580. En algunos aspectos vuelve a presentar los materiales incluidos en su Discorsi dell'Arte Poetica, et in particolare del poema eroico de 1587. Tal como afirma Weinberg:

One remarkable feature of the work is, once again, its subordination of the Poetics to a rhetorical scheme.(5)

Desde su definición de la poesía épica como imitatore d'attione illustre, grande, e perfetta fatta, narrando con altissimo verso affine di mouere gli animi con la maraviglia; e di giovare in questa guisa.(6)

hasta sus reflexiones sobre la verdad y la verosimilitud y lo maravilloso, la historia y la poesía, los puntos de contacto con las características de la novela ideal expresadas en el capítulo 49 de la primera parte del Quijote son significativamente estrechos.(7)

#### III.2.1.1.1.1. Historia y poesía.

En el Discorso primo de los Discorsi dell'arte poetica (1587) Tasso establece que el poeta elegirá a la historia como materia de su poema

[...] perché, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presupongo questo come principio notissimo), non e verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e possata a la memoria de' posterì con

l'aiuto d'alcuna istoria.(8)

De aquí surge inmediatamente que Tasso antepone la verdad poética (la verosimilitud) a la verdad histórica recogida por el poema heroico. Pero luego agrega:

Prendosi dunque il soggetto del poema epico da istoria di religione vera, ma non si sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto, né molto prossimo a la memoria di noi ch'ora viviamo.[p.358]

fijando de esta forma un período histórico no muy antiguo pero tampoco muy reciente para "cercare...il verisimile" requerido por la épica.

Al editar los Discorsi del poema eroico (1594) vuelve a retomar estas ideas desarrollándolas. En primer lugar define a la poesía como "imitazione de 'azione umane, fatta per ammaestramento de la vita."(9)

Io dico che il poema eroico è una imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di giovar diletando, cioè a fine che'l diletto sia cagione ch'altri leggendo più volentieri non escluda il giovamento.[p.504]

Luego en el libro segundo traduce literalmente al Estagirita:

Ma perché il poeta, per sentenza d'Aristotele, imita le cose, o com'elle sono, o come possibili, o come è fama ch'elle siano, e come son cerdute, il principale soggetto del poeta è quel ch'è, o quel che può essere, o quel que si crede, o quele che si narra; o

tutte queste cose insieme, come piacque ad Aristotele, potendo essere imitate dal poeta, sono il soggetto adeguato de la poesia sotto questa consecuzione di verisimile.[p.527]

e insiste nuovamente en la idea de la proximidad historica:

Si puõ queste cose aggiungere l'authorita d'Aristotele ne' Problemi, e la ragione che egli adduce perché cia piaccia più la narrazione de le cose non troppo nuove, ne troppo vecchie: la quale è questa, che noi diffiamo de le cose troppo lontane, ma non possiamo aver diletto di quelle, ne le quali non abbiamo fede; ma l'altre che sono troppo nuove pare cha ancora le sentiamo: però n'abbiamo minor diletto.[p.542]

#### III.2.1.1.1.2. Lo verosimil y lo maravilloso

Hemos visto ya cómo la verosimilitud se encuentra, para Tasso, íntimamente ligada a la definición misma de poesía épica. En ese contexto, la introducción de elementos maravillosos merece la siguiente consideración en los Discorsi dell'arte poetica:

[...] parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di quelli corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra combattenti si tramettono e d'altre cose sì fatte:delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il il suo poema, perché con esse invita ed alletta il gusto degli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de più intendenti.(10)

Luego en los Discorsi del poema eroico establece concretamente las condiciones necesarias para reconciliar los dos términos antitéticos:

Può esser dunque una medesima azione e maravigliosa e verisimile: maravigliosa, riguardandola in se stessa e circoscritta dentro ai termini naturali; verisimile, considerandola divisa da questi termini ne la sua cagione, la quale è una virtù soprannaturale, possente ed usata a far simili meraviglie.(11)

Debe aclararse al respecto que lo único maravilloso que admite Tasso es lo maravilloso cristiano, razón por la cual el poeta épico deberá preferir un tema cristiano. Cervantes, fiel a la preceptiva italiana, construirá su Persiles desde las aventuras del norte, "poéticamente probables" donde lo maravilloso pagano, (por ejemplo, la licantropía) es aceptable, hasta las aventuras del sur, donde lo maravilloso es sustituido por lo admirable verosímil de signo inequívocamente cristiano; ello explica, entre otras cosas, que la peregrinación y la novela culminen en Roma.

Además de las ya apuntadas existen también coincidencias interesantes con la obra de otro comentarista de Aristóteles, Andre Piccolomini, las Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile de 1575, considerada como el segundo de los grandes comentarios en lengua italiana. En ella es afín a Cervantes la idea de que el lector debe aceptar la probabilidad de la acción aunque esta no sea real (12) por obra y gracia del efecto causado por las imágenes presentadas por el autor:

[...] le quale immagini, offerendosi all'intelletto prima ch'ei si rifletta a considerare o a giudicare se verita o se falsita n'apportano, fan quello afetto che detto abbiamo; el quale pochissimo tempo dura, cice tanto a punto quanto dura la lettura o la narrazione; e come prima s'avertisse e si considera e si pesa con l'intelletto la falsita del fatto, subito il detto effetto si disperde e diventa vano.(13)

El Discorso intorno al comporre dei romanzi (Venecia, 1554) de Giraldi Cinthio está presente en algunos pasajes del citado fragmento del Canónigo de Toledo. Como ha señalado Riley sus "capitani di molto avvedimento e di molta prodezza" [Dei rom., p.65-66] recuerdan al "capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos [...]".(14) Pero además de esta coincidencia textual importa señalar que, en el contexto de la polémica Ariosto-Tasso, Cinthio debate con Giovanni Battista Pigna en defensa de su obra Ercole.(15) Esta relación entre la práctica y la reflexión teórica aproxima a Cinthio a la actitud de Cervantes que coloca a la poética al servicio de la escritura.

Finalmente la Poetica d'Aristotile vulgarizzata et sposta (1570) de Ludovico Castelvetro, la primera en lengua vernácula, también está presente, aunque en menor medida, en el ideario cervantino en lo referente a considerar la historia como cimiento de la poesía y en ese sentido coincide con la relación que, para Cervantes, han de tener la poesía y la historia en la novela. Con respecto a la cuestión de la necesidad, la probabilidad y la

verosimilitud, Castelvetro expone la teoría aristotélica de que las acciones esenciales en la épica son las particulares, vividas por personas concretas.

De todas maneras debemos insistir en que, a pesar de las disquisiciones planteadas por la crítica acerca del contacto directo de Cervantes con estos textos teóricos durante su estancia en Italia al servicio del cardenal Acquaviva, difícilmente leyera las poéticas, sino más bien dedujera los principios del género de las novelas italianas que llegaran a su conocimiento, por ejemplo las de Ariosto y Tasso a los que tanto admiró.

#### III.2.1.1.1.2. Tratadistas españoles.

Por lo dicho anteriormente parece más correcto acudir a las posibles fuentes españolas del ideario teórico de Cervantes sobre la novela.

La crítica coincide en señalar que la Philosophia antigua poetica (1596) de Alonso López Pinciano es el texto crítico más claramente perceptible en las novelas cervantinas, en particular en el Quijote y en el Pereiles. Jean-Francois Cannavaggio, estudioso de esta cuestión, expone así tres razones que fundamentan con certeza la relación de Cervantes con el tratado de El Pinciano:

I. La Philosophia antigua poetica sale a la luz en 1596 (...) momento decisivo en la evolución literaria de Cervantes.

II. Es la primera Poética importante escrita en castellano, mucho más accesible a Cervantes, por tanto, que cualquier comentario italiano o latino de

Aristóteles.

III. Es, sobre todo, uno de los tratados de preceptiva más completos de todos los que se publicaron durante el Segundo Renacimiento.(16)

López Pinciano dedica a la epístola XI de su obra a la consideración de la épica, a la que define como:

imitación común de acción grave, hecha para quitar las pasiones del alma por medio de compasión y miedo.

Supuesta, pues, la definición, epiloguemos así las qualidades de la épica: primeramente, que sea la fábula fundamentada en la historia; y que la historia sea de algún príncipe digno secular; y no sea larga por uia alguna; que ni sea moderna ni antigua; y que sea admirable; así que, siendo la tela en la historia admirable, y en la fábula, verisímil, se haga tal, que de todos sea codiciada y a todos delectosa y agradable.(17)

Como se ve El Pinciano revela su conocimiento directo del texto de la Poética de Aristóteles y de los tratadistas italianos, especialmente de los Discorsi de Tasso en lo que se refiere a la fundamentación de la fábula en la historia relativamente reciente.

#### III.2.1.1.1.2.1. Historia y poesía

que el historiador va atado a la sola verdad, y el poeta, como antes se dixo, puede yr de acá y por acullá, universal y libremente [...]. [I,268]

Esta afirmación de la epístola IV se basa en la de Aristóteles:

Pues el historiador y el poeta [...] difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podía ocurrir.(18)

Pinciano, respetuoso de sus fuentes (y en este caso nos referimos a los escritos de Tasso), se explaya sobre el tipo de historia que debe inspirar al poeta épico:

Será perfecta la heroyca, quanto a la materia, la que se funda en alguna verdad [...]

[...]digo, pues, que la historia es admirable, y ni tan antigua que esté olvidada, ni tan moderna que pueda dezir nadie "esso no passó ansí", y esta es otra condición que deue tener la buena épica.(19)

De manera que podemos afirmar que Cervantes adhiere a las ideas expresadas por el Pinciano (quien a su vez abreva en los comentaristas italianos) acerca de los límites entre Historia y Poesía, porque percibe las consecuencias que dichas ideas tendrían en su teoría de la novela. Más adelante volveremos sobre este problema.

#### III.2.1.1.1.2.2. Lo verosímil y lo maravilloso

El concepto de verosimilitud que El Pinciano toma de Aristóteles es crucial en su definición de la poesía:

[...] y, no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira porque toca historia, tiene por objeto el verisímil que todo lo abraça [...]. [I,220. El subrayado es mío]

Esta afirmación hace posible que las narraciones fabulosas y las históricas ingresen a la categoría de épica en prosa, en lo que luego será el género novela tal como se entenderá después del Quijote. Por eso López Pinciano dice más adelante:

[...] será más verisímil, quanto a este punto, la que en historia se fundamentare que no la otra; de manera que los amores de Theágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipo y Clitofonte, de Achilles Tacio, son tan épica como la Iliada y la Eneyda; [...]. [III,164]

Es importante recalcar aquello que Américo Castro dice de Cervantes y que es de raigambre pinciana:

[...] la verdad será, en último término, armonía con el punto de vista de quien la considere. (20)

La complicidad entre autor y lector es la base de lo verosímil, aunque lo que se cuenta sea improbable, por eso El Pinciano elogia a Heliodoro

[...] que puso reyes de tierra incógnita, y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad, como antes está dicho de su argumento. [III,195]

Por otra parte, al igual que Tasso, El Pinciano aclara que para que la narración sea verosímil se puede seguir la costumbre de incluir ficción religiosa (no de dioses paganos, por supuesto); pero que, no obstante, el deleite será mayor si no lo hace, y así el poeta "se puede mucho mejor ensanchar y aún traer episodios mucho más deleytosos y sabrosos a las orejas de los oyentes". [III,168]

Luego de este breve repaso de sus ideas estéticas podemos

afirmar con S. Shepard:

Pinciano no tiene una teoría de la novela, pero allana el camino por el que transferir los preceptos de la teoría épica a una nueva forma literaria que él no pudo conocer. (21)

En lo referente a otras posibles influencias de tratadistas españoles Riley señala en un segundo plano la de El cisne de Apolo de Carvallo, de El examen de ingenios de Huarte de San Juan, de El Galateo español de Gracián Dantisco, y por último del De institutione feminae christianae de Luis Vives, traducida al castellano y muy leída por entonces. Como ninguno de estos textos se relaciona con los items propuestos por esta investigación hemos de dejarlos de lado.

#### III.2.1.2. Deslindes teóricos en Cervantes.

Una vez planteado el panorama de las corrientes estéticas que circulaban a mediados del siglo XVI encaramos ahora una tarea compleja, esta es la de sistematizar las consideraciones que Miguel de Cervantes hizo en forma dispersa en sus novelas (el Quijote y el Persiles) acerca de las mismas cuestiones. Más allá de las influencias más o menos evidentes, surge con claridad que las reflexiones teóricas de Cervantes están íntimamente condicionadas por sus necesidades expresivas. Esto marcará las diferencias ( a veces incluso las contradicciones y ambigüedades) entre la historia del ingenioso hidalgo y la peregrinación de Periandro: en un caso, el triunfo de la escritura sobre las normas; y en el otro, el triunfo de la preceptiva sobre el libre albedrío narrativo.

### 3.2.1.2.1. Historia y poesía

Como bien señala Riley

Después de la divulgación de la Poética, las novelas de caballerías se consideraron falsas en doble sentido: desde el punto de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad; y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir.(22)

Por ello se explica lo que el cura dice al ventero Juan Palomeque en el capítulo XXXII de la primera parte del Quijote:

-Mirad, hermano -tornó a decir el cura-, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cironciglio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan; porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores. Porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.(23)

De modo que, partiendo de la preceptiva aristotélica que sentó las bases de una distinción radical entre la realidad histórica y la ficción, los narradores del XVII cuidan muy bien de establecer claramente la índole de sus relatos. En ese contexto Cervantes designa a sus novelas con el nombre de historia. Anteriormente anticipamos que la adhesión de Cervantes a la doctrina de Aristóteles acerca de los límites entre historia y

poesía imponía ciertas consideraciones:

1. Admitir que la Poesía es más filosófica que la Historia supone enfrentarse de plano con las objeciones de la crítica neoplatónica y cristiana sobre los perjuicios potenciales de la literatura de ficción.

2. Al mismo tiempo reivindicar a la imitación de lo que debe ser sobre la imitación de lo sucedido, implica que la novela es capaz de postular una realidad ideal de alto contenido moralizante. (24)

En Cervantes esta revalorización de la literatura de ficción está, aunque parezca contradictorio, irónicamente asociada con el prestigio de la verdad histórica, por eso la crítica se ha explayado sobre el guiño de los narradores del Quijote, novela presentada como traducción de un texto de Cide Hamete Benengeli, autor de dudosa veracidad.

En el capítulo 10 del libro III del Persiles la voz del narrador expone ante la vista del lector los problemas técnicos de la composición de la novela en términos de historia y fábula:

Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben de callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia, que cualquiera cosa que en ella se escribía puede pasar al sabor de la verdad

que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verosimilitud que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. [p.342-343. Lo subrayado es mío]

Forcione aclara al respecto que Cervantes utiliza los vocablos historia y fábula en dos sentidos: fábula, como término despectivo y reprehensible (tal como Cervantes lo usa en el libro I del Persiles), pero al mismo tiempo designando a la trama, por lo tanto, palabra de gran importancia crítica. Historia en un caso designando a la narración ficticia en prosa o en verso, y en otro refiriéndose a la narración historiográfica que trae consigo "el sabor de la verdad". (25) Precisamente por eso no podemos afirmar del Persiles lo que Américo Castro y los críticos que le siguieron acerca de la superación de la dicotomía Historia/Poesía en el Quijote. (26) Si bien Cervantes había manifestado claramente su capacidad de superar los límites de la preceptiva en beneficio de la coherencia interna de su obra y de sus personajes; en el Persiles por el afán de respetar los dictámenes de la preceptiva, opta por la ambigüedad. Tal como afirma Forcione:

Offering, as he does, the Persiles in its metamorphosis from HISTORIA-fiction into HISTORIA-historiography, as a foil for his definition of FABULA, the narrator's commentary concludes with a curious piece of nonsense: on artistically constructed FABULA (the Persiles as historia fingida

or verisimilar fiction) is momentarily considered to be HISTORIA-historiography and presented as the antithesis of an artistically constructed FABULA.[...]

The passage produces not the effect of clearly developed parody but rather of ambiguity or confusion in terminology.[p.184]

Al considerar este costado de las preocupaciones teóricas de Cervantes acerca del rigor histórico de las fuentes verosimilizadoras de su novela, Chevalier advierte que al mismo tiempo el autor del Quijote se burla de los poetas excesivamente atados por el rigor normativo de Aristóteles. En ese sentido, afirma el crítico francés, la ironía cervantina es un mecanismo de defensa contra un dogmatismo que amenazaba con ahogar la libertad creadora del arte.(27) Vemos cómo dicho mecanismo de defensa vuelve a cobrar vigencia en el Persiles sin que el autor llegue a ninguna conclusión, de allí la ambigüedad explícita que mantiene abierta la polémica.

#### III.2.1.2.2. Lo verosímil y lo maravilloso

Hemos visto cómo los tratadistas italianos, especialmente Tasso, y El Pinciano, insisten en la conciliación de lo verosímil con lo maravilloso como medio para alcanzar la admiración capaz de atrapar la atención del lector.

Que algo sea creíble o no depende de un acuerdo entre el narrador y el lector y oyente, "haciendo lo posible por adecuar la ficción a la inteligencia del lector (es decir, yendo a encontrarle a mitad de camino)".(28) Tal como dice el Canónigo en

el capítulo 47 de la primera parte del Quijote:

(...) responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leveren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. [I,381. Lo subrayado es mío]

La peripecia (o inversión de las cosas en sentido contrario) y la anagnórisis (o reconocimiento) eran los procedimientos consagrados por la teoría aristotélica para provocar la admiratio. Cervantes hace confesión pública de adherir a dichos procedimientos al comenzar el Persiles con una historia semejante a la de Ifigenia, ejemplo consagrado por la Poética y que recoge López Pinciano en su Philosophia antigua poética. (29)

Pero además de estos artificios, Cervantes persigue la admiración del lector mediante la presentación de prodigios, que fundamentalmente pertenecen a dos tipos distintos: en primer lugar, prodigios naturales, que pueden ser o bien acontecimientos fantásticos que tengan una explicación racional, o bien hechos

extraños, pero auténticos del mundo real; y en segundo lugar, fenómenos sobrenaturales.(30)

Como ejemplo ilustrativo de los prodigios naturales en el Persiles, daremos el caso del marinero, del relato de Periandro, que intentó suicidarse al tener una visión de su familia desamparada. Al ser interrogado por Periandro dice:

Esto imaginé con tan gran vehemencia, que me fuerza a decir lo que ví, para no poner duda en ello. Y el ver que esta nave vuela y me aparta dellos [...] me trastornó el sentido, y la desesperación me puso este cordel en las manos [...]. [p.229]

Este es el tipo de acontecimiento, explicable por la razón, que domina en la novela. Cosa que no sucede, dado que escasean, son los fenómenos sobrenaturales, y cuando aparecen es en tierras lejanas, "latitudes poéticamente probables", según Riley. Tal es el caso de la hechicera que se traslada sobre un manto volador y luego se transforma en loba.[I,8] Rutilio cuenta este episodio que le ocurrió en Noruega, y más adelante al recordarlo Mauricio comenta:

Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas septentrionales, es un error grandísimo -dijo Mauricio- aunque admitido de muchos.

[...] Pero todo esto se ha de tener por mentira y si algo hay, pasa en la imaginación, y no realmente.

[p.133-134]

Claro que Mauricio es astrólogo, y como tal participa de una sabiduría fronteriza entre lo racional y lo mágico. Con todo,

dado que estas licantropías suceden lo suficientemente lejos como para ser creíbles, se confirma que,

Era un recurso épico reconocido por todos el uso que Cervantes hace del antiguo procedimiento de la lejanía; procedimiento que no utiliza para justificar lo absolutamente imposible, sino como una ayuda para hacer de lo extraordinario algo susceptible de ser creído.(31)

De modo que el auditorio queda librado a creer o no lo que cuenta Rutilio, narrador secundario, y lo verosímil contiene en sí elementos inverosímiles armonizados por la razón en las "latitudes poéticamente probables".

Finalmente volveremos al concepto de admiratio, íntimamente relacionado con la verosimilitud y lo maravilloso, porque tiene que ver con la intención de cautivar el ánimo del lector para exponerle una lección moral.

Dentro del amplio concepto de admiratio que tenía el Siglo de Oro, hemos distinguido dos o tres especies principales:

1.en la cual predomina la sorpresa que produce lo inesperado;

2.el asombro que producen diferentes manifestaciones de lo extremado;

3.otra (derivada de la anterior) engendrada principalmente por la excelencia;(32)

A pesar de que el Persiles no es un tratado de moral, los tres tipos de admiratio están presentes en ella, más adelante

trataremos de dilucidar si al servicio de un determinado mensaje doctrinal y con qué fortuna.

Hemos planteado hasta aquí los rasgos más sobresalientes de los deslindes teóricos acerca de la novela que Cervantes diseminó a lo largo de su obra. Antes de reconsiderarlos a la luz de la escritura cervantina en el Persiles convendrá tener en la memoria la observación de Marcos A. Morínigo:

Cervantes, como todos los creadores de la original literatura española del Siglo de Oro, era un respetuoso conocedor de la retórica humanística de su tiempo y un devoto de sus principios, pero como artista conciente se desentiende de sus normas para lanzarse audazmente a experimentar con estructuras nuevas, con nuevas formas de expresión y de estilo más en consonancia con el espíritu del hombre moderno, ese hombre que desde el siglo XVI precisamente no se contenta con menos que someter a su albedrío a todas las fuerzas del universo. [p.XXX]

### III.2.1.3. Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional.

El Persiles es una renovada reflexión del autor del Quijote sobre los problemas de historia y poesía, de lo verosímil y lo maravilloso. Es eso, y mucho más. Razón por la que es preciso que nos excusemos de abarcar todas las facetas de esta monumental novela barroca. Nuestro propósito será observar el tratamiento de los cuatro tópicos poéticos en la novela para luego delinear una lectura que, de la intrincada trama episódica, sea capaz de dar cuenta de sus artificios compositivos.

#### III.2.1.3.1. Historia y poesía

"Tras el problema literario se esconde no sólo su amor a la verdad y su devoción por el arte, sino una profunda preocupación por los seres humanos, a los que era imperdonable engañar."

Riley, Teoría, 307.

Otra vez se ha dicho, que no todas las acciones verosímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca.(33)

Volvemos una vez más a revisar las ideas de Cervantes acerca de este espinoso problema teórico sobre el que reflexionó a lo largo de toda su obra, especialmente en el Persiles. Anteriormente hemos visto que no ofrece conclusiones teóricas definitivas sino más bien propuestas de escritura.

Es notable su preocupación por señalar la historicidad de

la novela, luego veremos que, aún en los casos menos creíbles y maravillosos, la veracidad de los hechos es reasegurada por el narrador. Riley señala acertadamente que Cervantes

No abandonaba al lector ante los peligros de una falsa interpretación y mantenía hacia él un sentido de responsabilidad que pudiera parecer ingenuo a la mayoría de los escritores del siglo XVII posteriores a su muerte.(34)

Así la "compostura y ficción de ingenios ociosos" que el lector de novelas de caballerías debía discriminar por sus propios medios, es armonizada con la veracidad histórica reforzando la relación narrador/ lector-oyente, relación en la cual el primero deposita la credibilidad de lo dicho en la "buena voluntad" del segundo.

Sirva de ejemplo el episodio de los falsos cautivos en el libro III del Persiles, en el cual dos estudiantes de Salamanca "componen" una falsa historia de rapto-cautiverio argelino-liberación con detalles minuciosos de indudable historicidad (prueba de ello, las resonancias autobiográficas cervantinas como cautivo en Argel). Dicho episodio nos ayuda a comprender los criterios de la teoría poética del siglo XVI que "consideraba a la poesía, y en particular a la épica, como historia fingida, con palabras de Bacon".(35)

Pero también se trata de una cuestión terminológica ya que la misma palabras designa dos conceptos distintos: la ficción novelesca y la crónica historiográfica. Forcione aclara que Cervantes usa el término seriamente para referirse a la obra de

ficción, titulando a su última obra historia setentrional:

At the same time he can exploit the other range of meaning of the term (i.e., its allusiveness to Aristotle's distinction between poetry and history) for humorous equivocation at the expense of the reader and the Aristotelian literary critics.(...) Cide Hamete Benengeli's favorite hoax is based on this allusiveness.(36)

Cervantes instrumenta este "problema de palabras" en beneficio propio y con ironía propia, y coloca al lector frente a una disyuntiva constante: la de adjudicar los vaivenes de la peregrina historia al capricho del autor, o caer en la común creencia de que la realidad supera a la ficción y que lo que se cuenta sucedió efectivamente. Léase si no lo que sigue:

Parece que el volcar de la nave volcó, o por mejor decir, turbó el juicio del autor desta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría. En fin, se resolvió, diciendo que las dichas y las desdichas suelen andar tan juntas que tal vez no hay medio que las divida; andan el pesar y el placer tan apareados que es simple el triste que se desespera y el alegre que se confía, como lo da fácilmente a entender este extraño suceso. [p.162]

Por otra parte poesía también tiene distintos significados. Una es la poesía, entendida como género sublime y admirado, que aparece en el capítulo 8 del libro III del Persiles

cuando Periandro dice ante el río Tajo

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

-No diremos: Aquí dio fin a su cantar Salicio, sino"  
Aquí dio principio a su cantar Salicio(...).[p.327]

Otro sentido diametralmente opuesto es el referido al poeta de oficio que aparece en III,2, como personaje incidental para jugar con la posibilidad de trasponer los trabajos de Periandro y Auristela a la forma dramática de "comedia, o tragedia, o tragicomedia". Oficio "más ingenioso que honrado y más de trabajo que de provecho" es puesto por Cervantes bajo la mira crítica.

Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! [p.284].(37)

De más está decir que la mentada transposición genérica aparece descalificada y opuesta a los fines verdaderamente poéticos de la épica cristiana. Precisamente esta es la forma poética privilegiada por Cervantes entre los extremos de la excelencia de la poesía lírica garcilasiana y la degradación de la poesía cómica (lopesca). Por eso al promediar el último libro del Persiles apa-

rece el museo "más extraordinario que había en el mundo" donde están "los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos" Torcuato Tasso y su Jerusalén libertada y Zárate (Francisco López de Zarate) y su Cruz y Constantino (Poema heroico de la Invención de la Cruz por el emperador Constantino), ambos exaltados en los siguientes términos:

Respondiome que se esperaba que presto se había de descubrir en la tierra la luz de un poeta que se había de llamar Torcuato Tasso, el cual había de cantar Jerusalén recuperada, con el más heorico y agradable plectro que hasta entonces ningún poeta hubiese cantado, y que casi luego le había de suceder un español llamado Francisco López Duarte cuya voz había de llenar las cuatro partes de la tierra, y cuya armonía había de suspender los corazones de la gente cantando la invención de la Cruz de Cristo, con las guerras del emperador Constantino, poema verdaderamente heroico y religioso y digno del nombre de poema. [p.441. Lo subrayado es mio]

Estas alusiones actúan como calificación elusiva del Persiles mismo, poema también "verdaderamente heroico y religioso y digno del nombre".

#### III.2.1.3.2. Lo verosímil y lo maravilloso.

Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos; y así muchos por

la rareza con que acontecen, pasan plaza de apócrifos, y no son tenidos por tan verdaderos como lo son; y así es menester que les ayuden juramentos, o a lo menos el buen crédito de quien los cuenta; aunque yo digo que mejor sería no contarlos, según lo aconsejan aquellos antiguos versos castellanos, que dicen:

Las cosas de admiración  
no las digas ni las cuentes;  
que no saben todas gentes  
como son.[p.381]

La verosimilitud, lo admirable y lo maravilloso son las tres bases sobre las que se asienta la teoría poética neoplatónica del siglo XVI acerca de la ficción literaria. En el fragmento citado Cervantes plantea irónicamente la cuestión del "buen crédito" de quien cuenta. Crédito resultante de su capacidad de convencer al lector acerca de la veracidad de lo dicho, y de la voluntad del lector de creerlo como tal. Volviendo al episodio de los falsos cautivos, uno de los alcaldes resume los elementos mínimos de la convención verosímil:

-Vosotros, señores peregrinos, traéis algún lienzo que enseñarnos? Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesto la misma mentira? [p.350]

De esta manera lo maravilloso, en su forma de prodigios naturales, abunda en la novela. Tal el caso de la mujer voladora (III, 14) en el que narrador declara: "Cosa posible sin ser milagro".[p.373] Pero no siempre la audiencia acepta de buen grado

todo lo que se cuenta, por eso Mauricio duda del relato de Periandro cuando este cuenta el caso del caballo de Cratilo:

Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lision:(...); pero el crédito que todos tenían de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle: que, si como es pena del mentiroso, que cuando diga la verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira.[p.266-267] (38)

Con todo, aunque el narrador parezca tener todos los ases en su manga, existen límites a la introducción de elementos maravillosos en la novela. Uno es el de la "latitud poéticamente probable", la cual hemos considerado antes, tomando como ejemplo la licantropía en el relato de Rutilio (I,8) que ocurre en Noruega, suficientemente lejos para ser creíble. Otro es el de la hechicería de la heterodoxia, es decir, los poderes mágicos de moros y judíos comúnmente aceptados como hechiceros. Así, Julia, la mujer de Zabulón el judío, es la hechicera que envenena a Auristela en el libro IV; y a Cenotia, la mora, también se la presenta como bruja en II,8. Por eso en el primer caso el narrador se siente obligado a precisar los límites de la ortodoxia católica aclarando que, al curar a Auristela

Hizolo así la judía, como si estuviera en su mano la salud o la enfermedad ajena, o como si no dependieran todos los males que llaman de pena, de la voluntad de Dios (...) que, para guarecer destes males, la gran misericordia de Dios ha de ser la maestra, la que ha

de aplicar la medicina.[p.457-458]

Y finalmente, un límite por demás significativo es el del sueño. Este recurso, canónico ya que también había sido utilizado por Heliodoro, le permite a Cervantes desplegar una cantidad de elementos maravillosos y figuras alegóricas. Entonces aparecen la isla descrita por Periandro en II,15 "cuyas yerbas no eran verdes por ser yerbas, sino por ser esmeraldas" [p.241 y ss.], así como las doncellas que rodean a Auristela, una de las cuales dice:

La Continencia y la Pudicia, amigas y compañeras, acompañamos a la Castidad, que en figura de tu querida hermana Auristela hoy ha querido disfrazarse; ni la dejaremos hasta que con dichoso fin le dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma.[p.243]

Una vez más el dubitativo Mauricio planteará ante el auditorio de Periandro los límites (finalmente imprecisos) de la verdad

-Esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen presentarse las cosas con tanta vehemencia, que se aprenden de memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades.[p.244]

En los pocos ejemplos citados vemos de qué manera el narrador oscila alternativamente entre lo verosímil y lo inverosímil, rodeándolo todo de ambigüedad para, finalmente, hacer creíble su historia fingida. No en vano, como señala Riley

La palabra peregrino, usada con tanta frecuencia por Cervantes, es la palabra que resume mejor esta cuali-

dad de cosa a un tiempo extraordinaria y creíble.(39)

Extraordinario y creíble. Admirable y verosímil. Estos son los términos que deben contener al Persiles. El mismo Riley aclara su complejidad. Por un lado lo verosímil cervantino es, al mismo tiempo lo que un hombre inteligente puede aprehender de la realidad que lo circunda, y aquello que debe "corresponderse con una representación ideal del mundo basada en principios paralógicos". [p.305-306] Así llegamos por vía de lo creíble hacia lo admirable, y de allí, a lo didáctico moralizante.

Anteriormente prometimos establecer la fortuna con la que lo verosímil admirable opera en favor del mensaje doctrinal de la contrarreforma católica. Indudablemente Cervantes instrumenta todos los recursos a su alcance para cautivar la atención de su audiencia. Así en el Persiles hallamos que los casos que admiran por lo inesperado son la mayoría, los que conforman la estructura episódica del peregrinaje de Persiles y Sigismunda. Como señala Forcione, cada uno de ellos reproduce la estructura de la historia de base (caída-resurrección, oscuridad-luz).(40) En cambio los que provocan admiración por lo extremado (por ejemplo, la historia de Feliciano de la Voz, la de Renato y Eusebia, la de la Sra. Ruper-ta) y más aún los que lo hacen por lo excelente (el sueño de Periandro en II,15; los episodios suscitados por la belleza de Auristela, como el del rey Policarpo, y sobre todo la historia misma de Persiles y Sigismunda) están más directamente relacionados con el mensaje dogmático doctrinal de la peregrinación del hombre en la tierra hasta su llegada a la ciudad de la salvación:Roma.

### III.2.1.3.3.Las historias intercaladas del libro III.

La profusión de episodios intercalados en la estructura narrativa del Persiles y las relaciones que estos establecen con la historia de base nos llevó a formularnos el problema de la escritura de los cuatro libros, y de los mecanismos discursivos que articulan un libro con otro, hasta completar los trabajos de Periandro y Auristela. Especialmente el libro III llamó nuestra atención dado que en él se insertan seis relatos que combinan alternativamente los cánones genéricos de la narración bizantina y de la novella italiana. Estos seis relatos junto con el controvertido y prolongado relato de Periandro en el libro II constituyen, a nuestro modo de ver, una nueva reflexión (ya planteada y en parte resuelta en el Quijote) de Cervantes sobre los diversos recursos del novelista en su tarea de "armonizar la unidad y la variedad en la fábula [...]" y "conciliar su preocupación por la verosimilitud [...] con su concepto del arte como maravilla que debe de admirar y suspender el ánimo del oyente."(41)

Por ello veremos a continuación los recursos discursivos de cada historia, postularemos una lectura posible de cada una de ellas, vistas como propuestas narrativas que realizan el precepto aristotélico de lo que debe ser por medio de lo verosímil admirable, considerando además su funcionalidad narrativa en relación con la historia de base que las sustenta.

Los trabajos de Rosanio y Feliciana (III,3-5). (42)

Así como la historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda empieza con las voces del bárbaro Corsicurbo, la de

los desdichados amantes Rosanio y Feliciana comienza en

Las tinieblas de la noche, y un ruido que sintieron,  
les detuvo el paso...[p.287]

no sólo a los peregrinos sino también al carril narrativo principal para introducir una serie de elementos enigmáticos: "un hombre a caballo, cuyo rostro no vieron" que deja en manos de los peregrinos una cadena de oro y la orden de entregar en la ciudad de Trujillo un bebé recién nacido que traía en sus brazos. Luego "una mujer llorando, triste (...) venía medio desnuda, pero las ropas que la cubrían eran de rica y principal persona". Así queda planteada una historia que irá aclarándose luego en el relato de la propia Feliciana, y que provoca en los protagonistas de la historia de base el efecto buscado por el narrador:

Auristela confusa y atónita del estraño suceso, y a todos juntos admirados del estraño acontecimiento (...).[p.289]

El relato de Feliciana es atravesado por un eje semántico que va desde la oscuridad y la confusión hasta la claridad y el orden reconstituido, llegando a la admiratio por obra de la "estrañeza" de los hechos.(43)

La doncella encerrada en el árbol: de quién era.

Prefñada estaba la encina -digámoslo así-, [p.291]

La voz del narrador se hace explícita recordándonos su presencia demiúrgica y metaforiza el encierro de Feliciana en el tronco grueso de una encina. Este artificio retórico obra al mismo tiempo como referencia múltiple en el plano de la historia: 1) al

reciente parto de Feliciana, 2) al inminente relato de su historia a instancias de los presentes; en el plano discursivo la referencia atañe al título del capítulo que formula el enigma develado en su transcurso. Como ha observado Riley, Cervantes logra de esta forma

una unidad que no resulta ni epidérmica ni escondida bajo una capa de símbolos y abstracciones, una unidad que no es superficial ni oculta, sino vital. Se halla sostenida por esos hilos fuertes y sutiles, que enlazan los acontecimientos exteriores con la más honda intimidad de la persona humana.(44)

Precisamente por ello el relato de Feliciana es interrumpido varias veces con efectos diversos. Primero cuando cuenta su angustioso parto a punto de ser descubierta por su padre, los centinelas hacen señales de peligro y ella detiene su narración creándose un momento de suspenso. Su relato se hace más creíble por obra y gracia de la suspensión temporal de los hechos, anacronía narrativa que afecta a la historia intercalada y a la de base. Los acontecimientos exteriores: lo que sucede alrededor de Feliciana en el momento del parto y lo que sucede alrededor de los peregrinos que escuchan su historia, se enlazan con la intimidad: el temor de Feliciana a ser descubierta en su deshonra, y el temor de los peregrinos a ser descubiertos por los perseguidores de la doncella.

Luego concluye su historia hasta el momento en que se encuentra con los peregrinos. Periandro resume lo sucedido con el misterioso caballero. A partir de aquí la historia de Feliciana y

la de los peregrinos se funden en una hasta el desenlace feliz en Guadalupe. Al concluir el capítulo el narrador pone en juego una nueva suspensión de la acción en beneficio del discurso moralizante. El siguiente comienza con el diálogo de los "hermanos" Periandro y Auristela acerca de la fuerza ejemplarizadora de Feliciano de la Voz:

Bien es verdad que la suya no es caída de príncipes;  
(45) pero es un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas que le quisieren dar bueno de sus vidas.[p.296]

Inmediatamente Auristela practica dicha ejemplaridad exhortando a Periandro para que vele por su honra a lo largo de su peregrinación.

La historia intercalada termina de unificarse con la de base por medio de la decisión de Feliciano de peregrinar hacia Roma junto con los protagonistas. Variedad y unidad resultan así completamente acordadas y, ya que los dos enigmas planteados (quién es y qué le pasa) se han resuelto aunque sea parcialmente, debe enunciarse un nuevo misterio que mantenga el suspenso hasta el final de la historia de Feliciano. Auristela dice

el cual [hábito de peregrina] daré yo a la Señora Feliciano de la Voz, con condición que me diga qué misterio tiene el llamarse de la Voz, si ya no es el de su apellido.[p.299]

"Que tengo la mejor voz del mundo" es la respuesta de Feliciano que engendra una nueva intriga: el deseo de oírle cantar. Este deseo será satisfecho en el capítulo siguiente cuando

cante unas octavas en loor de la Virgen en el Monasterio de Guadalupe "los cuales dió después por escrito".

con que supendió los sentidos de cuantos la escuchaban, y acreditó las alabanzas que ella misma de su voz había hecho, y satisfizo de todo en todo los deseos que sus peregrinos tenían de escucharla.[p.306]

La inserción de la lírica religiosa de tema mariano además de evidente toque de contrarreformismo post-tridentino, cumple con la transposición genérica que la novela cristiana requería para impresionar por múltiples medios la sensibilidad del lector.

Será la voz de Feliciano la señal de reconocimiento para su padre y hermanos que están allí presentes, y a partir de la anagnórisis se resolverá la intriga. Antes del desenlace aparece el episodio de la muerte de don Diego de Parraces prologado así por el narrador:

Pero como por la mayor parte nunca los buenos deseos llegan a fin dichoso que los impidan, quiso el cielo que el de este hermoso escuadrón, (...) fuese impedido con el estorbo que agora oiréis. [p.300. Lo subrayado es mío]

El estorbo, es decir, la amenaza encarnada por los cuadrilleros de la Santa Hermandad, es neutralizada por la carta del propio don Diego denunciando a su verdadero asesino.

La trabazón narrativa lograda mediante la sucesiva formulación de enigmas no es otra cosa que la práctica cervantina

de la escritura y sus recursos para "atar y desatar los hilos de la historia". Y atando y desatando hemos repasado rápidamente la historia de Feliciano de la Voz, que contiene a su vez la micronarración de la muerte de don Diego, constituyéndose en un minirelato bizantino que interactúa con la historia de base. La interacción no se reduce sólo al refuerzo de la credibilidad, "il verisimile" de Tasso, sino que además es como el modelo en escala menor de la historia principal. De manera que el narrador opera con su texto al modo del pintor que compone un cuadro con pequeñas escenas (semejantes al cuadro mismo) que, combinadas con otras (distintas), crean un efecto final determinado. En este caso el efecto final buscado por Cervantes es captar de diversas maneras la atención y la sensibilidad de sus diversos lectores. En lo inmediato y para los más simples, mediante las pequeñas historias como la de don Diego de Parraces, en lo mediato y para lectores más atentos por medio de las historias intercaladas (la de Feliciano de la Voz), y finalmente para el lector culto y reflexivo por medio de la historia total, en apariencia dispersa y caótica pero íntimamente coherente y ordenada.

Ortel Banedre o del poder de la palabra (III,6-7)

En el capítulo sexto del libro III los peregrinos encuentran a un hombre a caballo. A diferencia de otras situaciones similares este personaje cuenta su historia sin que nadie se lo requiera

Yo, señores, aunque no queráis saberlo, quiero que sepáis que soy extranjero [...]

Admirados quedaron Periandro y Auristela, y los demás

compañeros, de la improvisa y concertada narración  
del caído caminante; y con gusto de escucharle  
[...]. [p.316]

Improvisa pero concertadamente el peregrino polaco cuenta dos episodios contrastantes de su vida. En primer lugar el magnánimo perdón de la madre del portugués asesinado en un momento de cólera. La venganza preside la sucesión de acontecimientos: mientras el caminante se venga del portugués matándolo por haberlo empujado, la madre del muerto antepone la promesa a la satisfacción de su dolor y lo ayuda a escapar.

Ay, venganza, y cómo está llamando a las puertas del alma! Pero no consiente que responda a tu gusto el que yo tengo de guardar mi palabra,

Quiero que se oponga mi palabra a mi venganza;

[...]. [p.318 y 319. El subrayado es mío] (46)

El segundo episodio que acaba de definirlo como colérico y vengativo es el de su casamiento con Luisa, la doncella de Talavera quien lo abandona enseguida. El exaltado sentimiento de venganza expresado por el hombre da lugar a un discurso moralizante de Periandro que procura hacerlo desistir de su intento. Una vez más el poder de la palabra es puesto de relieve, el colérico polaco es inmediatamente convencido y dice

-Tú, señor, has hablado sobre tus años: tu discreción se adelanta a tus días, y la madurez de tu ingenio a tu verde edad; un ángel te ha movido la lengua, con la cual has ablandado mi voluntad, pues ya no es otra la que tengo sino volverme a mi tierra a dar gracias

al cielo por la merced que me has hecho. [p.326]

La historia de Ortel Banedre se relaciona con la historia de base más que por su contenido, de índole claramente didáctico-moralizante (47), por la insistencia en explicitar los actos de habla:

- 1.-narrar una historia: quiero que sepáis que...
- 2.-cumplir una promesa: guardar mi palabra...
- 3.-convencer/quedar convencido: os aconsejo que.../la lengua con la cual has ablandado mi voluntad.

Estos actos de habla articulan la narración del polaco "dejando a todos admirados de sus sucesos y del buen donaire con que los había contado". [p.326] Pero su historia aparecerá una y otra vez a lo largo de la trabajosa peregrinación de Auristela y Periandro, incluso después de muerto Ortel Banedre, en un encadenamiento de personajes y episodios que llegará hasta el último capítulo de la novela. Es interesante relevar algunos elementos de la derivación de esta historia. La primera en reaparecer es Luisa, la talaverana, en el capítulo 16, y es reconocida por Constanza quien confirma sus dotes adivinatorias al resumir la prehistoria de la doncella de Talavera.(48) Dos capítulos más tarde Luisa huye con Bartolomé "bagajero del escuadrón peregrino", pero en el capítulo 19 reaparece éste último, vestido de peregrino, y devuelve el bagaje robado a Constanza "y partió en un vuelo, dejando a todos admirados de su amor y de su simpleza." [p.400]

En el libro IV un hombre español pone en manos de Antonio una carta de Bartolomé que, a la manera de Sancho, comienza con

una retahíla de refranes y cuenta lo sucedido con Luisa, el encuentro con Ortel Banedre, su muerte y la condena de los amantes. Bartolomé firma su carta como "El desdichado Bartolomé manchego" y pide auxilio a los peregrinos. De ellos se ocupan Ruperta y Croriano, " y en seis días ya estaban en la calle Bartolomé y la talaverana".[p.435.V,5] En el capítulo 8 aparecen otra vez "no libres, aunque ya lo estaban de la cárcel, sino atados con más duros grillos, que eran los del matrimonio, pues se habían casado:" [p.451] La última mención de la pareja, en el capítulo final, redondea el ejemplo vitando:

Bartolomé el manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles, donde se dice que acabaron mal, porque no vivieron bien.[p.475]

El relato presenta las características propias de las historias de amor y venganza con el encadenamiento episódico típico, que Cervantes intensifica encadenando los personajes: Ortel Banedre-Luisa-Bartolomé. Por otra parte esta historia intercalada "por voluntad del personaje", pone en evidencia los actos de habla señalados, y actúa como elemento anafórico con respecto a la historia de base.

Hacia el final el narrador imprime un fuerte sello paródico mediante la "sanchificación" lingüística de Bartolomé el bagajero. Una vez más el lenguaje pasa a primer plano y la historia se pierde en el anonimato paremiológico del "se dice que acabaron mal, porque no vivieron bien". Cabe agregar que el efecto moralizante del ejemplo vitando sufrirá un proceso semejante de cristalización, ya que la sucesiva aparición de la pareja,

antípoda de los amantes peregrinos, termina por fijarlos en su degradación ética sin posibilidad de redención espiritual.

Si pensamos en la función narrativa de este episodio, que como hemos visto agota su eficacia didáctica por efecto de la parodia y la anáfora, nos parece conveniente orientar nuestra lectura hacia " la ironización fundamental del mundo imaginario" que señala Martínez Bonati en la obra de Cervantes.(49) Dicho concepto, que apunta a reformular la cuestión del "realismo" cervantino, resulta útil para comprender que la historia de Ortel Banedre es la reescritura, en pequeño, de la historia de base. Reescritura degradada por la estilización picaresca que produce "el distanciamiento de la literatura misma y sus formas constitutivas".(50)

#### Auristela y el estilo directo (III.9)

Al promediar el libro Antonio recuerda que en el lienzo que ilustra la historia de los peregrinos falta el episodio según el cual Auristela había llegado a la Isla Bárbara

que fue que cuando la robaron los piratas de las riberas de Dinamarca a ella, Cloelia y a las dos pescadoras, vinieron a una isla despoblada a repartir la presa entre ellos, y "no pudiéndose hacer el repartimiento [...] le diesen mi persona [...].

[p.341]

Auristela narra muy brevemente las alternativas del rapto, su servidumbre en poder de un pirata, la peregrinación, la llegada a la Isla Bárbara y el reencuentro con Cloelia quien le informa el próximo sacrificio de Periandro "y que no tenía más que

decir, pues sabían lo que desde aquel punto le había sucedido". Estos episodios, propios del género novela bizantina, constituyen la información complementaria del comienzo in medias res en el libro I.

El comienzo de estilo indirecto a directo es una forma de anacoluto que, según Avalle-Arce, es herencia de la novela caballeresca, abunda en la prosa cervantina e indica "su creciente interés por la fusión de lo objetivo y lo subjetivo a que atiende su arte narrativo en su camino a la armonización cósmica". [p.93,n.55] Lo relevaremos aquí porque constituye un procedimiento discursivo donde se ve claramente la intención de actualizar la narración. Se cuenta lo que el propio protagonista cuenta desde la perspectiva autobiográfica, acercando la narración al momento de la enunciación, y en este sentido, es un recurso de inserción importante practicado por el narrador para poner a prueba la credibilidad de la novela. Porque, como observa Graciela Reyes:

Se dice que el narrador, cuando reproduce diálogos en ED, "deja hablar" a sus personajes. Creo que es más exacto decir que los hace hablar: una función activa, no pasiva. Hasta podríamos volver al concepto platónico de mimesis como imitación en el sentido de "hacerse pasar por otro" y concebir un narrador que habla junto con su personaje, disfrazado de personaje.(51)

Hemos visto que la narración de Auristela informa sobre lo que no figura en el lienzo en que Periandro (III,1) hizo pintar "todos los más principales casos de su historia". [p.281] (52) Más

adelante el narrador dice:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones.[p.371]

Resulta obvio el principio horaciano de ut pictura poesis que, por otra parte, figuraba ya en los modelos fundacionales del género. Pero Cervantes profundiza su reflexión en el capítulo siguiente cuando los peregrinos

vieron mucha gente, todos atentos mirando y escuchando a dos mancebos, que en traje de recién rescatados cautivos estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo; [p.343]

Esta  fingida historia  es la de los estudiantes de Salamanca y pone sobre el tapete la cuestión de la verdad que el narrador ha expuesto al comienzo del capítulo en términos de  historia  y  fábula . A partir de este episodio considerado como entremés, Forcione interpreta un sentido integrador de la novela. Sentido que surge, en este caso, de un contrasentido: una  fábula  artísticamente construida ( el  Persiles  como ficción verosímil) es considerada momentáneamente como historiografía y presentada como la antítesis de una fábula artísticamente construida. La ironía resultante de este procedimiento se hace evidente en el episodio mencionado cuando el alcalde (que no sabe leer) perdona a los estudiantes. Forcione observa también que de esta forma Cervantes reafirma la independencia de la creatividad artística respecto de las normas impuestas por las modas literarias. Aquí cabe plantear

como objeción la utilización del término entremés para explicar el procedimiento discursivo practicado por Cervantes. Forcione lo hace sin aclarar el concepto, y si suponemos que se trata del género dramático, no parece ser el más idóneo para definir la actitud cervantina en la medida en que en el entremés está presente "cierto elemento distorsionador e incómodo, sospechosamente amoral" inadmisibile en el marco moralizante del Persiles.(53)

Volviendo a nuestro punto de partida, el relato de Auristela, vemos que constituye la cara no irónica de la misma moneda. En última instancia su verdad es tan verosímil como la fingida historia de los falsos cautivos dado que ambas verdades se acomodan a la inteligencia de los oyentes. Si bien los hechos que ella reconstruye no merecen ser pintados en el lienzo, sí "merecen escribirse" actualizándose en el cambio de estilo discursivo.

El narrador pone en juego tres términos: novela, pintura y comedia. En el capítulo 8 del libro IV un poeta peregrino compone "una comedia de los sucesos de Periandro y Auristela, que los sabía de memoria por un lienzo que había visto en Portugal" [p.452] Una vez más los subordina al criterio de la ficción verosímil. La novela bizantina se abre, como la había hecho ya Lope de Vega en El peregrino en su patria, a la interacción genérica y la convivencia de varios códigos artísticos.

La narración de Auristela en primera persona y la historia fingida de los estudiantes salmantinos ponen en evidencia dramáticamente al narrador de la historia de base en su búsqueda de nuevos procedimientos de escritura de una fábula histórica.

Ambrosia Agustina: "cosa digna de ser contada" (III.12)

Otras algunas cosas les sucedieron en el camino de Barcelona, no de tanta importancia que merezcan escritura.[...].[p.360. Lo subrayado es mío]

Siguiendo con su criterio de selección, el narrador intercala en la historia de base un nuevo relato con el pretexto de la deuda a pagar. Ambrosia Agustina cuenta su historia, que contiene todos los ingredientes de la novela de amor y aventuras, incluidos el disfraz de varón, el cautiverio y los reencuentros felices. Su historia se relaciona en un punto con la de los peregrinos y así se aclara la deuda contraída

No sé, señores, si os acordareis de un carro que topasteis junto a una venta, en la cual esta hermosa peregrina -señalando a Constanza- socorrió con una caja de conserva a un desmayado delincuente.

-Sí acuerdo- respondió Constanza.

-Pues sabed que yo era -dijo la señora Ambrosia- el que socorristeis.[p.363]

El reencuentro y la anagnórisis de Ambrosia con su hermano y su esposo, que a su vez se encuentran en el momento mismo en que ella se desmaya, es certificado en su veracidad por la palabra de su protagonista:

suceso cuya novedad le podía quitar el crédito, pero todo es así como le he dicho.[p.365. Lo subrayado es mío]

Y si, como hemos visto, la verosimilitud es motivo de reflexión a lo largo del libro III, el relato de Ambrosia concluye

en una apelación a la credibilidad de sus oyentes,

Esta es, amigos míos, mi historia; si os hiciera duro de creer, no me maravillaría, puesto que la verdad bien puede enfermar, pero no morir del todo. Y pues que comúnmente se dice que el creer es cortesía, en la vuestra, que debe de ser mucha, depósito de mi crédito.[p.366]

Esta historia intercalada nos enfrenta a una narración semejante a la imagen muchas veces repetida en un espejo. El espejo es la peregrinación de Periandro y Auristela sobre la que se superpone, reproduciéndola en pequeña escala ( como dijimos a propósito del relato de Feliciano de la Voz), la historia de Ambrosia Agustina. Bizantina en la bizantina, la historia intercalada resulta ser un refuerzo anafórico de la historia de base y de su validez como escritura.

En este caso el narrador, además de lo ya dicho, busca legitimar la capacidad de la novela de aventuras, de unir ficción y verdad en su armazón episódica. "Que merezcan escritura" será otro argumento importante en la reflexión teórica de Cervantes. El episodio debe no sólo ser creíble y provocar la admiración de la audiencia sino también guardar coherencia con las leyes internas de la estructura narrativa que lo sostiene y fundamenta. Por otra parte abona su razonamiento el hecho de que si algo "merece" escribirse entonces ha de ser creíble y con sabor de verdad. La escritura cervantina actúa aquí como un boomerang disparado en distintas direcciones al mismo tiempo y con un único efecto final: la reafirmación del demiurgo y su cosmos, el novelista y la

novela.

La señora Ruperta: la complicidad en el relato (III.16-17)

Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos; y así muchos por la raridad, pasan plaza de apócrifos, y no son tenidos por tan verdaderos como lo son; y así es menester que les ayuden juramentos, o a lo menos el buen crédito de quien los cuenta; aunque yo digo que mejor sería no contarlos.[...]. [p.381. Lo subrayado es mío]

Sujetos de (y por) las reglas del juego cervantino hemos de leer esta historia como verdadera a partir del peso de los juramentos y de las "fuentes bien informadas" que el narrador distribuye cuidadosamente y refuerza con la irónica afirmación acerca de lo no conveniencia de contarla.

Los peregrinos son llamados por Bartolomé para "ver la más estraña visión que habréis visto en vuestra vida". Efectivamente la visión, que se realiza "por entre unas esteras" apenas es inteligible por la oscuridad de la habitación enlutada en la que un hombre viejo, también enlutado, relatará la prehistoria de la Sra. Ruperta.

La credibilidad del escudero enlutado queda certificada por él mismo

A todo esto me hallé yo presente; oí las palabras, y vi con mis ojos y tenté con las manos la herida; escuché los llantos de mi señora [...]. [p.385]

y el juramento de la venganza de su señora ("Digo, pues, que dijo estas palabras: yo, la desdichada Ruperta [...] juro que...") cumple acabadamente con las indicaciones preliminares antes citadas

[...] y si no os dejare admirados, o yo no habré sabido contarlo, o vosotros tendreis el corazón de mármol.[p. 386]

De modo que la historia de la Sra. Ruperta, más que por los elementos de la tradición caballeresca que inserta: la cabeza en la caja de plata, la linterna que cae sobre el pecho del joven, el luto de las vestimentas y aposentos; vale por su marco narrativo en el que las convenciones de enunciación y recepción son puestas en evidencia en su capacidad de hacer creer sin ver.

Aquí dio fin a su plática el enlutado escudero, y los peregrinos, sin ver a Ruperta, desde luego se comenzaron a admirar del caso.[p.386]:

Hasta ahora el relato insertado permanecía en sus límites previamente establecidos, en el capítulo 17 (como sucediera otras veces) la historia de la viuda vengativa ocurre en el espacio y tiempo de la historia de base. Por si fuera poca actualización, la voz del narrador insiste una y otra vez en acentuarla.(54) Y por si faltaran redundancias la Sra. Ruperta resume parte de la acción ante Croriano en un largo período de oraciones yuxtapuestas ("veniste tú a él; no te yí cuando entraste; oí tu nombre,[...] cayóseme la vela de las manos, despertóte su fuego, diste voces, quedé yo confusa") que subrayan las acciones fundamentales del momento culminante del episodio en lo que Hatzfeld llamó estilo

"veni, vidi, vici".(55)

Con el matrimonio celebrado ante los criados la historia concluye en pleno cumplimiento del principio de la justicia poética, ya que la señora casa con quien merece ser premiado, el escudero enlutado lo había señalado en el capítulo anterior

Era Rubicón varón viudo y que tenía un hijo de casi veinte y un años, gentilhombre en extremo, y de mejores condiciones que el padre; tanto, que si él se hubiera opuesto a la cátedra de mi señora, hoy viviera mi señor conde, y mi señora estuviera más alegre.[p.385]

El marco narrativo se cierra con: 1) la reaparición de los peregrinos quienes, enterados de los desposorios, los celebran con Ruperta y Croriano; 2) con la opinión desmitificadora del viejo escudero quien

Murmuró de la facilidad de Ruperta, y en general, de todas las mujeres, y el menor vituperio que dellas dijo fue llamarlas antojadizas.[p.392].(56)

El relato de la viuda vengativa es al mismo tiempo, una historia de amor y venganza digna de los novellieri italianos; un producto de "asociación de lecturas caballerescas", como anota J.B. Avalle-Arce (57); y una historia que va desde la oscuridad a la luz, como la de Periandro y Auristela. Pero por encima de todas esas lecturas posibles es una muestra de técnica narrativa a favor del juego de la escritura y la lectura.

Isabela Castrucha o de la verdad y la burla (III.19-21)

Una enigmática mujer vestida de verde se cruza en el

camino de los peregrinos, se dice muy poco acerca de ella: su nombre, Isabela Castrucha, y su destino: la llevan a casar a Capua. El episodio, anticipa el narrador, es "una de las más estrañas aventuras que se han contado en todo el discurso deste libro". Isabela cuenta su historia " con voz baja y lágrimas en los ojos" y hace cómplices de su locura fingida a sus confidentes: Auristela, Ruperta, Constanza y Felis Flora. A lo largo de su narración incorpora el recurso de intromisión hasta ahora practicado por el narrador de la historia de base

[...] y le miré tan de propósito...(y no os parezca esto, señoras, desenvoltura, que no parecerá, si consideráredes que soy mujer.) Digo, que le miré [...]

Otro día...(Quién podrá creer esto! Qué rodeos tienen las desgracias para alcanzar más presto a los desdichados!) Digo, que otro día concertó mi tío [...]. [pp. 405 y 406]

La acción suplanta ahora al relato y todo transcurre dramáticamente, a la manera entremesil por la vivacidad del diálogo y el doble sentido que instaura el engaño con la verdad, recurso dramático favorito del Barroco:

[...] de dos sentidos, que de una manera los entendían sus secretarias, y de otra los demás circunstantes. Ellas los interpretaban verdaderamente, y los demás como desconcertados disparates. [p.408]

El fingimiento desemboca en la verdad cuando el tío de

Isabela pone las cosas en términos de verdad o burla

-El de la verdad -respondió Isabela-; porque ni Andrea Marulo está loco, ni yo endemoniada. Yo le quiero y escojo por mi esposo, si es que él me quiere y me escoge por su esposa.[p.410]

Sobre el final del libro III el episodio agrega la cuota de extrañeza prometida "porque se vean cuán estraños son los sucesos desta vida; unos a un mismo punto se bautizan, otros se casan y otros se entierran".[p.411]

A propósito de esta cuota de "estrañeza" Forcione señala que los elementos discordantes significan el resurgimiento de los tonos oscuros, " a return of the shadows of the northern world, which, as Cervantes knows, can never be banished entirely from the earthly life of "trabajos".(58)

En este caso de locura fingida, el narrador practica aquello que ha previamente reflexionado, es decir, la transmutación genérica, "que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones". Y entonces es posible dramatizar el engaño a los ojos, donde los protagonistas de la ficción fingen ocultar la verdad, que es tan fingida como la mentira misma.

#### III.2.1.3.4. Sobre lo uno y lo vario.

Llegados a este punto redondearemos algunas observaciones provisionarias. El libro III ha mostrado, en los seis relatos interpolados que hemos leído, la realización del acuerdo de lo uno y lo vario mediante la combinación de géneros novelescos: la caballeresca, la bizantina y la cortesana.

La combinación es una regla lúdica fundamental no sólo

para la estructura interna de cada historia sino, y especialmente, para su articulación discursiva con la historia de base en beneficio de lo verosímil admirable. Por eso hemos reiterado en varias ocasiones (en la historia de Ortel Banedre, en la de la Sra. Ruperta) nuestra impresión de que el efecto moralizante de los relatos intercalados resulta reducido a favor del juego de resonancias de escritura y lectura. Si tenemos en cuenta la definición del episodio dada por Riley

El auténtico episodio se halla unido, pues, a la verdad esencial de la historia contenida en la acción principal. (59)

alejándolo así de la reducción a ornamento de la historia que las poéticas y retóricas renacentistas establecían, llegamos a la idea de que la verdad esencial de los relatos, y de la peregrinación misma de Periandro y Auristela, es la escritura y la lectura entendidas como juego. Juego de espejos, de fugas y de encuentros que, paradójicamente, reproduce los hechos de la vida humana en su peregrinación terrena. Desde los sucesos ,momentáneos e imprevistos hasta los duraderos y trascendentes, la ficción cervantina se comporta como la vida, no la imita ni la alegoriza. En todo caso, el juego se identifica con el aparato ideológico de la Contrarreforma Católica, el mito de la caída y la redención, como ha observado Forcione, pero por encima (y por debajo y a través) del mito cristiano el narrador privilegia la unidad interior y la polisemia discursiva de su novela.

### III.2.1.3.5. PERSILES: una lectura posible.

"(...) Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben."

J.L.Borges, Otras inquisiciones, Buenos Aires, Emecé, 1960, 68-69.

Las interpretaciones acerca de la estructura narrativa del Persiles se agrupan en dos líneas contradictorias y, gracias a la coherente ironía cervantina, en algunos sentidos, complementarias. Por un lado están los críticos que, siguiendo la lectura de Rudolph Schevill (60) consideran dos partes netamente diferenciadas: los libros I y II, y el III y el IV, especialmente en lo relativo a su fecha de composición y a la mayor o menor madurez de Cervantes como narrador en una u otra parte. Entre ellos se encuentra Casaldueiro (61), Tarkianen (62) y Osuna (63). Este último analiza los estudios y ediciones del Persiles con ajustado sentido crítico y adhiere a la tesis de los dos períodos de gestación de la novela, además reconoce que

Falta asimismo estudiar la estructura de la novela [...] habría que analizar su unidad. El juego existente entre fantasía e historia -representada esta, ante todo, por los elementos autobiográficos y los personajes reales-, la cronología interna de la obra, la integración de los elementos caballerescos y pastoriles, las fechas de su redacción y una revisión

histórica de la crítica sobre ella, son otros problemas dignos de considerarse. Entre lo más provechoso se encuentra el de mirar la novela como una obra escindida en dos partes; [...].(64)

P. Savj-López (65) resaltó también la falta de unidad de la novela y la acentuación humorística de los dos últimos libros. Luego veremos cómo la crítica posterior desarrolló ambas ideas.(66) Stanislav Zimic (67) analiza a su vez la crítica del género novela bizantina llevada a cabo en los libros I y II del Persiles.

Por otra parte se alinean los críticos que sostienen la unidad estructural de la novela. J. B. Avalor-Arce (68) coincide con Osuna en lo relativo a los dos períodos de redacción y las diferencias evidentes entre I-II y III-IV; pero interpreta que Cervantes

[...] establece así una cadena de continuidad e intensificación temáticas entre Persiles I-II, Española Inglesa, y Persiles III-IV.(69)

sobre la idea de la cadena del ser, "metáfora tradicional para expresar la plenitud, el orden y la unidad de la creación divina". (70)

Desde otra perspectiva E. C. Riley (71) considera la unidad narrativa del Persiles entendida como romance en prosa. En tanto que Forcione (72) reconoce dos elementos aglutinantes en la peregrinación de Periandro y Auristela hacia Roma: las aventuras del norte y las del sur. Ambas son complementarias ya que los motivos de la caída-oscuridad y la salvación-luz se dan en ambas

latitudes, pero con distinta intensidad. Postura que, no casualmente, coincide con Avalle-Arce cuando reconoce que

La llegada a la Europa meridional marca el momento de máxima actualidad histórica, pero los personajes -y, por ende, la novela toda- se miran alternativamente, mejor aún, simultáneamente, en la realidad de sus patrias y en la reproducción del mito septentrional. En esta forma ambos términos adquieren la congruencia previa necesaria a la armonización. (73)

No tomaremos partido en la polémica crítica acerca de las fechas de composición de la novela dado que nuestra preocupación fundamental atañe a los procedimientos de escritura.

Ante todo nos queda la impresión de un Cervantes sometido a las reglas poéticas tras el objetivo final, entre otros, de componer una buena muestra de épica cristiana en prosa.

El Persiles, puesto bajo la mira de nuestra lectura, aparece como un conglomerado narrativo monumental en el que Cervantes pone en evidencia su experimentación, irremediablemente inconclusa por su muerte, con la combinatoria de géneros novelescos diversos:

-pastoril: historia de Carino, Selviana, Leoncia y Sale-rcio (II,10)

-italiana: historia de Ortel Banedre (III, 6-7)

-bizantina: historia de Feliciano y Rosanio (III,3-5), Ambrosia Agustina (III,12)

-caballeresca: historia de la Sra. Ruperta (III,16-17)

-morisca: historia de los falsos cautivos (III,10)

Riley ha colocado la cuestión en términos de romance (o ficción idealista y romántica) y novela (o ficción realista):

La sugerencia primordial que quiero hacer es considerar la prosa "romance" de Cervantes, no la "novelista", como forma fundamental o central de sus escritos.[...] sería más exacto verlo [a Cervantes] como un hombre que leyó, escribió y entendió el "romance" extremadamente bien; y, sin rechazarlo o condenarlo, lo usó, jugó con él y, conscientemente, buscó el modo de extraer de esa fuente nuevas formas de ficción [...]

De cualquier modo, el "romance" proporcionó un centro de estabilidad a su ficción. Volvió Cervantes, una y otra vez, a esta forma, aunque sólo fuera para encontrar un nuevo punto de partida para otras aventuras novelísticas.(74)

Señala además la convivencia de ambas modalidades en la obra de Cervantes pero advierte que

También demuestra Cervantes que nunca perdió capacidad para mirar "con libres ojos" su propia creación. Juega con la idea del Persiles, ejecutado en otras formas y medios: como pintura, como comedia, y, al parecer -con humor-, hasta como compendio de aforismos. Todos estos indicios de desplazamiento del romance puro, sobre todo en la segunda mitad del libro, señalan al Cervantes novelista que modifica la

obra del Cervantes romancista. (75)

Mediante la combinatoria de géneros novelescos sobre el canevas de la peregrinación a Roma, Cervantes consigue una suerte de polifonía discursiva dinamizada, aunque parcialmente, por la superposición de un elemento crítico-dramático. Nos referimos a lo que Forcione reconoce como entremés, haciendo las salvedades genéricas ya anotadas acerca de la limitación en el uso del término entendido como dramatización irónica (por ejemplo en el episodio de los falsos cautivos, o el de Isabela Castrucha) que da lugar al distanciamiento del narrador. (76) La visión "entremesil" del problema de la historia y la poesía, o de lo verosímil y lo maravilloso, que Cervantes considera ateniéndose a la preceptiva del Pinciano, constituye, a nuestro modo de ver, la práctica narrativa de la discreción. (77)

Sin pretensión de ser originales consideramos que la imagen del laberinto, común a la tradición literaria del viaje, explica la unidad interior del Persiles como estructura narrativa. (78)

El laberinto es, al mismo tiempo, una imagen de caos y de orden, recorrerlo significa (como en las catedrales góticas), recorrer el camino terrenal de la peregrinación del hombre hacia Dios. Cervantes, dentro de los estrictos límites de la ortodoxia católica y de la preceptiva aristotélica, propone un juego inconcluso de escritura y de lectura. El Persiles es un laberinto de laberintos, un "trabajo" que conduce por identificación (79) de personaje, narrador y lector a la contemplación del Orden divino a través del caos terreno. Desde las latitudes septentrionales del

libro I, el más típicamente bizantino, hasta la triunfal llegada de los peregrinos a Roma en el libro IV, Cervantes hace del Persiles un nuevo espacio para la reflexión metaliteraria. En este sentido el libro II centra el distanciamiento del narrador en el relato de Periandro (verdadera dramatización del acto de narrar), que comprende a la historia de base. El libro III reconsidera la utilización de "la salsa de los cuentos", los relatos intercalados, en la canónica discusión sobre la pertinencia de los mismos en la armonización de lo uno en lo vario.

Finalmente el libro IV apenas traza un diseño elemental que "anuda los hilos de la historia" a la manera heliodoriana, e insinúa la transposición hacia lo emblemático: los aforismos peregrinos resumen sentenciosamente la sabiduría adquirida a lo largo del peregrinaje y el retrato de Auristela va y viene como símbolo plástico de armonía espiritual.

Aunque parezca obvio afirmarlo Cervantes en el Persiles ha trabajado más a nivel discursivo que en la creación de personajes. Esto no sólo responde al condicionamiento genérico (lo mismo ocurría con las Etiópicas, aunque sus personajes estaban mejor delineados), sino también al condicionamiento ideológico: el peregrino no puede ser un personaje autónomo e incontrolable como el loco manchego. Si así fuera la peregrinación le daría una visión del mundo mucho más crítica y nihilista; tal la que muestra El licenciado Vidriera. A pesar de fallar por inverosímiles, sumergidos como están en el laberinto de trabajos y peripecias, Periandro/Persiles y Auristela/Sigismunda no fallan como alegorías. Figuras abstractas en un laberinto concreto, el texto

mismo de la novela se erige entonces como un genial intento de armonizar poética y escritura.

Roma es el centro espiritual de la novela, y todos los caminos, incluso los erróneos, conducen al centro. Con esta paradoja lúdica el autor nos abandona en la periferia del laberinto que va de norte a sur, de la oscuridad a la luz, del pecado y la caída a la redención, de la muerte a la vida. El hilo de Ariadna es la irónica sonrisa de Cervantes que, con gesto de comediante, deja definitivamente afirmada su capacidad de escribir épica en prosa y de armonizar lo verosímil con lo maravilloso y lo probable con lo posible.

## Notas

- (1) Miguel de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional, ed. cit. Cf. introd.p.12.
- (2) E.C.Riley, "Romance y novela en Cervantes", Cervantes: su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes. Madrid, Edi-6, 1981,5-13.a cita, p.9.
- (3) E.C.Riley, Teoría de la novela en Cervantes, Madrid, Taurus, 1971. La cita, p.18.
- (4) M. Chevalier, L'Arioste en Espagne (1530-1650).Recherches sur l'influence du Roland Furieux. Bordeaux, 1966. La cita, p.307.
- (5) B. Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance. Chicago, The University of Chicago, 1861, 2 vols. La cita, p.646.
- (6) T. Tasso, Discorsi del poema eroico,p.14. Apud Weinberg, op. cit.,p.340.
- (7) Riley señala textualmente los puntos de contacto en op.cit.,pp.1669,189,198 y 294.
- (8) Tasso, Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico, Prose, Milano, R. Ricciardi ed., 1951. (La letteratura italiana.Storia e testi, vol. 22). La cita, p.351.
- (9) Tasso, Discorsi del poema eroico, ed. cit.,p.497.
- (10) Tasso, Discorsi dell'arte poetica, ed. cit.,p.353.
- (11) Tasso, Discorsi del poema eroico, ed. cit.,p.538.
- (12) Weinberg,op.cit.,p.548.
- (13) A. Piccolomini, Annotazioni...,p.15. Apud Riley, op. cit.,p.284.
- (14) Riley, op. cit.,p.169.

(15) Cabe aclarar que ambos expresan su admiración por Ariosto. Weinberg, op. cit., p.967.

(16) Jean-Francois Cannavaggio, "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote", Anales cervantinos, VI, 13-107. La cita, p.23.

(17) López Pinciano, op. cit., vol. 3, p. 147 y 148 respectivamente.

(18) Aristóteles, Poética, 1451 b, ed. de A. González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1977. La cita, p.30.

(19) López Pinciano, op. cit., pp.166 y 169 respectivamente.

Además El Pinciano propone como ejemplo de un tema histórico ideal: "tomar por sujeto al infante don Pelayo, cuya historia tiene todas las calidades que debe tener la que ha de dar materia a la heroyca: primeramente, fue admirable por el varón admirable (...) es breve (...). Vol. III, p.169-170.

(20) A. Castro, El pensamiento de Cervantes, Madrid, Revista de Filología Española, anejo VI, 1925. La cita, p.40.

(21) S. Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1962. La cita, p.139.

(22) E.C.Riley, op.cit., p.263.

(23) Miguel de Cervantes, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, ed. y notas de C.S. de Cortazar e I. Lerner, Buenos Aires, Huemul, 1983. Tomo I, p.255.

(24) "Aristóteles al considerar la poesía como más filosófica que la historia por mirar hacia un verosímil más verdadero que la mera verdad de los hechos, una especie de verdad más instructiva y más alta hacía posible la justificación moral del juego de la

fantasia y de la realidad." J.F. Cannavaggio, art. cit.,p.20.

(25) Sobre el doble significado de fábula e historia. Cf. Forcione, Cervantes, Aristotle and the PERSILES, Princeton, New Jersey, University Press, 1970. La cita, p.180.

(26) A. Castro, op. cit.,p.34; Riley, op. cit.,p.276.

(27) "Lorsque Cervantes se répand en digressions prétendument érudités, lorsqu'il se montre si exigeant envers les sources qui fonderaient son oeuvre en vérité et lui donneraient l'appui de l'histoire et de son autorité, on ne peut douter qu'il se moque des poètes exagérément attachés à l'aristotélisme et soucieux de donner une assise historique exacte à leurs fictions. L'ironie cervantine est une mise en garde contre un dogmatisme qui menace d'étouffer la liberté créatrice de l'art, et l'auteur du Quichotte a sans doute pensé ici aux angoisses qui tourmentèrent le Tasse." Chevalier, op. cit.,p.466.

(28) Riley, op. cit.,p.284.

(29) Lopez Pinciano, op. cit., vol 2,p.18-19.

(30) Riley, op. cit.,p.290.

(31) Riley, op. cit.,p.294.Cf. Pinciano, vol.3, p.195.

(32) Riley, "Aspectos del concepto de ADMIRATIO en la teoría literaria del Siglo de Oro", Studia Philologica. Homenaje a Damaso Alonso, III, Madrid, 1963, 173-183. La cita, p.182.

(33) Cervantes, Persiles, ed. cit.,p.395.

(34) Riley, Teoría, ed. cit.,p.273.

(35) Ibidem,p.277.

(36) Forcione, Aristotle, Cervantes..., cap. V,p.181-182.

(37) Cervantes muestra aquí su aversión por las innovaciones

llevadas a cabo por el poeta cómico (quizás Lope?)

Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar y entre tantas islas, fuegos y nieves; y con todo esto, no se desesperó de hacer la comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico.[p.285] Lo subrayado es mío.

(38) Lo subrayado es mío. La doble negación equivale a la afirmación de lo que aparentemente se niega.

(39) Riley, Teoría, p.287.

(40) Forcione, Cervantes' Christian romance, ed. cit., p.30-31.

(41) A. M. Barrenechea, "La ilustre fregona como ejemplo de estructura novelesca cervantina", El espacio crítico en el discurso literario, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, 13-30. La cita, p.29.

(42) Entre paréntesis se indican los capítulos correspondientes a cada historia.

(43) Por otra parte en su historia se dan las tres especies de admiratio apuntadas por Riley: la sorpresa que produce lo inesperado (la irrupción de los personajes episódicos), el asombro provocado por lo extremado ( la belleza y la voz de Feliciano), y por lo excelente (la discreción de Auristela y Periandro). Riley, "Aspectos del concepto de admiratio en la teoría literaria del Siglo de Oro" Studia Philológica. Homenaje a Dámaso Alonso, III (Madrid, 1963) 173-183.

(44) Riley, Teoría..., p.208.

(45) J. B. Avalle-Arce aclara aquí el recurso intertextual de la alusión a la obra histórico-moral de Boccaccio De casibus illustrium virorum, traducida al castellano con el título de Caída de príncipes (Sevilla, 1495).

(46) Esta parte de la historia está basada en una novela de Giraldi Cinthio Gli Ecatommiti, VI,vi. Forcione compara ambas historias y observa que el narrador focaliza su relato en la madre y, entre otras diferencias, los leits motifs de la oscuridad, el laberinto, la luz distante y el espacio cerrado están ausentes en la fuente italiana. Christian rom., p.130, nota 14.

(47) M. R. Lida señaló que "la intención docente que asoma en algunos episodios (el de Ortel Banedre, por ejemplo) está artísticamente fundido con el relato mismo". "Argenis o de la caducidad en el arte", Estudios de literatura española y comparada, Buenos Aires, Eudeba, 1966, 221-237. La cita, p. 237.

(48) "Quereislo ver? Esta buena hija que tenemos delante es de Talavera de la Reina, que se casó con extranjero polaco..." La pregunta retórica, típica de la literatura ejemplarizadora, usada a menudo por Mateo Alemán en el Guzmán de Alfarache es, como recuerda Fco. Rico, "el viejo esquema de los caracteres de Teofrasto, no mucho antes resucitados por Isaac Casaubón" utilizado también por las polianteadas y las sumas de doctrina "organizadas (...) según el esquema de definiciones + ejemplos. La novela picaresca española, Tomo I, ed. de Fco. Rico. Barcelona, Planeta, 1967, p.CXV.

(49) F. Martínez Bonati, "Cervantes y las regiones de la imaginación", Dispositio, 2 (1977) 27-53. La cita, p.52.

(50) *Ibidem*, p.51.

(51) Graciela Reyes, Polifonía textual. La citación en el relato literario. Madrid, Gredos, 1984. La cita, p.146.

(52) "puesto que es excelencia de la historia, que cualquiera cosa que en ella se escribía puede pasar al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verosimilitud, que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía." [Persiles, II, 10, p.343].

(53) A.K.Forcione, Cervantes, Aristotile..., p. 182 y 184. Calderón, Entremeses, jácaras y mojigangas. Madrid, Castalia, 1982. Introd. y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. La cita, p.26.

(54) "Veisla llorar? veisla suspirar(...) Qué no hace una mujer enojada (...) La bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable: ejecuta tu ira, satisface tu enojo (...). *Ibid.*, p.387 y 389.

(55) Hatzfeld, El Quijote como obra de arte del lenguaje. Madrid, CSIC, 1966. La cita, p.205.

(56) Forcione señala el creciente movimiento hacia la comedia de la segunda parte del Persiles [Cervantes, Aristotile..., p.136]: "Again it must be recalled that in the second half of the Persiles the dominating turn of the tragicomic cycle of human life according to the christian myth is that of ascent, restoration, and comedy."

(57) Cervantes, Persiles, p.384, nota 447.

M.R.Lida ha estudiado las similitudes con el Esplandián de Garci

Rodriguez de Montalvo, especialmente con el episodio de la doncella Carmela. A ese núcleo central se agregan otros elementos de distinta procedencia. La cabeza que la viuda lleva en una caja de plata se remonta a la tradición artúrica, la linterna que cae sobre el pecho de Croriano, y que recuerda la leyenda de Psique en El asno de oro de Apuleyo, podría provenir del Libro del esforçado cauallero conde Partinuplés, muy popular en la época de Cervantes. El luto de las vestimentas y aposentos "deriva de otra lectura caballeresca favorita de Cervantes, el Orlando furioso, la historia de Olimpia y Bireno, IX, 21. ("Dos huellas del Esplandián en el Quijote y el Persiles", RPh, IX (1955), 156-162.

(58) Forcione, Christian rom..., la cita, p. 141.

(59) Riley, Teoria, p.203.

(60) R. Schevill, "Studies in Cervantes. I. Introduction. Persiles y Sigismunda", MPh, IV, 1906, 1-24. "Studies in Cervantes. II. The question of Heliodorus. I. Persiles y Sigismunda, MPh, IV, 1907, 677-704. "Studies in Cervantes... P. y S. III", Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, XIII, 1908, 457-548.

(61) Casaldueiro, J. Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Buenos Aires, 1947.

(62) V. Tarkianen, "Quelques observations sur le roman Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes", NM, XXII, 1921, 41-44.

(63) R. Osuna, "El olvido del Persiles", BRAE, XLVIII, cuad. LXXXIII, enero-abril 1968, 55-75; "Las fechas del Persiles", Thesaurus, XXV, 1-970, 383-433.

(64) Ibidem, p.75. Lo subrayado es mío. Precisamente esta tarea fue

luego realizada por A.K. Forcione en su Cervantes Christian romance. A study of P. y S., Princeton, University Press, 1972.

(65) P. Savj-Lopez, Cervantes (trad. española de Solalinde, Madrid, 1917, 212-260, que no hemos visto y citamos aquí apud Osuna, art. cit., p. 67-68.

(66) Por su parte Ruth El Saffar también considera el problema desde la perspectiva de la fecha de composición en Novel to romance. A study of Cervantes NOVELAS EJEMPLARES, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.

(67) S. Zimic, "El PERSILES como crítica de la novela bizantina", AN, 3, 1970, 49-64.

(68) J. B. Avalle-Arce, Deslindes cervantinos, Madrid, 1961. También su introducción a la edición del Persiles, Madrid, Castalia, 1970, p. 15; y Suma cervantina, London, Tamesis Books, 1973, 199-212.

(69) Cervantes, Persiles, p. 18.

(70) Ibidem, p. 20.

(71) E.C. Riley, Teoría, pero en particular en "Cervantes: una cuestión de género", El Quijote, ed. G. Haley, Madrid, Taurus, 1980, 37-51.

(72) A.K. Forcione, op. cit., cap. 2 y 3, en especial p. 146-147.

(73) J.B. Avalle-Arce, "Tres vidas del PERSILES (Cervantes y la verdad absoluta)", Nuevos deslindes cervantinos, Barcelona, Ariel, 1975, 75-87. La cita, p. 86. Lo subrayado es mío.

No hemos podido acceder al libro de T. D. Stegmann, Cervantes Mus-terroman PERSILES, Hamburg, Harmut Ledkke Verlag, 1971. Aunque si consultamos parte de la completísima bibliografía sobre el Per-

siles compilada por el autor ( en pp.235-273) gracias a los buenos oficios de la Profa. Melchora Romanos y el Prof. Lidio Nieto.

(74) Riley, "Cervantes: una cuestio<sup>n</sup> de género", ed. cit., p.40 y 51 respectivamente.

(75) Riley, "Romance y novela en Cervantes", Cervantes: su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, Edi-6, 1981, 5-13. La cita, p.13.

(76) A.K.Forcione, Aristotle..., p.170 y ss.

(77) W.G. Atkinsons en "Cervantes, El Pinciano, and the NOVELAS EJEMPLARES", HR, vol. XVI, 3, 1948, 189-208, reflexiona sobre el concepto de discrecion como fórmula narrativa que aúna el autoconocimiento con una determinada postura del narrador ante el lector.

(78) Hemos reunido algunos antecedentes literarios del tema en "El tema del viaje del alma en una novela de Lope de Vega: El peregrino en su patria", tesis de Licenciatura presentada ante la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) en 1986.

(79) La perspectiva de la identificación es una de las propuestas interpretativas de T. D. Stegmann, op. cit., cap. 5.

*El Crítico*  
*de Baltasar Gracián*

### III.3. La peregrinación alegórica: escritura/lectura.

La peregrinación alcanza su elaboración más acabadamente alegórica en El Criticón de Baltasar Gracián. Aunque parezca obvio afirmar que este rasgo hace del texto del jesuita el más difícil, y al mismo tiempo el más rico de los propuestos en nuestro plan de trabajo. Por lo tanto es indispensable acotar las pautas de lectura que aplicaremos en la búsqueda de los cánones discursivos de El Criticón.

Escribir y leer en El Criticón son dos actividades que nos parecen puestas al servicio de un objetivo preciso: impresionar para recordar. Esta idea articula nuestra interpretación y pone los límites necesarios, más que nunca, ante la pluralidad de sentidos concebibles a partir de la lectura de la peregrina historia de Andrenio y Critilo. Las imágenes alegóricas, su planteo intelectual, moral y plástico, constituyen su propia lógica con el mismo atractivo que las complejas visiones del Bosco ejercen sobre nuestra sensibilidad actual. Antonio Prieto observa :

reiteradamente la forma narrativa de Gracián descansa en un escenario, busca la eficacia del signo lingüístico en su valor representativo de animarse en imagen, de crear una visión escénica.(1)

Visión escénica y onírica que asocia libremente pero con intención precisa las imágenes alegóricas surgidas a lo largo del viaje hacia la Isla de la Inmortalidad en la que hombres y libros alcanzan su perfección y acabamiento.

### III.3.1. Baltasar Gracián, un conceptista.

Baltasar Gracián codificó las reglas de la poética practicada por los ingenios creadores de su siglo en la Agudeza y arte de ingenio. Luego él mismo ejercitó la nueva preceptiva en El Criticón.(2) Ambos hechos deben servirnos de marco de referencia para situarlo como creador reelaborando, entre otros elementos discursivos, los cánones de la novela bizantina en el complejo entramado narrativo de su obra.(3)

En la Agudeza define brevemente el concepto como "un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos".(4) Fernando Lázaro Carreter ha analizado esta definición en un artículo fundamental (5)

El artista, lejos de aislar y recluir su objeto, ha de hacerlo entrar en relación con otro u otros objetos. Con un esfuerzo acrobático ha de ir tejiendo una red de conexiones.(...) El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión refleja.(6)

Concepto y agudeza establecen así una complicidad estrecha con el lector que debe ser potencialmente capaz de descifrar sus sentidos ocultos.

Se ha escrito mucho sobre el conceptismo de Gracián y no es nuestra intención extendernos en nuevas consideraciones.

sobre el asunto. Pero resulta necesario recordar los rasgos principales de la teoría que propone a la agudeza compuesta como recurso principal de la escritura gracianesca.

La agudeza suelta permite al autor ingenioso echar mano de elementos diversos y articularlos libremente. La agudeza compuesta relaciona los asuntos entre sí "como partes para componer un todo artificioso mental".(7) La "agudeza compuesta fingida", tal como interpreta Mercedes Blanco, se identifica con la ficción:

(...) es pues el término graciano que designa a la vez esta estrategia de la verdad que se insinúa en la máscara y en la alusión y, por otro lado, todos los géneros de ficción poética.(8)

Por su parte Aurora Egido ha reflexionado sobre esta "poética del silencio" que limita la expresión cargándola de significados:

En tal sentido, cabe hacer todo tipo de salvedades, recobrando para el Barroco las limitaciones métricas, la retórica de la contención, las formas cerradas, el gusto por lo minúsculo y todo un estilo conceptista que se repliega y busca decir por reducción y síntesis, por elusiones, enigmas y misterios.(9)

Gracián no sólo propugna esta estética de lo sobreentendido, sino que también supera los moldes de la retórica

clásica mediante su valoración de la variedad que cubre al concepto de la admiratio, a la teoría de los géneros y a la poética de la poesía y de la prosa. De esta forma se concilian la variedad y la unidad y, como afirma A. Egido

La estética de El Crítico quedará, por otra parte, explicada por la prédica de la alegoría múltiple de la Agudeza (...) Variedad se hace así sinónimo de novedad genérica.(10)

Por este camino, el conceptismo tal como lo concibió y practicó Gracián plantea, en el caso particular y único de El Crítico, la cuestión de la mezcla innovadora de géneros que escapa a los afanes clasificatorios de la crítica.

### III.3.2. El Crítico es una novela?

"desde el punto de vista del lector, (...) el género implica no sólo trato sino contrato. (...) El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas."  
C.Guillén, Entre lo uno y lo diverso, 147.

Fernando Lázaro Carreter contesta a esta pregunta revisando los conceptos utilizados por la crítica para definir el género de El Crítico.(11) Luego rastrea las reflexiones morfológicas que guiaron la escritura de Gracián, el surgimiento de la crisi como subgénero didáctico y la alegoría como procedimiento crítico. Pero además busca en la Odisea el modelo

apto para el proyecto gracianesco "que, poco a poco, se iba concretando como, un viaje -estructura de relato inescusable entonces- del hombre por la tierra hacia un destino superior." [p.72]

En este sentido coincide con la opinión de Ricardo Senabre quien considera además que la cristianización del texto homérico se basa en San Agustín.(12)

Por otra parte Lázaro Carreter revisa los elementos de la novela de Heliodoro y Aquiles Tacio que seguramente Gracián leyó en castellano, el artificio de las pruebas, la técnica de las suspensiones. La escritura en clave practicada por John Barclay en su Argenis (que circula traducida en España desde 1626) le ofrece la posibilidad de explicar la alegoría gracianesca. Finalmente la consideración de la obra de Mateo Alemán, el Guzmán de Alfarache, valorada por Gracián ante todo como una atalaya, lo lleva a definir al texto que nos ocupa como epopeya:

Ese es el marco enorme en que Gracián encuadra la peregrinación de sus dos protagonistas, poblándolo todo de recuerdos e invenciones, de imitaciones y de creaciones y géneros diversos, de todos aquellos géneros que (...) enumeraba en la Agudeza: apólogos, emblemas, empresas, diálogos, fábulas, metamorfosis, y, además, sueños quevedescos, sentencias, apotegmas, etc. [p.84-85]

Todos estos géneros pertenecen al espíritu menipeo

rescatado por los humanistas de la Antigüedad clásica y que Bajtín considera propio de la narrativa antigua, por lo tanto Lázaro Carreter termina por completar la definición genérica de El Criticón como epopeya menipea.

En el trabajo ya citado de Mercedes Blanco se considera al texto de Gracián como una sátira alegórica en la que

la agudezas compuestas no impiden pues que el texto se desagregue en una multitud de fragmentos, se resuelva en una vastísima y compleja colección de ocurrencias ingeniosas. (13)

El equipo universitario dirigido por Robert Jammes que trabajó en la anotación de la primera parte de El Criticón, al analizar el episodio de la cortesana Falsirena se explaya en la justificación de por qué no se trata de una novela. Y se atiene para ello, como lo hizo en su momento Lázaro Carreter, a las propias palabras del autor según el cual el libro es, antes que nada, un "tratado de 'filosofía cortesana'." (14)

Epopeya menipea, sátira alegórica o tratado filosófico, El Criticón aparece ante los ojos del lector contemporáneo como un texto complejo, de difícil lectura, que impacta por la densidad y espectacularidad de su construcción. Más cercano a la exploración narrativa de Cervantes y a la capacidad plástica expresiva de Lope de Vega, el texto de Gracián contiene en sí elementos literarios muy diversos imbuidos todos del discurso de la alegoría, propio de los autos sacramentales.

Antonio Prieto considera precisamente esta cuestión como producto de la fusión de Andrenio y Critilo en un sujeto narrativo

dual. Dicha fusión, de índole alegórica, explica la forma y el tiempo de El Criticón:

El sujeto se dualiza de este modo en un alegórico juego de síntesis-análisis-síntesis que, en el motivo barroco de los contrastes, va a señalar en su peregrinaje por el escenario del mundo la composición de contrarios que rige la existencia.(15)

De esta forma se explica que mediante una técnica de linealidad acumulativa, que juega con los recursos de la novela griega, Gracián supere las formas narrativas cercanas, plasmando lo que Prieto llama "tiempo suspendido" [...]

"sensación temporal distinta al tiempo pasado de la novela griega o al tiempo presente de la picaresca. Un tiempo suspendido análogo al tiempo que, en otro orden literario, contenía las batallas entre virtudes y vicios de Prudencio o el desarrollo de los autos sacramentales de Calderón," [p.LVI]

Más allá de las definiciones genéricas, que siempre parecerán insuficientes para encasillar al texto de Gracián, éste constituye un modelo de experimentación narrativa, el último en su tipo, que significa al mismo tiempo la superación de formas novelescas casi agotadas (la novela picaresca, la novela bizantina) y la concreción de una narración capaz de contener la escritura didáctica más original del siglo XVII. Después de Gracián nadie lo intentó nuevamente y esto puede explicarse de muchas maneras, preferimos aquella que fundamenta el éxito de una obra en la respuesta del público lector. Mientras el Quijote se

sigue leyendo con interés, la obra del jesuita aragonés está circunscripta a un minoritario círculo de especialistas. Este ha sido el destino de ambas obras desde su primera edición. Como los autos sacramentales, El Criticón es un texto que aspira a la inmortalidad.

En última instancia el hecho mismo de no ingresar en ninguna taxonomía nos da la pauta de hallarnos, si se me permite la expresión, ante un piloto de pruebas. El Criticón asume los riesgos implícitos en el compromiso de la literatura didáctica para atrapar a su público, suspender sus sentidos y transmitir el mensaje doctrinal de la peregrinación humana hacia la salvación eterna.

### III.3.3. Estructura

Acabamos de decir que existe un compromiso del texto de Gracián con el público lector. Uno de los modos posibles de demostrarlo es considerar la estructura de la obra. En primer lugar se hace evidente la bipartición trazada por dos modos de componer el relato de la peregrinación de Andrenio y Critilo. Las tres partes que conforman El Criticón desarrollan un número semejante de crisis (13 la primera y segunda parte, y 12 la tercera). Cada crisis a su vez está subtitulada con epígrafes en los márgenes, esto sucede en las dos partes iniciales pero no ocurre en la tercera, donde el relato fluye libre de titulillos. En el prólogo Al que levere de la última parte el autor dice

Muchos borrones toparás, si lo quisieres  
acertar:haz de todos uno. Para su enmienda te deajo

las márgenes desembarazadas que suelo yo decir que se introdujeron para que el sabio lector las vaya llenando de lo que olvidó o no supo el autor, para que corrija él lo que erró éste. [p.391]

De modo que el pacto de lectura es claro en el sentido de que el lector, que ha llegado hasta ese punto de la obra, posee ya cierta capacidad de participación en la creación del texto. Olvidar o no saber el autor constituye un vacío que será llenado por la sabiduría del que lee. Sabiduría que ha adquirido, en parte, por medio de la lectura de las dos terceras partes del camino de los protagonistas hasta ser verdaderas personas.

Si, como afirma Prieto, Gracián ha fundido conseja y consejo mediante la alegoría múltiple, los márgenes limpios de la tercera parte son un síntoma elocuente de la presencia del que lee en lo narrado. El mismo espacio ocupado antes por el que narra, pautando los elementos esenciales del conocimiento transmitido, es ahora un espacio en blanco a llenar. ¿No es un buen modo de practicar la propuesta cervantina de excelencia narrativa fundada más en lo no dicho que en lo dicho?

Sería ocioso pretender abarcar una estructura narrativa como la del Criticón. Su extensión, pero fundamentalmente su complejidad, exigen una prolijidad y erudición que excede los límites impuestos a nuestro plan de trabajo. Dado que el tema del viaje es el objetivo central del proyecto, hemos de fijar la atención en las coordenadas espacio-temporales de la peregrinación desde la isla de Santa Elena hasta la isla de la inmortalidad.

### III.3.4. Tiempo y espacio.

Si, como afirma Bajtín, en la novela bizantina tiempo y espacio constituían dos coordenadas abstractas relacionadas mecánicamente generando una imagen del hombre estática y ahistórica; en El Criticón ambos aparecen sometidos a la constante tensión provocada por la yuxtaposición de un tiempo-espacio concreto y otro abstracto. Por lo tanto dos imágenes del hombre surgen con idéntica eficacia del texto de Gracián, como los dos rostros del dios Jano. Por un lado, Andrenio y Critilo, "peregrinos del mundo"; y por otro, don Juan de Austria y don Juan de Lastanosa, encarnaciones históricas de las armas y las letras.

Prieto se refiere a "un abstracto tiempo intemporal, el del universo, frente a un caduco tiempo físico de las cosas y los seres que lo integran".[p.XLIII]

De manera que el lazo técnico entre el tiempo y el espacio deja de ser mecánico para resignificarse por obra de la alegoría y el símbolo en el juego de desciframiento de la antítesis realidad-apariencia. Esto determina que, mientras Andrenio percibe el tiempo-espacio apariencial y finito, Critilo advierte el tiempo-espacio real, cósmico, de lo verdadero y eterno. De dicha yuxtaposición surge la paradoja desengañadora.

Cuando los peregrinos llegan a los pies del trono de Vejecia (I,3) se produce la doble visión apuntada:

[...] con que a un mismo tiempo se vieron y se conocieron, de la otra parte Andrenio entre horrores,

y de esta otra, Critilo entre honores, asistiendo entrambos ante la duplicada presencia de Vejecia, que, como tenía dos caras anuales, podía muy bien presidir a entrambos puestos, premiando en uno y apremiando en otro.[p.407] (16)

Idéntica contraposición sucede en la crisis II, La suegra de la vida, en la que la Muerte es vista de maneras opuestas por Andrenio y Critilo. Un ministro de su corte da la siguiente explicación:

Es que la miráis por diferentes lados, y así; hace diferentes visos, causando diferentes efectos y afectos. Cada día sucede lo mismo, que a los ricos les parece intolerable y a los pobres llevadera; para los buenos viene vestida de verde y para los malos de negro; para los poderosos no hay cosa más triste, ni para los desdichados más alegre.[p.571]

Gracián instala la utopía en la geografía y en la historia manejando sabiamente los conceptos que la retórica clásica discriminaba con prolijidad. Por un lado el tempus generale, o sea el tiempo histórico, y la occasio, tiempo de la coyuntura en el que la acción se representa; y por el otro las descripciones de lugares reales (topographia) y ficticios (topotesia). (17) Pero no siempre los límites entre uno y otro son claros, por ejemplo, en El mal paso del Salteo (I,10) después de la enumeración bastante "realista" de las principales ciudades españolas Gracián presenta una geografía completamente simbólica donde se ubica la "venta del mundo y estancia de los vicios"

[...] lo cual no impedirá que, más adelante, nos vuelva a pasear por un Madrid muy concretamente arraigado en el espacio (excursiones de Critilo al Escorial y a Aranjuez) y en el tiempo (salida del Marqués de Castel Rodrigo a Alemania en calidad de embajador en 1648).(18)

Estas idas y venidas son frecuentes y constituyen un rasgo característico de la agudeza en El Criticón. Con todo cumple con los dictados de la retórica clásica "que pedía la constatación del tiempo histórico, la época, por medio de una fecha célebre que hiciera referencia a una batalla, un gobierno o un reinado".(19) El "católico Filipo" de la crisis primera es Felipe IV, por lo tanto la acción se ubica hacia 1621, pero el resto de la obra no guarda estricta correlación cronológica de los hechos.(20)

Con respecto al espacio geográfico existió una tradición crítica que consideró al Criticón como novela "ageográfica". B. Pélegrin, oponiéndose en particular a M. Romera-Navarro, estudió el problema de la lógica interna que rige la superposición de un itinerario geográfico real (sur-norte-sur) a una topografía imaginaria y simbólica.(21) Afirma que la alegoría que pretendía demostrar las apariencias engañosas del mundo debe tener un asidero real que la acredite, idea que lo lleva a decir "Si nous devons définir le Criticon nous n'hesiterions pas à dire que c'est une rêverie géométrique à partir du réel.(22)

De todas formas, según Pélegrin, Gracián procedería de

dos maneras: primero demostrando la realidad de ciertas abstracciones, luego desrealizando algunos elementos muy realistas, llegando a un tipo de abstracción mediana

[...] on peut constater deux mouvements inverses: l'un de simplification, d'abstraction, de la réalité la plus concrete pour l'amener jusqu'au symbole, et c'est le cas, ici de la géographie, l'autre de concretisation d'une abstraction pour lui donner une incarnation, et c'est le cas des monstres.(23)

Teniendo en cuenta que el concepto expresa las correspondencias entre los objetos, Pélegrin considera tres niveles de correspondencias: uno del tiempo humano (de la infancia a la vejez), el del tiempo "natural" (de la primavera al invierno) y el del itinerario geográfico (de la isla de Goa a la isla de la inmortalidad):

Les trois se recourent dans un réseau arachnéen de pluralités de significations, tout à fait conceptiste.(24)

Benito Pelegrín demuestra con elementos textuales cómo la "Gran Babilonia de España" no es Madrid sino Sevilla.(25) De manera que el itinerario de Andrenio y Critilo comprende: la isla de Goa, la de Santa Elena; España: Sevilla, Toledo, Madrid, Huesca, los Pirineos; Francia; Alemania: Ratisbona; Viena; los Alpes; Italia: Roma, Ostia. Según Pelegrín la no arbitrariedad de este camino se fundamenta además en un preciso propósito filosófico: la exaltación de la Compañía de Jesús.(26) Tiempo, espacio y

filosofía son los tres niveles de correspondencias que se articulan entre sí. Así la lógica simbólica que rige los tres niveles determina la siguiente relación:

	<u>Vida humana</u>	<u>Tiempo</u>	<u>Espacio</u>
I	Infancia	Primavera	Goa. Sevilla. España.
	Juventud	Verano	Madrid.
II	Madurez	Otoño	Aragón. Francia.
			Alemania
III	Vejez	Invierno	Roma. Alemania. Italia.

(27)

Según su interpretación una idea gobierna la semejanza que relaciona los tres niveles:

[...] c'est l'idée de **croissance-décroissance** physique de l'homme et de l'an, qui se traduit, géographiquement, par la **montée-descente**, c'est à dire par cet itinéraire sud-nord et nord-sud. L'apogée, le sommet, ou le milieu, en sera: chronologiquement, "la varonil edad", et l'automne et, géographiquement, Ratisbonne, "trono del mando", centre de l'Europe, ou l'itinéraire, jusqu'à l'ascendant, prendra son cap décadent. (28)

Posteriormente A. Milhou corrige el itinerario trazado por Pelegrin, especialmente al llegar a las dos crisis iniciales de la tercera parte, que el primero ubica en Venecia y no en Alemania. (29) Además relaciona la cronología de la novela con las creencias sobre el día de la creación del mundo y del ciclo litúrgico católico. Así, admitiendo que el equinoccio de la

primavera es el principio y fin del ciclo de la historia del mundo, las aventuras de Andrenio y Critilo se ordenan según el siguiente calendario:

Primera parte:

.Equinoccio de la primavera.(Anunciación y Pascua).Isla de Santa Elena.

.Fin de mayo, poco antes del Corpus.Andalucía.

.Fin de mayo-principios de junio (tiempo de Corpus).Sevilla.

.Solsticio de verano (24 de junio, San Juan). Madrid.

.Mediados de septiembre.Camino a Francia.

Segunda parte:

.Comienzo del otoño.Aragón,Edad madura.

.Primera parte del otoño.Francia.

.Segunda parte del otoño.Alemania.

.8 de diciembre (Inmaculada Concepción).

Tercera parte:

.Comienzo del invierno.Venecia.Vejez.

.Mediados del invierno.Italia.Bolonia.

.Fin del invierno.Roma..(30)

Es importante señalar que sobre estos esquemas los dos críticos atribuyen a Gracián intenciones ideológicas que se complementan. Por una parte Pelegrín insiste en la decidida defensa de la Compañía de Jesús y del dogma del libre albedrío en contra de las ideas heréticas del jansenismo, de modo que el Yermo de Hipocrinda sería la representación alegórica del convento de Port-Royal.(31) Por otra Milhou ubica el palacio de Virtelia en la universidad jesuita de Vilna en Polonia, de manera que Virtelia

significa la apoteosis de la Inmaculada Concepción y de la Compañía de Jesús, es decir, del catolicismo reconquistador del norte de Europa.(32)

Ambas posturas suponen que el sentido alegórico del Criticón se sitúa en el doble plano de lo temporal y lo eterno; en un caso, el texto es una respuesta militante de cara al avance de las herejías condenadas por el Concilio de Trento, en el otro vale como imagen cíclica del nacimiento, muerte y resurrección de Cristo, y del hombre en su peregrinación terrestre hacia la salvación eterna.

Como ya se ha dicho antes resulta obvio señalar que el nivel literal del tiempo y el espacio en el texto son el tributo imprescindible a los cánones retóricos de las preceptivas vigentes en tiempos de Gracián. Con todo no hay descripción de los espacios geográficos reales recorridos por Andrenio y Critilo, más bien a cada lugar corresponde un sintagma metafórico que lo aleja de su referente topográfico: Madrid es "gran Babilonia de España", "centro de la monarquía"; Lisboa, "la mayor población de España"; Sevilla, "estómago indigesto de la plata"; Zaragoza, "madre de insignes reyes, basa de la mayor columna y columna de la fe católica en santuarios y hermosa de edificios, poblada de buenos"; Barcelona, "escala de Italia, paradero de oro"; Toledo, "oficina de personas, taller de la discreción, escuela del bien hablar"; Roma, "término de la tierra y entrada católica del cielo".

Otro tanto puede decirse de los datos cronológicos: "el católico Filipo" es Felipe IV, se mencionan a lo largo del camino de los peregrinos gran cantidad de personas contemporáneas

(Fernando III, emperador de Alemania; Juan II, rey de Polonia; los "católicos unicornios" de II,2), pero no hay un tratamiento vivencial del paso del tiempo que vaya más allá del transcurrir de la peregrinación de Andrenio y Critilo por las cuatro edades del hombre.

De manera que el texto privilegia en todos sus niveles la instauración de un tiempo-espacio de lo alegórico que, con sus encrucijadas e inversiones, permite la exacerbación conceptista del hic et nunc.

Tiempo y espacio son términos lo suficientemente sujetos a lo escrito (desde la Biblia en adelante) como para poseer la ductilidad del signo. La discriminación puramente racional de elementos cronológicos y geográficos sería completamente inútil y reduciría al máximo la capacidad evocadora de los signos espacio-temporales. Por otra parte, como señala Milhou:

Pour les contemporains du Gracián, la Création était encore un livre à déchiffrer par l'homme, qui devait en tirer des leçons métaphysiques, religieuses et morales.[...]. C'est ainsi que dans le domaine de la réflexion sur l'espace et le temps, théologiens, moralistes et astrologues des XVIe, et XVIIe siècles continuent comme avant de développer leurs élucubrations sur la datation de l'année, du mois, voire du jour de la création du monde et sur la localisation du paradis terrestre, de l'enfer et du centre du monde.(33)

En este contexto reflexionaremos ahora sobre dos ideas

centrales del texto de Gracián: mundo y siglo.

El vocablo siglo es definido por el Diccionario de Autoridades como "el tiempo y espacio de cien años", y luego agrega "[...] Indeterminadamente significa asimismo el comercio y trato de los hombres en cuanto toca, y mira a la vida común política."(34)

En II,13 el francés pregunta a los peregrinos en qué siglo piensan vivir. Critilo responde que en el de hierro ya que "todo anda errado en el mundo y todo al revés", Andrenio dice que en el de lodo "cuando todo lo veo puesto en él", a lo que el francés añade que se trata del siglo de oro pues "sólo el oro es el estimado, el buscado, el adorado y querido".[p.232] Más adelante la Fortuna imita al movimiento de su rueda diciendo "Hola, Tiempo!, ande la rueda y desengáñese todo el mundo, que nada permanece sino la virtud." [p.289]

La rueda del Tiempo (III,9) termina de completar el complejo tramado conceptual de siglo: desde el "comercio y trato de los hombres" hasta el desarrollo alegórico de las edades del hombre regidas por los distintos planetas "con que acaba el tiempo en círculo, mordiéndose la cola la serpiente; ingenioso jeroglífico de la rueda de la humana vida". [p.547]

Mundo, "nuestro mundo" y "este mundo" presiden la entrada de Andrenio y Critilo al espacio de lo humano en I,5. Mundo civil y mundo natural es el primer elemento crítico planteado

-Ya estamos en el mundo- dijo el sagaz Critilo al incauto Andrenio, al saltar juntos en tierra-.Pésame

que entres en él con tanto conocimiento, porque sé te ha de desagradar mucho. Todo cuanto obró el Supremo Artífice está tan acabado que no puede mejorar, mas todo cuanto han añadido los hombres es imperfecto.

[p.45]

Su definición es coherente con la del Diccionario de Autoridades que desarrolla el sentido etimológico de la palabra MUNDUS, significa limpio por la belleza y perfección con que Dios, autor universal, le crió de la nada, y por el orden y la disposición de todas sus partes, así materiales, como formales.(35)

Las Leyes del Mundo (II,10) muestra el aspecto ascético y moral de enemigo del alma apuntado por el Diccionario

(llegó ya, el Mundo) a tal extremo de inmundo, y sus mundanos a tal remate de desvergonzada locura, que se atrevieron con públicos edictos a prohibir toda virtud[...]. [p.333]

De esta forma la "inclinación a vivir siguiendo las diversiones, gustos y vanidades que apetecen y estiman los hombres" es cualidad del Mundo como personaje alegórico.

Vemos así como Gracián lleva al extremo la ruptura del tiempo y el espacio entendidos como coordenadas existenciales. El tiempo no es biográfico, eventualmente se fija en hitos históricos concretos; el espacio deja de ser cotidiano y vivido. De esta forma la transposición analógica hacia el cronotopo de la peregrinación alegórica supone un proceso previo de vaciamiento

de historicidad y espacialidad, que permite concentrar los recursos narrativos en la elaboración del mensaje didáctico. Mensaje que, en primera instancia, insiste una y otra vez en el develamiento de lo aparential por obra de la discreción ingeniosa.

Parte del proceso de desciframiento de lo aparente es planteado por la metáfora del mundo como libro en III,4

Discurrió bien quien dijo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto; pieles extendidas, esto es, pergaminos escritos llamó el mayor de los sabios a esos cielos, iluminados de luces, en vez de rasgos, y de estrellas por letras.

[p.444]

Si el mundo es un libro que hay que descifrar, es decir, es una obra de arte decodificable, puede decirse que el Criticón propone un modelo humano que peregrina desde lo vivido a lo escrito y lo leído. El texto progresa desde los rasgos de la novela de aventuras heliodoriana en un tiempo-espacio de la abstracción idealizante hacia la novela alegórica. La alegoría articula unas coordenadas espacio-temporales que proyectan abstracción sobre abstracción. De esta manera el camino de Andrenio y Critilo, y el de los lectores, conduce a la isla de la inmortalidad, rodeada de las negras aguas de tinta que eternizan la fama de los hombres.

Libro de libros, como tantos otros del Siglo de Oro español, El Criticón hace de lo literario un instrumento de síntesis universal del conocimiento humano. Y sabido es que la

clave humanista del conocimiento concibe al hombre tanto más digno cuanto más grande y duradero.

Tiempo y espacio, siglo y mundo, delimitan el campo de conocimiento que debe perpetuarse en la memoria para ser persona verdadera.

### III.3.5. El mundo descifrado.

La tercera parte de El Criticón encuentra a Andrenio y Critilo en "la región tan destemplada y tan triste" de la vejez. La crisis IV desarrolla ampliamente la metáfora del mundo como libro, nos detendremos en ella como muestra de los procedimientos expresivos puestos en juego por el narrador para exhibir la infinita cadena de referencias del nombre de las cosas en el mundo al revés. En la crisis anterior, La verdad de parto, la Verdad ha parido un hijo feo, el Odio, hacia el final el lector es seducido a continuar la lectura con la siguiente frase:

Quien quisiere saber qué monstruo, qué espantoso fuese aquel feo hijo de tan hermosa madre y dónde fueron a parar nuestros asustados peregrinos, trate de seguirlos hasta la otra crisis.[p.443]

"Un otro en lo raro", nuevo guía de los peregrinos, será quien formule la metáfora (36) y advierta acerca de las dificultades para "leer y entender lo que está de las tejas abajo; porque como todo ande en cifra y los humanos corazones estén tan sellados y inescrutables, asegúroos que el mejor letor se pierde". Recién en la crisis quinta se sabrá que este nuevo guía es el Desengaño, segundo hijo de la Verdad, "el postrero, el que llega tarde".(37) Mientras tanto, el Descifrador va dando las claves

para reconocer a las Verdades, para traducir las cifras a su sentido recto. El arte de descifrar, "que llaman de discurrir los entendidos", consiste en leer al derecho lo que aparece al revés. Para ello emplea metáforas sobre términos lingüísticos y fórmulas retóricas de uso cotidiano en las escuelas, dándole a la crisis un marcado carácter pedagógico en tono entre jocoso y serio.(38)

Así, los peregrinos y su guía conversan sobre los diptongos, el & (etcétera), el quítildes y el alterutrum.

El diptongo reúne opuestos en una misma cosa, lo mezcla todo y lo confunde. Veamos su definición inicial

-Qué cosa es diptongo?

-Una rara mezcla. Diptongo es un hombre con voz de mujer, y una mujer que habla como hombre. Diptongo es un marido con melindres, y la mujer con calzones.

[p.446]

El narrador va elaborando las metáforas en creciente grado de artificio, al comienzo y como hace todo buen maestro, la definición es sencilla y clara: se trata de una mezcla de rasgos opuestos. Pero inmediatamente sigue una retahíla de metáforas más complejas:

-[...] Hasta de ángel y demonio le hay, serafín en la cara y duende en el alma. Diptongo hay de sol y de luna en la variedad y belleza. Diptongo toparéis de sí y de no, y diptongo es un monjil forrado de verde.[...]

Los peores son los caricompuestos de virtud y vicio, que abrasan el mundo (pues no hay mayor enemigo de la

verdad que la verosimilitud), así como los de hipócrita malicia. [p.447]

En estos últimos ejemplos se yuxtaponen los niveles de abstracción de las metáforas, las elaboradas a partir de simples palabras, como la de sí y no, junto a las que implican un marco de referencia mayor, relativo, por ejemplo, a un tópico de la sátira social, como el de la viuda lasciva, de "tocas negras y los pensamientos verdes", tal como la retratara Quevedo en El mundo por de dentro.

En el conjunto de ejemplos numerados debe destacarse el paréntesis citado ya que constituye la sentencia-síntesis del conocimiento transmitido: no hay mayor enemigo de la verdad que la verosimilitud. El narrador disemina en el fárrago de enumeraciones y el desfile de personajes marcas, indicios y señales para que el lector descubra la unidad profunda de su obra. Verdad y verosimilitud son los términos esenciales en la correcta lectura de los fenómenos mundanos desde la perspectiva filosófico-moral del discurso gracianesco en El Criticón: el hombre discreto debe reconocer lo que es por debajo de lo que parecer ser.

Pero volvamos al texto. Luego sigue el & (etcétera) que es definido por ejemplos

-Oh, que dice mucho y se explica poco! No habréis visto estar hablando dos y pasar otro?: "Quién es aquel?" "Quién? Fulano!" "No lo entiendo" "Oh, válgame Dios!", dice el otro:"aquel que...&" "Oh, sí, sí, ya lo entiendo". Pues eso es el &.

Más adelante se explica su sentido

Hay cien cosas a esta traza que no se pueden explicar de otra manera, y así echamos un & cuando queremos que nos entiendan sin acabarnos de declarar . Y os aseguro que siempre dice mucho más de lo que se pudiera expresar. [...] Reparad bien, que os prometo que casi todo el mundo es un &. [p.448]

Aunque parece incidental el tratamiento del etcétera vale como contracifra universal, como afirma el Descifrador, y vale también como pauta de lectura del Criticón. El mundo como texto "siempre dice mucho más de lo que se pudiera expresar", de modo que los lectores estamos nuevamente ante un espacio en blanco de significados posibles, ya que si bien parte del sentido está implícito en el contexto (39), es válido suponer la existencia de otros sentidos eludidos. Los signos del mundo no sólo son aparienciales y contradictorios (diptongos) sino también ambiguos (&).

Con respecto al qutildeque dice el Descifrador  
Es menester gran sutileza para entenderla, porque incluye muchas y muy enfadosas impertinencias y se descifra por ella la necia afectación.[p.449]

Cifra de la apariencia de gran hombre, su forma reproduce lo que dice el que deletrea qu-tilde-que aparentando explicar el signo (q~) sin explicar nada.(40) Por eso el guía concluye "Y si acertáis a descifrarlos hallaréis que no son otro que figuras en cifras de qutildeque".

Figuras en cifra de qutildeque. Nos detendremos un instante en esta clave para leer. Figura es para el siglo XVII la

palabra que designa a un "sujeto ridiculo o estrafalario" y, gracias a la obra satirica de Quevedo, el término se refiere especialmente a los "rasgos externos como el atuendo, los ademanes, las acciones, los afeites".(41) Y así como Quevedo limita obsesivamente su acepción a los galanes sin hacienda, los cobardes, los viejos verdes y las mujeres que se pintan, Gracián la refiere exclusivamente aquí al ignorante que presume de sabio. El que "afecta misterios y habla con sacramentos; aquel que va vendiendo secretos" es mostrado en gestos y tonos de voz:

El atildado, estáse dicho, el mirlado, el abemolado y que habla con voz aflautada, con tonillo de falsete; el ceremonioso, el espetado, el acartonado, y otros muchos de la categoría del enfado; todos estos se descifran por la quítildeque. [p.449]

De modo que, a diferencia de las otras cifras analizadas, donde el referente es siempre un hombre con tal o cual defecto, el quítildeque se emparenta con el retrato deshumanizante de la figura quevedesca. Todo esto en el clima de chiste escolar en el que se mueven Andrenio y Critilo durante su lectura del mundo.

Luego aparece la cifra zancón referida a los hombres muy altos y desgarrados, que no son letras sino los trazos desproporcionados en los textos manuscritos.(42) Esta cifra está relacionada con el refrán "Hombre largo, pocas veces sabio" y se opone a los muy bajos y pequeños, "añadiduras de letras, puntillos de ies y tildes de enes", "abreviaturas de hombres y cifra de personilla".[p.450-451]

Finalmente está el alterutrum, vocablo latino que quiere decir "el uno o el otro (de los dos)".(43) El Descifrador dice que es "una gran cifra que abrevia el mundo entero, y todo muy al contrario de lo que parece".[p.451] Más abarcadora que el diptongo, la cifra alterutrum es sinónimo de cosa difícil de aprender y cierra la lección del guía quien promete enseñar más.

Hasta aquí los peregrinos van observando el desfile de cifras mientras caminan junto al Desengaño. Entonces llegan a "una gran plaza". De modo que la crisis IV queda claramente dividida en dos: la primera parte en que se expone el arte de descifrar en diálogo didáctico y expositivo, la segunda, en la que la plaza constituye el escenario dinámico en el que las cifras dramatizan lo explicado por el Descifrador.

La secuencia de la plaza se inicia con el pasaje por las "oficinas", talleres de dorado, donde se recubre toda clase de cosas, las tintorerías, las perfumerías, lugares en los que objetos, sucesos y costumbres adquieren una falsa apariencia.

En ese ambiente aparece el charlatán que está sobre un teatro "vendiendo maravillas". Se trata del Embustero, figura abiertamente enfrentada al Descifrador, quien miente descaradamente y obtiene la connivencia de todos. Así, muestra a un estúpido haciéndole pasar por supremo entendedor, un enano por gigante. El público se desdice en cuanto el mentiroso se da vuelta, y es Critilo el encargado de exponer el sentido profundo de esa escena

-Qué cosa es -dijo Critilo- hablar de uno en vida, o después de muerto! Qué diferente lenguaje es el de

las ausencias! [p.459]

El climax de la representación, que expone su parentesco con El retablo de las maravillas de Cervantes, es la aparición del espejo, "cristal de las maravillas", donde todos son imposibles. Cuando el Descifrador va a desenmascarar al mentiroso

[...] comenzó a echar por la boca espeso humo, habiendo antes engullido grosera estopa, y vomitó tanto que llenó todo aquel claro hemisferio de confusión.[p.460] (44)

Antes nos habíamos propuesto reflexionar sobre los artificios ligados a la referencia en el contexto del mundo al revés. Este es un tema que sobrepasa los límites de la crisis que hemos considerado para extenderse al resto de El Criticón. Pero hemos fijado nuestra atención en ella ya que su ubicación en el reino de Vejecia, es decir su proximidad al fin de la peregrinación de Andrenio y Critilo en la Isla de la Inmortalidad, hace que adquiera resonancias filosófico-morales de gran peso en el texto.

La crítica graciana reconoce la estirpe aristotélica de la concepción que liga el origen de la filosofía, el pensar, con la admiración. Esta cuestión nos enfrenta de lleno con un problema técnico literario que Gracián resuelve mediante la alegoría: la armonización de la verdad moral y la verosimilitud. Precisamente la crisis IV se articula sobre el juego constante de tensiones semánticas entre lo que es y lo que parece ser. La teoría de los opuestos (discordia concors, que los neoplatónicos consideraban relacionada con el principio generador) está implícita en el

concepto de agudeza enunciado por Gracián en su Agudeza y arte de ingenio.(45) Dicho concepto es llevado a la práctica en este caso por el juego de antítesis entre mentira y verdad que provoca confusión y ambigüedad.

El objetivo inmediato del juego apuntado es la sátira social, en particular contra los oradores políticos y la manipulación de la opinión pública. De manera que al ambiente de yuxtaposición y mezcla caótica de figuras satíricas se suma la entonación resueltamente coloquial de los refranes y el prestigio de la retórica clásica. Veamos un ejemplo paradigmático

Con esto se iba reforzando más el mecánico aplauso. Y hacía lo que todos Andrenio; pero Critilo, no pudiéndolo sufrir, estaba que reventaba, y volviéndose a su mudo Descifrador, le dijo

-Hasta cuándo éste ha de abusar de nuestra paciencia, y hasta cuándo tú has de callar? Qué desvergonzada vulgaridad es esta?

-Eh!, ten espera -le respondió-, hasta que el tiempo lo diga; él volverá por la verdad, como suele. Aguarda que este monstruo vuelva la grupa, y entonces oirás lo que abominarán de él estos mismos que le admiran.[p.457]

El objetivo mediato de esta disertación académico-escolar (las cifras) acompañada de la representación escénica (el Embustero y su cristal de maravillas) es la defensa decidida de la ficción alegórica como signo de la verdad moral.

El mundo descifrado condensa las dos actividades que

vertebran nuestra interpretación: la escritura y la lectura. El mundo como texto y el texto como mundo, más que un juego de palabras, son los fundamentos filosóficos y estéticos de la peregrinación alegórica de Andrenio y Critilo. La confusión provocada por la ambigüedad, fruto a su vez de la antítesis y la mezcla degradante de lo humano y lo no humano, es signo de la ignorancia. La ignorancia es la que lleva a la admiración, y esta conduce al pensamiento, origen mismo de la verdad filosófica. De manera que todo hombre posee las claves del conocimiento de la verdad si es capaz de leer rectamente los confusos signos del mundo. Por eso los signos del mundo al revés, los diptongos, los etcétera, los gutildeques y los alterutra, se descifran por su opuesto, o por elusión; es decir, mediante la sutileza capaz de reconstruir los lazos de lo verdadero, de leer al derecho el texto del cosmos, y de distanciarse de la sugestión escénica de la representación para afirmar el triunfo de la ficción didáctica.

Distanciarse de lo representado y afirmar el triunfo de la ficción didáctica, supone un renovado compromiso en la defensa del signo lingüístico y su ilimitada capacidad de significar, de reunir lo disperso y de alejar lo cercano.

Leer al derecho lo escrito al revés es la propuesta discursiva del Criticón. Y para ello es ineludible releer lo escrito, llenar los espacios en blanco, reescribir lo leído, ir y venir de una actividad a la otra, descubriendo (desde y hacia la memoria) los rastros de la verdad en la confusión.

Las palabras del Desengaño al comenzar la crisis

La dificultad la hallo yo en leer y entender

lo que esta de las tejas abajo; porque como todo ande en cifra y los humanos corazones estén tan sellados y inescrutables, aseguroos que el mejor lector se pierde.[III,444]

admiten la contralectura: el mejor lector es aquel que se pierde en su propia verdad, no busca el sentido fuera sino dentro de sí, abriendo significados ocultos para poder leer y entender.

Gracián construye su "visión escénica" (según palabras de Prieto) del mundo a descifrar, en un discurso que contiene el curso de la vida humana porque la verdad de lo dicho dependerá, en última instancia, de la transparencia de los signos a la luz de la verdad vivencial de cada hombre en su lectura del mundo. Si además dicho discurso cumple la condición propuesta en el prólogo a la tercera parte de ser "[...] o tan breve que se pudiera tomar de memoria, o tan larga que nunca se acabara de leer." [p.391] el lector será cómplice de la peregrinación hacia una escritura infinita que nunca se acabará de leer.

III.3.6. "Un todo artificioso mental": el texto mediato o del discreto lector.

Y tú, oh, libro!, aunque lo nuevo y lo exquisito te afianzan el favor, si no el aplauso de los lectores, con todo deprecarás la suerte de encontrar con quien te entienda.  
Al lector, Agudeza y arte de ingenio, 46.

Al revisar el concepto de agudeza compuesta hemos visto como Gracián considera que las relaciones se establecen entre los

asuntos "como partes para componer un todo artificioso mental".(46) Sus palabras bien pueden definir al Criticón como manifestación extrema de la peregrinación alegórica novelizada.

Este todo artificioso es una atalaya de la vida humana, que ofrece un punto de observación elevado para que la mirada del hombre descienda sobre sí mismo y su destino trascendente.

Peregrinar supone descifrar la apariencia del mundo y esta idea, común a todos los relatos de peregrinación, en el caso particular de El Criticón constituye una reflexión sobre lo literario.

La escritura y la lectura son dos actividades interdependientes desarrolladas a lo largo del camino. Ambas consolidan una relación de tres: autor, texto y lector. Andrenio y Critilo, los lectores y el narrador, todos peregrinamos hacia la isla de la inmortalidad, que no es otra cosa que la trascendencia por lo literario. La llegada a Roma como destino final de la peregrinación es transformada, por obra de la alegorización narrativa de Gracián, en glorificación de lo escrito y lo leído. Sólo quien pueda descifrar los signos conoce la verdad, y más allá de los contenidos bíblicos-doctrinales no considerados en nuestro trabajo, este pacto de lectura resemantiza a la novela haciendo de ella una alegoría de lo literario, cifra del mundo vivido por el hombre.

La experimentación narrativa llevada a cabo por Gracián ofrece como resultado un texto construido espectacularmente sobre la metáfora del mundo como teatro. En este sentido, la superposición de personajes históricos y figuras alegóricas opera

como los diversos planos escenográficos del auto sacramental calderoniano. Al mismo tiempo la conexión semántica existente entre la lectura literal y la no literal de las alegorías del Criticón ofrece un espacio para la participación del que lee. Por eso es posible pensar que la epopeya de Gracián no es sólo la del camino recorrido por Andrenio y Critilo a través de El gran teatro del Universo, El vermo de Hipocrinda o La cueva de la Nada, sino también la epopeya del que lee y entiende. Entre otros R. Senabre la considera como "el relato de un itinerario intelectual".(47)

Así parece claramente por qué las cosas que imaginamos con mucho cuidado se fijan bien en la memoria, y lo que con liviana consideración tratamos, luego se nos olvida.(48)

Huarte de San Juan explica de esta forma el proceso de fijación de los recuerdos, y sus palabras nos vuelven a enfrentar a la idea que orienta nuestra lectura: El Criticón busca, ante todo, impresionar para recordar.

La peregrinación de Andrenio y Critilo traza el itinerario del artificio. Leer El Criticón supone recorrer el laberinto de símbolos y enigmas que rodea su paso por el mundo. De modo que si los peregrinos deben ejercitar la prudencia para reconocer el buen camino hacia Felisinda, el lector debe practicar la discreción y el buen criterio.(49) El esfuerzo de avanzar a través de la maraña de signos, verdadero "trabajo", obstáculo a superar (como las peripecias de la novela bizantina), debe

completarse con la fijación del conocimiento adquirido en la memoria. Leer y recordar son, pues, actividades complejas capaces de re-construir el camino. A mayor dificultad mayor poder de fijación de las imágenes. La pluralidad semántica de las alegorías gracianescas produce un blanco a llenar que el lector deberá completar con su propia experiencia.

Siguiendo las normas jesuíticas de la RATIO STUDIORUM El Criticón conforma un locus monumental (en tanto se muestra a sí mismo) que cobija enorme cantidad de imágenes del mundo. Escrita para enseñar, y enseñar a recordar, la última obra de Gracián guarda celosamente sus espacios en blanco.(50) Esta estética del sobreentendido practicada por nuestro autor con clarísima conciencia de sus recursos expresivos ha dejado su huella inconfundible en el texto del Criticón. Pero supone un grado de complicidad con el lector bastante alejado de la sensibilidad contemporánea. Por lo tanto la eficacia de su contenido doctrinal nos impresiona menos que su monumental artificiosidad. Dicho en otras palabras, nuestro horizonte hermenéutico está ya distante del de los lectores del XVII como para que la decodificación de los símbolos nos conduzca por los mismos caminos. A pesar de ello la relación de Critilo y Andrenio, padre e hijo, "peregrinos del mundo", se actualiza en la relación narrador-lector. Entre unos y otros median las monstruosas configuraciones alegóricas, como el Cécrope (II,5) o las figuras del Anfiteatro de monstruosidades (II,9), cuyo destino último es impresionar la sensibilidad del que lee. Cuanto más efectiva sea dicha impresión mejor quedará fijado el conocimiento del mundo. Impresionar para recordar es la clave

de la construcción y la deconstrucción de los variadísimos componentes literarios de la obra de Gracian. En este sentido, El Criticón es un viaje al centro, como las otras novelas de peregrinación, pero este centro no es Roma y aparece sólo aludido al final del relato. Esta excentricidad de su construcción busca equilibrarse fuera del texto, encuentra más sentidos posibles en la actividad del que lee. Autorreferida, por lo tanto contenedora de rastros del circuito comunicativo, la peregrinación de Andrenio y Critilo es extraña, ajena, peregrina, otra, cada vez que es leída y recordada. Por eso El Criticón no busca el aplauso de los lectores sino quien lo entienda. Leerlo supone aceptar ese desafío.

## Notas

- (1) A. Prieto. Introducción a la edición de EL CRITICON de Baltasar Gracián, Barcelona, Planeta, 1985. La cita, p. LX.
- (2) Cf. A. Egido, "La Hidra Bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco", Edad de Oro, VI, (1987), pp. 113 y ss.
- (3) Cf. R. Senabre, Gracián y EL CRITICON, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, pp. 57 y ss. Evaristo Correa Calderón se opone a esta idea en B. Gracián: Su vida y su obra. Madrid, Gredos, 1961, p. 192, n. 12.
- (4) B. Gracián. Agudeza y arte de ingenio, vol. I, disc. II, p. 55. Cito por la ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.
- (5) Lázaro Carreter. "Sobre la dificultad conceptista", Estilo barroco y personalidad creadora. Madrid, Cátedra, 1977, 13-43.
- (6) *Ibidem*, p. 15-16.
- (7) Gracián, Agudeza. LI, II, p. 168.
- (8) M. Blanco, "EL CRITICON: Aporías de una ficción ingeniosa", Criticón, 33, (1986), 5-36. La cita, p. 22.
- (9) A. Egido, art. cit. p. 82.
- (10) A. Egido, "La variedad en la Agudeza de Baltasar Gracián", Syntaxis, 16-17/invierno-primavera (1988), 49-61. La cita, p. 53.
- (11) Fdo. Lázaro Carreter, "El género literario de EL CRITICON", Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses, Zaragoza, 1986, 67-87.
- (12) R. Senabre, op. cit., p. 30 y ss.
- (13) M. Blanco, art. cit., p. 27.
- (14) "250 notas para una mejor comprensión literal de la primera

parte del CRITICON", Criticón, 33 (1986), 51-104. La cita, p. 98.

(15) A. Prieto, introd., p. XXXV.

(16) Además el Tiempo es en la corte de Vejecia "su más confidente ministro".

(17) Cf. A. Egido, "Topografía y cronografía en La Galatea". Zaragoza, Caja de Ahorro y Monte de Piedad, Aragón y Rioja, 1985, 51-93.

(18) "250 notas...", p. 88.

(19) A. Egido, art. cit., p. 90.

(20) "250 notas...", p. 58: (...) el trasfondo histórico es casi siempre una evocación de la España y la Europa de los años cincuenta del siglo XVII".

(21) B. Pelegrín, Le fil perdu du CRITICON de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition 'conceptiste', Aix-en-Provence, Univ. de Provence, 1984. 305 pp.

(22) Ibidem, p. 48-49.

(23) Ibid., p. 158.

(24) Ibid., p. 129.

(25) B. Pelegrín, Ethique et Esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián. Actes Sud, Hubert Nyssen ed., 1985, p. 22 y ss.

(26) op. cit., p. 24-25. El análisis de Pelegrín se orienta a demostrar de qué manera los capítulos franceses del Criticón constituyen un ataque a las ideas jansenistas provenientes del convento de Port-Royal, en defensa de la Compañía de Jesús. Cf. p. 26-35 y la segunda parte del libro.

(27) B. Pelegrín, Le fil perdu..., p. 129 y ss.

- (28) -----, op.cit., p.138.
- (29) A.Milhou, "Le temps et l'espace dans le CRITICON", BH, LXXXIX, 1987, nro.1-4, 153-226. Cf. p.166.
- (30) Milhou arriesga la hipótesis de que después de este ciclo Andrenio y Critilo deberían morir el Viernes Santo, pasar por la Isla de la inmortalidad el Sábado Santo y entrar en el Paraíso el domingo de Pascua y reconoce no haber encontrado ninguna indicación que apoye su teoría. art.cit., p.167.
- (31) B.Pelegrín, Le fil perdu..., p 184 .
- (32) A.Milhou, art.cit., p.210-213.
- (33) A.Milhou, art. cit., p.154-155.
- (34) Real Academia Española, Diccionario de Autoridades, ed. facs., Madrid, Gredos, 1979, tomo III, pp.110-111. (Biblioteca Románica Hispánica).
- (35) RAE, Diccionario de Autoridades, ed. cit., tomo II, p.54.
- (36) "Discurrió bien quien dijo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto..." p.444. Curtius en Literatura europea y Edad Media latina se refiere al Criticón al estudiar el tópico en el capítulo "El libro como símbolo", pp. 423-489. Cf. p. 484. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- (37) Cf. la nota RN.117;CC.94.7 donde se analiza este salto del discursivo. L.E.S.O. (U 1050 del CNRS) Notas a la tercera parte, en Criticón, 43, 1988, p.222.
- (38) Existía en Europa una larga tradición de chistes escolares sobre términos gramaticales y retóricos. Cf. Curtius, op. cit., p. 591-591.
- (39) Al respecto la nota RN.126;CC.102.13.El sobrino del tío, que

no lo es, sino etc... digo sobrino de su hermano aclara el equívoco: Diciendo que el tío es cura, todo se hace claro: el supuesto sobrino es sobrino de su hermano, es decir que es su hijo. Criticón, 43, 1988, p. 223.

(40) Cf. la nota RN.126;CC.102.34 con ejemplos de Góngora. art. cit., p. 224.

(41) Melchora Romanos, "Sobre la semántica de figura y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo", Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, 25-30 de agosto de 1980. Ed. de G. Bellini, vol. II, Roma, Bulzoni Ed., 1982, pp. 903-911.

Para el estudio de los juegos de palabras en la obra del jesuita aragonés, Cf. D. L. Garasa, Los juegos de palabras en Gracián. Buenos Aires, 1948. Tesis de Doctorado en Letras presentada ante la Universidad de Buenos Aires.

(42) Criticón, 43, 1988, art. cit., p. 225.

(43) Criticón, 43, 1988, art. cit., p. 225.

(44) Antonio Armisén analiza el tema de las maravillas en su artículo "Admiración y maravillas en El Criticón. (más unas notas cervantinas)", Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses, Zaragoza, 1986, pp. 201-241. En particular, pp. 229 y ss. Son interesantes sus observaciones acerca de las relaciones entre el Persiles y El Criticón.

(45) Volvamos a recordar la interpretación de Mercedes Blanco acerca de la agudeza compuesta fingida como "término graciano que designa a la vez esta estrategia de la verdad que se insinúa en la máscara y la alusión". "El Criticón: aporías de una ficción

ingeniosa", Criticón, 33, 1986, pp. 5-36.

(46) Gracián, Agudeza, LI, II, p.168.

(47) R. Senabre, op.cit., p.30.

(48) Huarte de San Juan, Examen..., p.142.

(49) Cf. J.Hahn, The origins..., p.48 y ss.

(50) B. Pelegrín, Esthétique..., p.209.

*IV. La novelización de  
la Peregrinatio*

#### IV. La novelización de la PEREGRINATIO.

Para desarrollar este punto tomaremos en cuenta tres aspectos que han sido considerados a lo largo del trabajo como propios de la épica en prosa en lo que al viaje se refiere.

En primer lugar volveremos sobre las coordenadas espacio-temporales, ya que en cada uno de los textos analizados dichas coordenadas adquieren características particulares. En este sentido hay que insistir en que, mientras en el Peregrino de Lope y en el Persiles de Cervantes los peregrinos transitan un espacio-tiempo ligado a la geografía y a la historia, Andrenio y Critilo se mueven en el doble plano del referente simbólico y el verosímil. Luego retomaremos algunas de las consecuencias que acarrea este procedimiento discursivo.

Siguiendo la línea trazada por el pensamiento de Mijail Bajtín acerca del cronotopo trazaremos el perfil humano generado en cada caso. Esa imagen del hombre que implica no sólo al peregrino como personaje sino, y fundamentalmente, al lector como decodificador del mensaje narrativo. El objetivo de esta aplicación teórica a la lectura de los textos es el de establecer con mayor exactitud los alcances que el tratamiento del espacio y del tiempo genera en la novela de peregrinación.

Sobre esta base podremos repensar una relación problemática: la del narrador y el lector. Ambos recorren el mismo laberinto pero, aunque parezca obvio afirmarlo, de diferentes maneras. Mientras el narrador determina el camino a seguir, el destino final de la peregrinación de los personajes, diseminando marcas textuales de las decisiones tomadas en el transcurso de la

escritura (escribir es caminar), el lector va recogiendo las marcas, cuando y como las ve, ateniéndose a ellas para recomponer el itinerario total (leer también es caminar).

De manera que los tres aspectos considerados aquí nos darán materiales para establecer líneas evolutivas del género, pero, sobre todo, nos permitirán tomar conciencia de los procedimientos utilizados para consolidar un ménage à trois: la peregrinación conjunta del caminante, de la narración y de la lectura.

#### IV.1. Teoría del cronotopo.

En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grand part) l'image de l'homme en littérature, image toujours spatio-temporelle.

Bajtín, Esthétique et théorie du roman, 238.

Entre 1937 y 1938 el crítico ruso Mijail Bajtín enuncia una poética histórica del género novelesco a partir del concepto de cronotopo que expresa la correlación esencial de las relaciones espacio temporales, tal como es asimilada por la literatura. Dicho término, adaptado de la teoría de la relatividad de Einstein, designa una categoría de la forma y del contenido de la obra literaria que establece una determinada imagen del hombre.

De esta manera Bajtín repasa el devenir histórico de la novela, desde la novela griega hasta lo que él denomina la novela de educación del siglo XIX. Relevaremos aquí los aspectos de su

teoría que más interesan a los fines propuestos, es decir, la consideración de los factores espacio y tiempo en la novela bizantina española.

Antes que nada habría que subrayar la salvedad que el propio Bajtín hace al formular sus hipótesis acerca de la exactitud de su exposición: "Nous ne voulons pas prétendre que l'exposé de nos théories soit complet ou absolument exact."(1) Más adelante volveremos sobre este punto.

El primer tipo de novela considerada es la novela griega de los siglos II y VI d.C., es decir, Las Etiópicas de Heliodoro, Leucipe y Clitofón de Aquiles Tacio, Quereas y Calirroé de Caritón de Afrodisia, las Efesíacas de Xenofon de Efeso y Dafnis y Cloe de Longus. Todas estas novelas están compuestas por los mismos ingredientes argumentales y constituyen relatos de pruebas y aventuras en los que una pareja de enamorados atraviesa por infinitas peripecias, separaciones, naufragios, falsas muertes, etc., hasta el reencuentro y matrimonio final.

La acción se desarrolla sobre un fondo geográfico muy vasto y variado: Grecia, Persia, Fenicia, Egipto, Babilonia, Etiopía, etc. Entre el primer encuentro y nacimiento del amor hasta el matrimonio se desarrolla toda la acción que queda, así, fuera del tiempo biográfico. Además este hiato temporal no deja ninguna huella en la vida o en el carácter del héroe. La interrupción del curso normal y práctico de los hechos se debe a la irrupción del puro azar con su lógica particular. Así, el tiempo de las aventuras es el de la intrusión de las fuerzas irracionales en la vida humana. Y como los incidentes no pueden

preverse con ayuda del análisis racional, se los reconoce por medio de la adivinación, los auspicios, los sueños y los presentimientos.

Los cronotopos que ingresan en el asunto de la novela griega son el del reencuentro, en el cual la definición temporal ("en el mismo momento") es inseparable de la espacial ("en el mismo lugar"), el de la separación, la huida, los encuentros, el raptó, el matrimonio, todos ellos análogos por la unidad de sus definiciones espacio temporales y están estrechamente relacionados con el cronotopo del camino, y el del reconocimiento y el no reconocimiento.

Ahora bien, siendo el de la novela griega un mundo cronotópico, el lazo entre el espacio y el tiempo no tiene un carácter orgánico sino puramente técnico y mecánico. Las aventuras están regidas por el azar en un lugar dado del espacio. Dicho en otras palabras, el cronotopo de las aventuras se caracteriza por el lazo técnico abstracto entre el espacio y el tiempo, por la reversibilidad de los momentos de la serie temporal, y por su posibilidad de cambiar de lugar en el espacio. La imagen del hombre que corresponde a dicho cronotopo es absolutamente pasiva e inmutable. Las cosas le suceden, el hombre es sujeto únicamente físico de la acción y sale de ella idéntico a sí mismo.

El elemento compositivo y organizador de la novela griega es la puesta a prueba que verifica la identidad del héroe. Este es, según Bajtín, el sentido literario e ideológico de este tipo novelesco. Además la unidad de la imagen humana se define en la novela griega por su carácter retórico-jurídico.

Finalmente el crítico ruso afirma que este cronotopo es el más abstracto y estático de todos los grandes cronotopos novelescos.

En las Observaciones finales de su Teoría Bajtín precisa algunos de los conceptos expresados anteriormente.(2) Así, por ejemplo, se pregunta cuál es la significación de los cronotopos en la novela y deduce que estos se presentan como centros organizadores de los principales hechos contenidos en el asunto de la novela. El cronotopo, principal materialización del tiempo en el espacio, aparece como el centro de la concretización figurativa, como la encarnación de la novela entera. Por otra parte se refiere a los valores cronotópicos que define por su mayor o menor grado de intensidad emocional, por ejemplo, el cronotopo del umbral que está impregnado de gran valor emocional, es el cronotopo de la crisis, del cambio de vida, el tiempo aparece en él como un instante, como si no hubiera duración, fuera del curso normal del tiempo biográfico.

Llegado al punto de establecer los límites del análisis de los cronotopos, Bajtín afirma que toda penetración en la esfera del sentido debe pasar por la puerta de los cronotopos, forma semiótica que determina la unidad artística de una obra literaria en sus relaciones con la realidad.

#### IV.2. Su aplicación a la novela española de aventuras.

Nuestra reflexión sobre la posibilidad de aplicar la teoría bajtiniana del cronotopo a la lectura de la novela española de aventuras parte de la definición del cronotopo de la novela griega como el más abstracto y estático de los grandes cronotopos

novelescos. Y ese punto de partida nos lleva a plantearnos la primera pregunta: ¿cómo se resemantiza el cronotopo de la novela griega en las novelas españolas de amor y aventuras del siglo XVII?

A priori pensamos que indudablemente al enriquecerse el esquema narrativo de la bizantina con otros ingredientes literarios, tales como narraciones folklóricas, poemas, e incluso autos sacramentales, la relación espacio-tiempo perderá en gran parte "el carácter puramente técnico y mecánico", que tenía en la novela griega de Heliodoro y Tacio. (3) De los textos surgirá pues qué carácter adquiere dicha relación, atendiendo a los cambios discursivos originados por la interacción genérica. (4) Teniendo en cuenta esa primera actualización del género en España podremos afrontar el estudio de la cuestión en la práctica cervantina, en el Persiles.

Si el azar, que regía la articulación de las aventuras en la novela griega, es sustituido por la Providencia Divina en la novela española de aventuras, ¿cómo se modifica la imagen del hombre que peregrina por territorios lejanos, pero también por tierra tan cercana y palpable como la España del 1600? ¿Guarda relación esta nueva imagen del hombre con la definición que por otro camino enuncia A.K. Forcione del Persiles como novela cristiana?

Estos y otros interrogantes nos llevarán a considerar las implicancias ideológicas que acarrea la configuración de la épica cristiana en el momento en el que Cervantes escribe el Persiles, su obra máxima.

#### IV.2.1. El peregrino en su patria de Lope de Vega.

Cincuenta años después de publicada la novela de Reinoso, Los amores de Clareo y Florisea, Lope de Vega edita su Peregrino, texto en el que el cronotopo de la novela griega ha sido modificado por el cronotopo propio de la novela de peregrinación, en el cual el héroe se desplaza por un mundo separado del país natal por el mar y la distancia. Pero Lope hará que su héroe, Pánfilo de Luján, peregrine en su patria poniendo en juego la paradoja de un espacio familiar en un tiempo próximo. Esto integra, aunque débilmente, al protagonista a cierto devenir histórico. Al mismo tiempo, el extrañamiento, la enajenación del héroe de su tierra natal es elaborada por Lope mediante cronotopos particulares: la cárcel, el hospital, las montañas y los baños argelinos. Presos, locos, ermitaños y cautivos cristianos se aglutinan en su reclusión espacial que, paradójicamente, los incluye en el marco social. También Pánfilo de Luján es sucesivamente cautivo, preso y loco, y más aún, decide fingirse loco para estar cerca de Nise, rasgo propio de la iniciativa personal que escapa a los designios del azar.

La acción de la novela se sitúa en un marco geográfico determinado: la península ibérica, Africa, Francia e Italia. En particular las ciudades de Barcelona, Valencia, Monserrat, Zaragoza, Marsella, Perpignan, Ceuta, Fez, Lisboa y Roma. Hitos de la peregrinación de Pánfilo y Nise estos lugares reconocibles como espacios cotidianos ligan el desplazamiento de los personajes a una realidad cercana y concreta. Si bien no hay descripciones coloristas ni detalles ambientales que ilustren explícitamente a

estos lugares como espacios públicos, aparecen atisbos en los sitios en los que se representan los autos sacramentales:

Ya en la puerta del insigne templo del Pilar sacro, sobre que tiene los pies la imagen santa de la reina del cielo y nuestra, estaba un teatro que adornado de ricas telas, obligaba la vista. Lo noble de la ciudad le coronaba en torno, y estando el pueblo atento salieron tres músicos que cantaron así [...]. [p.282]

En este teatro se representa el Auto de la Maya que, no casualmente, es el auto sacramental más fuertemente ligado al sustrato folklórico real. Podríamos considerar en la novela de Lope un cronotopo nuevo: el del teatro, espacio consagrado a la escenificación que multiplica y profundiza al espacio lineal, por así decir, del cronotopo del camino que recorre el peregrino. En particular en el caso del teatro alegórico del auto sacramental el espacio aparece impregnado de símbolos e imágenes estáticas que exigen del espectador una lectura compleja, la aprehensión simultánea de los diversos niveles de la sugestión analógica. Fuera del tiempo de la narración, el cronotopo teatral genera su propio tempo discursivo caracterizado por una duración psicológica que escapa de los límites de lo cotidiano y sensible. Si se concibe una relación cronotópica entre los autos sacramentales y la novela diríamos que este cronotopo al que hemos llamado teatral materializa la simultaneidad en la sucesión, lo atemporal en lo temporal y lo universal en lo particular.

En lo relativo a los datos cronológicos, aunque en su mayor parte la novela transcurre en un tiempo indefinido con

frecuentes precisiones del tipo "casi tres meses", "de allí a algunos días", "un día", el texto fija la acción en un tiempo preciso: el "año santo del pontificado de Clemente Octavo", el 1600. Más adelante cita las bodas reales de Felipe III con Margarita de Austria ocurridas el 18 de abril de 1599, de donde surge una falla cronológica justificada por la conveniencia de hacer coincidir ambos hechos, ya que los autos sacramentales muestran como artificio constructivo las imágenes de las bodas y del viaje del alma.

Es importante aclarar que la fijación de hitos históricos concretos ligan al Peregrino al devenir temporal, pero no tanto al tiempo de la aventura, ya que como se ha dicho, los personajes no son modificados por el paso del tiempo, sino y principalmente al tiempo de la escritura y de la lectura. (5) La novela parece compuesta inmediatamente después de ocurridos los hechos que cuenta. Esto, que supone una infracción notable del canon tradicional del género (que exigía la ubicación de la acción en tiempos y lugares remotos), supone privilegiar al narrador y al lector, o dicho en otras palabras, destaca la manipulación didáctica del discurso desde quien lo produce a quien lo consume. Así se explica la armónica convivencia de dos tiempos tan disímiles, uno despojado por completo del devenir y otro fuertemente impregnado de marcas históricas. Pero su novela trabaja más en el nivel de la combinación genérica multiplicando los espacios y los tiempos. Su texto contiene al mismo tiempo, la geografía recorrida por Pánfilo y Nise, el espacio-tiempo saturado de alegorías de los cuatro autos sacramentales, y el espacio

autorreferido de los poemas amorosos y religiosos. Cada género impone su tiempo, lineal y consecutivo en la narración, ahistórico y yuxtapuesto en los autos, condensado y cristalizado en los poemas.

En su conjunto esta parafernalia de artificios es puesta por Lope bajo el dominio de una paradoja central: el peregrino en su patria, el ajeno en lo propio, el excluido en la inclusión, el extraño en lo cotidiano y familiar. Incapaz de llevar adelante los frutos de esa paradoja, la novela guarda, casi como una curiosidad anecdótica, el juego de la yuxtaposición genérica.

¿Cuál es la imagen del hombre que se origina a partir de las infracciones genéricas hechas por Lope en el Peregrino?

Hijo de la multiplicidad de planos espaciales y temporales el peregrino de Lope es un personaje estático y espectacular. Pánfilo y Nise son, desde el comienzo hasta el fin de su peregrinación, siempre iguales a sí mismos. Actúan más como puntos de referencia indispensables para la coherencia elemental de la trama que como artífices de su camino. Tal como si fueran actores sobre un escenario dicen su letra sin alterar el texto que impone el narrador. Muestran una sola cara, compuesta y maquillada para la ocasión, no plantean alternativas en su conducta, hacen lo que deben hacer.

De ellos surge, como destello fantasmático, un perfil humano completamente sometido a los designios de la Providencia Divina, recorriendo los vericuetos del laberinto del mundo de la mano autorizada del que todo lo sabe. Un ideal humano más ligado a la reproducción de lo conocido, o si se prefiere a su

re-presentación, que a la producción del conocimiento.

La imagen humana surgida de este texto complejo no es ya la del héroe de la bizantina, sino la del peregrino de la Contrarreforma. El héroe de Lope sigue el camino de la perfección espiritual hacia el centro máximo de la religión católica: Roma. El cronotopo de la peregrinación es siempre un proceso de enajenamiento, por eso peregrinar en la patria, extrañándose de lo propio, cercano y conocido, a la búsqueda de lo otro, lejano y desconocido. Este proceso, al que podríamos suponer como necesariamente dinámico, está cristalizado en forma de prueba u obstáculo a superar, por lo tanto confirma algo ya existente. De allí que Pánfilo de Luján sea un héroe estático y despojado por completo de iniciativa. Su disposición a seguir el llamado de la Providencia Divina responde al fenómeno que Bajtín explica en su Relato épico y novela:

[...] l'homme épique est démuní de toute initiative idéologique ( de même que les personnages et l'auteur). Le monde épique est également privé d'initiative linguistique: le monde épique ne connaît qu'un langage seul et unique, déjà constitué. Ainsi, ni la vision du monde, ni le langage, ne peuvent servir de facteurs de délimitation et de constitution des représentations de l'homme, de leur individualization.(6)

Siguiendo el razonamiento anterior resulta claro que el peregrino carece de iniciativa ideológica, pues no hace más que llevar a la práctica ejemplarizadora los dictados de la

Contrarreforma católica. (7) Sin embargo, en el caso de El peregrino en su patria, no parece completamente cierta la falta de iniciativa lingüística, ya que existe en la novela cierto grado de polilogismo expresado por la intercalación de diversos géneros literarios en el cañamazo bizantino. Nos referimos a los relatos, los emblemas, los autos sacramentales y la lírica, que plantean variedad de accesos a un mismo y único mensaje ideológico y a su tergiversación como textos citados. La novela instauro un espacio y un tiempo escenificables donde los protagonistas son colocados junto con el lector en el teatro para asistir a la representación de los autos sacramentales y, al mismo tiempo donde el narrador se representa a sí mismo en los poemas religiosos y amorosos. (8) Esta transgresión del canon tradicional de la novela bizantina llevada a cabo por Lope en el Peregrino, especialmente la aparición del personaje del autor en el texto, es considerada por Bajtín como característica propia de la novela entendida como género histórico en contacto con el presente inacabado:

Ce nouveau statut de l'auteur premier, formel, dans une zone de contact avec le monde représenté, rend possible l'apparition de son image propre dans le champ de sa représentation. Cette nouvelle situation est un des résultats les plus importants de l'abolition de la distance épique (hiérarchique). (9)

Resumiendo, la novela de Lope presenta una imagen del hombre ideológicamente estática y acabada, pero expresada lingüísticamente con cierto grado de actualización genérica, esto es, mediante la transformación del texto en complejo espacio

escenificable por obra y gracia de la extroversión lírica del narrador.

#### IV.2.2. Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes.

"La plenitud del Persiles como novela fue sacrificada en aras de la más alta intención ideológica", afirma J. B. Avallé-Arce en su edición del texto, señalando así una observación frecuente en la crítica del Persiles. Y es precisamente esa falta de plenitud, que nosotros interpretamos siguiendo la teoría de Bajtín como un escaso contacto de la novela con el presente histórico en devenir, un efecto inmediato de los cronotopos presentes en la peregrinación de Periandro y Auristela. Luego volveremos sobre el punto de la "alta intención ideológica".

La presencia de dos bloques narrativos tan definidos como los trabajos septentrionales y los meridionales ha sido largamente elaborada por los críticos. (10) Retomaremos esta cuestión desde la perspectiva de la teoría del cronotopo. El cronotopo del norte que domina los dos primeros libros responde al esquema establecido en la novela griega de aventuras, allí el lazo tempoespacial es puramente técnico y abstracto: no se sabe cuándo ni exactamente dónde Periandro y Auristela se desplazan por una tierra de bárbaros, vagamente presentada como tierras frías y oscuras, generalmente islas, e incluso islas alegóricas como la Isla Maravillosa (II,15) que nos remite a las insulas de Clareo y Florisea. El cronotopo del sur coincide con los libros III y IV e introduce en el relato referencias espacio temporales más precisas y concretas: los peregrinos llegan "diez y siete días" después de

navegar desde la isla de las ermitas a Lisboa donde "[...] les pareció que ya habían llegado a la tierra de promisión que tanto deseaban". (11) A partir de ese momento la peregrinación deja de estar sujeta a los avatares e infortunios de la navegación marítima, y sigue un itinerario continental que comprende España, Francia e Italia tras la voluntad expresa de los protagonistas de llegar a Roma. Lejos de la tierra de bárbaros septentrionales, el sur es tierra de pastores y villanos, de templos (Guadalupe, Nuestra Señora de Esperanza) y de mesones, donde Periandro y Auristela son, finalmente, Persiles y Sigismunda.

Esta configuración cronotópica ilumina la reflexión que, por otro camino, hace Riley acerca de los procedimientos narrativos empleados por Cervantes en el *Persiles*, y el desplazamiento desde el romance (ficción idealista) hacia la novela (ficción realista):

[...] Todos estos indicios de desplazamiento del romance puro, sobre todo en la segunda mitad del libro, señalan al Cervantes novelista que modifica la obra del Cervantes romancista. (12)

Como muestra de la convivencia de ambas modalidades veremos que, a pocas páginas uno de otro, el narrador echa mano de dos recursos aparentemente contrarios. El primero es la mención de un topónimo presente en las relaciones topográficas de Felipe II, cuando Antonio pregunta:

-Por ventura, señor -[...]-, este lugar no se llama el Quintanar de la Orden, y en él no vive un apellido de unos hidalgos, que se llaman Villaseñores? [p.334]

En el capítulo siguiente del mismo libro aparece la fórmula quijotesca:

[...] digo que el hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo, [...]. [p.343. Lo subrayado es mío]

Ambos espacios, el histórico y preciso y el olvidado coexisten en el abstracto y difuso tiempo que permite lograr la simultaneidad señalada por Avalle-Arce:

La llegada a la Europa meridional marca el momento de máxima actualidad histórica, pero los personajes -y, por ende, la novela toda- se miran alternativamente, mejor aún, simultáneamente, en la realidad de sus patrias y en la reproducción del mito septentrional.

(13)

De modo que al no precisar fechas, como hizo Lope de Vega en su Peregrino, el narrador maneja con mayor libertad la relación técnica con ambos tiempos ya apuntados.

La gran distancia que separa al Persiles de los ensayos anteriores del género en España radica en que su narrador coloca a los peregrinos, no sólo frente a las peripecias canónicas del viaje, sino ante los relatos de quienes encuentran en el camino. De esta forma es imposible deslindar al tiempo y el espacio del discurso que los refiere. El Persiles se instaura entonces como un conglomerado armónico de historias articulado por la linealidad del camino. Y, aunque sus peregrinos no gozan del status autónomo de don Quijote y Sancho, poseen la capacidad de ser protagonistas

de sus propias aventuras y espectadores autorizados y autorizantes de las ajenas.

Una vez más nos planteamos la cuestión de cuál es la imagen del hombre delineada por los cronotopos actuantes en el Persiles. Es inevitable pensar este problema partiendo de La española inglesa, ya que es el embrión de la historia de Periandro y Auristela. En ese sentido, estos son distintos a Ricaredo e Isabela, si ellos se mostraban como personajes en conflicto interior con sus vivencias, aquellos aparecen sólo ratificados en su identidad por la superación de los obstáculos. Así en términos de elección y destino se definen a ellos mismos por boca de Periandro en I, 16:

Mi hermana y yo vamos llevados del destino y de la elección a la santa ciudad de Roma, y hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser algunos, ni libertad para usar de nuestro albedrío. Si el cielo nos llevare a pisar la santísima tierra y adorar sus reliquias santas, quedaremos en disposición de disponer de nuestras hasta agora impedidas voluntades [...]. [p.125]

Más adelante al hablar consigo mismo reflexionando como enamorado dice Periandro en II,6:

Considera, señora, que el amor nace y se engendra en nuestros pechos, o por elección o por destino: el que por destino, siempre está en su punto; el que por elección, puede crecer o menguar, según pueden menguar o crecer las causas que nos obligan y mueven

a querernos.[p.185]

Por eso debemos volver a lo dicho cuando analizamos la imagen humana en el Peregrino. Los peregrinos cervantinos son estáticos y faltos de iniciativa como lo era el peregrino de Lope. Sólo que no será el azar quien determine la constitución de los cronotopos, sino el cielo, la Providencia Divina u otro término semejante.

Los peregrinos del Persiles cumplen acabadamente con el precepto de la excelencia épica, es decir, poseen en el más alto grado la fe, la valentía, la belleza. Pero pagan su precio, esto es, la abstracción de sus caracteres.

Pero como contrapartida problemática, ya que Cervantes propone una escritura que se place más en los interrogantes que en las respuestas, en lo no dicho que en lo dicho, el perfil de la imagen humana se dinamiza en y por el relato. Aquello que se cuenta puede ser escuchado desde diversas posturas, el que narra selecciona los episodios y responde a las inquietudes de su auditorio e incluso, a veces, las ignora.

Así, al estatismo previsible de los personajes excelentes, sin las fisuras propias de las contradicciones humanas, se superpone, no del todo acabada, la dinamización de los relatos por obra y gracia de la inclusión del auditorio en la narración.

Una lectura posible de esta imagen bifronte de lo humano es la que rescata la peregrinación en la peregrinación, o dicho en otras palabras, los signos del relato en el camino.

Cervantes en el Persiles sujeta su escritura a los

dictados ideológicos de la Contrarreforma católica. Ya hemos dicho con anterioridad cuál es uno de los principales condicionamientos ideológicos que más atan al narrador: el peregrino no puede ser un personaje autónomo e incontrolable como el loco manchego. Si así fuera la peregrinación le daría una visión del mundo mucho más crítica y nihilista, como la que muestra El Licenciado Vidriera. Periandro nunca podría moverse en el cronotopo de don Quijote y Sancho, quedaría invalidado en su excelencia heroica por contacto con el tiempo histórico en devenir donde sólo un personaje que se autoconstruye y elige su destino puede sobrevivir. Pero, al mismo tiempo, únicamente Periandro puede moverse por espacios tan disímiles en un tiempo tan abstracto, porque es un peregrino, extraño en la tierra, cuyo único norte y guía es el empeño en llegar a la Jerusalén celeste. En este sentido, la imagen del hombre tal como aparece plasmada en el peregrino Periandro es una imagen sub specie aeternitatis. En tanto que don Quijote es un personaje conformado sub specie humanitatis y por eso, movido por su voluntad y libre albedrío. Los trabajos de Persiles y Sigismunda son las previstas peripecias del camino y las imprevistas alternativas del relato. Toda vez que el narrador reconsidere el mérito de un acontecimiento para ser o no contado, el lector deberá activar su participación evaluando las soluciones propuestas. Este juego, llevado hasta sus últimas consecuencias en el Quijote, permanece inconcluso en el Persiles, inmovilizado por la necesidad de satisfacer las convenciones genéricas de la épica en prosa que busca la difusión de una ideología poco afecta a la pluralidad semántica, la de la Contrarreforma.

Pero no todo es sometimiento y ortodoxia en el Persiles, ya se ha visto cuánto de original y heterodoxo poético muestra la composición de la novela que, por otra parte, no es ni más ni menos que un intento vanguardista de escribir épica en prosa. Y ese intento, tratándose de los dogmas de la fe católica reafirmados por Periandro y Auristela, es la "alta intención ideológica" a la que se refería Avalle-Arce. De allí que pueda cuestionarse el concepto de plenitud aplicado a la novela de Cervantes, porque es el primer ensayo serio de hacer en castellano lo que Torcuato Tasso en La Jerusalén libertada, no en vano Cervantes depositaba en ella las mayores expectativas literarias de su vida.

#### IV.2.3. Cuadros de una exposición

Para elaborar este ítem hemos realizado un cuadro que muestra a grandes rasgos la distribución relativa de los cronotopos en el contexto de las obras que acabamos de considerar. Corresponde aclarar que se incluyen dos textos: Los amores de Clareo y Florisea de Núñez de Reinoso y La española inglesa de Cervantes. Ellos nos proporcionarán un marco de referencia mayor para una mejor ponderación de las coordenadas tempoespaciales.(14) Sin ánimo de extraer de dicho cuadro conclusiones rigurosas acerca de las características de cada uno de ellos, observamos que en Clareo y Florisea los cronotopos típicos de la bizantina, los que se ubican en espacios abstractos y difusos, dominan al texto, en tanto que El peregrino en su patria y La española inglesa delimitan espacios geográficamente puntuales, en los que Roma es el hito fundamental de la peregrinación. Por su parte en el

Persiles aparecen los cronotopos abstractos del norte, y los concretos del sur constituyendo, de esta forma, un esfuerzo de síntesis en el tratamiento de las coordenadas tempoespaciales.

Cuadro 1: Distribución relativa de los cronotopos en los textos analizados.

<u>Clareo y Florisea</u>	<u>Peregrino</u>	<u>Española</u>	<u>Persiles</u>
-camino	-naufragio	-rapto	-templo
-ínsulas	-camino	-mar	-ínsulas
-rapto	-falsa muerte	-corte inglesa	-mar
-f.muerte	-prisión	-camino	-camino
-tormenta	-naufragio	-Roma	-Isla Nevada
-mar	-teatro	-convento	-corte R.Policarpo
-juicio	-Monserrat	-f.muerte	-Isla Ermitas
-matrimonio	-hospital de locos	-matrimonio	-Lisboa
-Valle de la Pena	-posada		-España
-naufragio	-Fez		-Templo -f.muerte
	-Roma		-Francia
	-condena a muerte		-Italia
	-matrimonio		-Roma -matrimonio

Dado que como instrumento crítico el cuadro 1 propone apenas una somera sistematización de la ubicación contextual de los cronotopos, nos pareció necesario elaborar otro en el que se mostrara la ocurrencia de los cronotopos en los textos. Dicha tarea nos permite afinar algunas observaciones de orden más general que apuntan a la peculiar constitución de la novela de amor y peregrinación en España en el siglo XVII.

Cuadro 2: Ocurrencia de los cronotopos en los textos analizados.

	1	2	3	4
-camino	x	x	x	x
-convento			x	
-corte			x	x
-falsa muerte	x	x	x	x
-hospital		x		
-juicio	x	x		
-mar	x	x	x	x
-matrimonio	x	x	x	x
-naufragio	x	x		x
-posada		x		x
-prisión		x		
-rapto	x	x	x	x
-teatro		x		
-templo	x	x	x	x
-tormenta	x	x		x
-insulas	x			x

-España	x	x	x	x
-Inglaterra			x	
-Francia		x	x	x
-Italia		x	x	x
-Portugal				x
-Roma		x	x	x
-Bizancio	x			
Egipto				
-tiempo abstracto	x			x
-tiempo concreto		x	x	

Referencias: 1:Clareo y Florisea; 2:El peregrino en su patria; 3:La española inglesa; 4: Persiles.

El cuadro 2 nos proporciona elementos relativos a las invariantes genéricas en el uso de los cronotopos y también pone en evidencia los cronotopos que son exclusivos de algunos textos. En este sentido vemos que el cronotopo del camino, el de la falsa muerte, el mar, el matrimonio, el rapto, el templo y la referencia a España como espacio geográfico preciso es común a las cuatro novelas analizadas. Explica dicha coincidencia el hecho de que son esenciales como elementos mínimos del cañamazo bizantino, pero además son indicios de una selección de tópicos que, indudablemente, responde a una intención ideológica común. Por ejemplo, los cronotopos del templo y el matrimonio refuerzan el

discurso contrarreformista que privilegia la esfera espiritual de la actividad humana, especialmente los ritos y los sacramentos. Sin embargo llama la atención que el cronotopo del juicio, tan relevante en los modelos fundacionales como mecanismos de conformación de la identidad del héroe, no aparezca en los textos cervantinos. Según nuestra lectura Cervantes desecha este recurso y lo reemplaza por otro más útil a sus propios fines. Así, el juicio es suplantado por la anagnórisis y el racconto final, permitiéndole al narrador jugar con las expectativas del lector y de los personajes, no sólo en el reconocimiento de la verdadera identidad de los héroes, sino también multiplicando los puntos de vista de la narración y la autorreferencia textual.

Por otra parte en El peregrino en su patria aparecen por única vez los cronotopos del hospital, la prisión y el teatro. Interpretamos que el hospital de locos y la prisión son ámbitos espaciales que integran y al mismo tiempo marginan a los protagonistas. Signos de la exclusión que justifican la peregrinación en suelo natal, tanto la prisión como el hospital son ámbitos marcados por la peculiar actitud del narrador que proyecta continuamente sus discursos retóricos y utiliza símbolos emblemáticos (nos referimos específicamente al relato del caballero Everardo en el libro I).

En cambio el convento aparece solamente en La española inglesa con el valor de umbral definitivo de la separación de Isabela y Ricaredo, y no casualmente allí se produce el reencuentro de los enamorados y la apoteosis de la belleza irradiada platónicamente por Isabela. Cervantes acude a él

sometiéndolo a la economía de elementos narrativos propia de las Novelas Ejemplares y lo pone de relieve cargándolo de valores emotivos: en el convento de Santa Paula está "la monja que tenía la mejor voz", allí Ricaredo es reconocido y cuenta su peregrinación, y también en ese lugar se le pide a Isabela que ponga por escrito su historia. La española inglesa es la única novela que ubica su acción en Inglaterra y resulta obvia la explicación de este hecho.

Clareo y Florisea es el único texto que utiliza el cronotopo de Bizancio y Egipto, tan natural en los modelos de la bizantina, y este rasgo lo aproxima a dichos modelos mostrando su característica como epígono en proceso de elaboración hacia formas más propiamente hispánicas.

Por último observamos que en la coordenada temporal, sólo el Persiles utiliza alternativamente el tiempo abstracto y el concreto. Se podrían exponer múltiples explicaciones de este procedimiento. La más obvia lo relaciona con el planteo norte-sur de las aventuras de Persiles y Sigismunda. Nosotros preferimos acentuar la lectura de este mecanismo como un artificio narrativo esencial en la constitución de la épica en prosa: la libre armonización de la precisión cronológica con la ambigüedad temporal permite al narrador equiparar la peregrinación a Roma de Persiles no sólo con la travesía de Eneas en el texto virgiliano sino también con la peregrinación bíblica del hombre sobre la faz de la tierra en busca de la salvación eterna.

De modo que la novela española de amor y peregrinación del siglo XVII y el antecedente considerado del XVI, muestra una

constitución caracterizada por el enriquecimiento de los cánones establecidos por Heliodoro y Tacio, en particular en lo relativo a la diversificación cronotópica y, por ende, a la matización de la imagen humana correspondiente. El peregrino español está inmerso en su realidad cercana y, aunque no la cuestiona ni modifica, la interpreta alegóricamente como un "trabajo" para lograr la reafirmación de su fe. Desde Núñez de Reinoso hasta Cervantes esta especie narrativa maduró desde la yuxtaposición narrativa hacia la elaboración barroca de los planos discursivos y posteriormente acentuó los elementos alegóricos agotándose a sí misma como literatura de entretenimiento.

#### IV.2.4. El Criticón

El Criticón impone la consideración individual de sus elementos espaciotemporales ya que, en este aspecto, se aparta considerablemente de los textos estudiados hasta aquí.

El viaje de Andrenio y Critilo va enhebrando espacios y tiempos familiares y cotidianos con los alegóricos y abstractos. Esto plantea infinidad de cuestiones ya que el sentido transita, alternativa, muchas veces simultáneamente, por lo literal y lo no literal.

Aquí y ahora, siempre y en todo lugar, son las coordenadas que trazan el itinerario de los "peregrinos del mundo". De modo que el sustrato elemental de la acción, un lugar y un momento del camino, es llevado a un nivel extremo de complejidad de sentidos.

El hecho de no ser Roma el objetivo último de la

peregrinación de Andrenio y Critilo sino la búsqueda de la esposa y la madre, Felisinda, modifica sustancialmente el diseño del recorrido. La información sobre su paradero sustituye a los obstáculos tradicionales del naufragio, el rapto o la enfermedad. Determinar si dicha información es correcta o no será el hilo conductor de la peregrinación. Otro tanto sucede con el tiempo, ya que la búsqueda abarca las cuatro edades del hombre, y tiene su último fin fuera de la historia sub specie humanitatis.

Gracián lleva a cabo la desrealización del tiempo y el espacio pero, no obstante, disemina infinidad de marcas textuales que fijan su relato a lugares y fechas muy precisos.

Por otra parte el sujeto dual, Andrenio y Critilo, le permite enfrentar permanentemente dos experiencias vitales extremas, Andrenio va desde la niñez a la madurez al tiempo que Critilo va de la madurez a la senilidad.

El Criticón plantea una dimensión interior de las coordenadas espacio temporales: por un lado el espesor alegórico de vicios y virtudes y, por el otro, la constatación empírica de lugares próximos y personajes coetáneos. Esta visión estereoscópica del hic et nunc es una de sus claves constructivas fundamentales.

Sin ánimo de hacer una descripción exhaustiva de los elementos espacio-temporales hemos elaborado un cuadro de algunos de dichos elementos en el contexto del Criticón.

tiempo		espacio	
verosímil	alegórico	verosímil	alegórico
<p>(7)"católico Filipo"(1621) (43)tiempo del relato</p>	<p>(70)EL DIA, NOCHE (80)HOMBRES DE AHORA</p>	<p>(44)nuestro mundo (54)Madrid</p> <p>(118)Lisboa, Madrid, Sevilla, Granada...</p> <p>(139)MADRID,</p>	<p>(50)ENCRUCIJADA</p> <p>(125)VENTA DEL MUNDO</p> <p>MADRE MADRASTRA</p>
<p>(210)Fernando III de Alemania Juan II de Polonia. (216)"católicos unicornios"</p> <p>(263)Levantamiento de Cataluña</p> <p>(315)armas de valientes</p>	<p>(207)MARAVILLAS MODERNAS</p> <p>(232)SIGLO</p> <p>(288)FORTUNA JUSTICIERA</p>	<p>(188)Aragón</p> <p>(208)Roma, Venecia, Francia, Polonia</p> <p>(223)Indias de Francia</p> <p>(241)casa de Lastanosa</p>	<p>(195)ADUANA DE LA VIDA</p> <p>(213)CULTO JARDIN</p> <p>(235)PUERTAS DEL INTERES</p> <p>(246)PALACIO DEL ENTENDIMIENTO</p> <p>(281)CASA DE LA FORTUNA</p> <p>(289)MESA DE LA FORTUNA (296)CASA A ESCURAS</p> <p>(325)PALACIO DEL ALMA (352)TEJADO DE</p>

(358)Don Pedro Pablo Zapata			VIDRIO Y MOMO  (373)JAULA DE LOCOS
(589)Don Juan José de Austria	(546)LA RUEDA DEL TIEMPO	(416)Alemania (435)Italia  (517)Portugal (534)Roma	(443)EL MUNDO DESCIFRADO  (565)MESON DE LA VIDA (589)ISLA DE LA INMORTALIDAD

Nota: los números entre paréntesis indican la paginación correspondiente a la edición utilizada.

La organización del esquema presentado discrimina el tiempo histórico y el espacio geográfico (ambos sujetos a la verosimilitud narrativa) del tiempo y el espacio alegóricos.

Aquí se hace imprescindible considerar las reflexiones teóricas sobre la alegoría como procedimiento discursivo para poder afinar una lectura de los elementos relevados anteriormente.

Quintiliano señala que "una metáfora continuada (en una o más frases enteras) da por resultado una alegoría" (Inst.Or.IX,2,46). (15) En general existe en las teorías sobre lo alegórico el consenso acerca de que "in the simplest terms, allegory says one thing and means another". (16) Susana Reisz de Rivarola subsume bajo el concepto de "discurso simbólico" al proverbio, el enigma y la alegoría, y aclara que, para que haya símbolo:

La condición básica es que el discurso permita una lectura literal y por lo menos otra no literal y que los elementos de ambas lecturas estén articulados conforme a un mismo esquema básico de relaciones.(17)

Esta "duplicación del nivel del discurso", que Fletcher percibe como una segunda intención del plano literal (18), es formulada por Gracián en su Agudeza mediante "su idea de la agudeza compuesta y las posibilidades de que las palabras y los conceptos crezcan y se doblen, mostrando su capacidad combinatoria (II,171).(19) Si, además, se tiene en cuenta la analogía implícita en la relación de lo dicho y lo significado por la alegoría, es posible comprender mejor la dinámica desatada por la inclusión del espacio-tiempo alegórico en la peregrinación de Andrenio y Critilo. En este sentido, recordemos la afirmación de Mercedes Blanco acerca de la extrema determinación del estilo conceptista que permite plasmar un mensaje al mismo tiempo universal y particular.(20) De manera que se produce una permanente tensión entre la circunstancia histórica concreta (por ejemplo, el levantamiento de Cataluña; III,V) y la configuración alegórica del tiempo (como es invocado por Fortuna en II,VI), entre el devenir de la vida humana y la fecha exacta de un hecho puntual. Lo mismo sucede con el espacio, resulta muy difícil precisar límites de uno y otro, están superponiéndose y oponiéndose continuamente (como sucede en III,XI donde la ciudad de Roma cobija al Mesón de la Vida en el que habita "la suegra de la vida", la Muerte). Resulta pues sumamente difícil establecer

tiempos y espacios acotados y por completo precisos dado que la escritura conceptista de Gracián busca por sobre todo

[...] preservar una ambigüedad, una multiplicidad de significados que deje abierta una posibilidad incesante de desplazamiento.(21)

De todas formas, y volviendo a la teoría bajtiniana del cronotopo, nos vemos obligados a redefinir el concepto tal como se da en El Criticón.

Resulta evidente que los cronotopos de la novela griega (el naufragio, el matrimonio, la prisión, la falsa muerte, la tormenta) están condensados en la primera parte del relato, donde el náufrago Critilo es rescatado por el joven Andrenio y cuenta su prehistoria para justificar el hilo conductor de su viaje, la búsqueda de su esposa Felisinda. La crisis V Entrada del mundo determina un cambio en la configuración cronotópica del relato. Andrenio y Critilo llegan a España, "nuestro mundo", y reinician, por decirlo así, su peregrinación hasta la Isla de la Inmortalidad. (22)

El cambio apuntado introduce el cronotopo que Bajtín denomina "la verticale médiévale de l'au-delà", presente en Roman de la Rose y la Divina Comedia. Se trata de "visiones" en las que [...]le temps réel de la vision et sa coïncidence avec un moment précis du temps biographique et historique (le temps de la vie humaine) porte un caractère purement symbolique.(23)

La interpretación de Bajtín sobre este tipo de novelas nos interesa para pensar parte de los muchos sentidos de El

### Criticón:

Le plus remarquable dans ces oeuvres, c'est qu'elles ont pour fondement [...] une perception très aigüe des contradictions de leur temps venues à maturation complète et, en somme, la perception de la fin d'une époque. D'où leur aspiration d'en donner la synthèse critique. Cette synthèse exige que soit présentée dans l'oeuvre, de manière assez complete, toute la diversité contradictoire de l'époque.(24)

Esa diversidad contradictoria es profundamente histórica, aclara el crítico ruso, porque su lógica temporal es la simultaneidad:

C'est uniquement dans la simultanéité des temps ou (ce qui revient au même) dans l'intemporalité, que se dévoilera le sens véritable de ce qui fut, qui est, et qui sera; car le temps, autrefois facteur de division, est dépouillé de sa vraie réalité, et de sa puissance interprétative.(25)

La contradicción entre el tiempo histórico y la idealidad intemporal del más allá genera la conciencia clara del fin de una época.

Creemos que los cronotopos alegóricos de El Criticón responden a esta clasificación de Bajtín, que nos ayuda a comprender mejor la enorme tensión semántica entre las circunstancias políticos-sociales explícitas o aludidas y el transcurso de la peregrinación hacia la Isla de la Inmortalidad.

La simultaneidad de los tiempos de la vida humana, encarnada en Andrenio y Critilo, y la atemporalidad de las alegorías sostiene la visión crítica del pasado, el presente y el futuro. Se produce así, junto con la proliferación semántica de la agudeza compuesta fingida, una expansión cronotópica de alcances universales a partir de la experiencia particular del mundo vivido.

Para cumplir ordenadamente con los criterios utilizados con anterioridad presentamos aquí un cuadro de la distribución relativa de los cronotopos en El Criticón.

- Naufragio
- Isla
- Matrimonio (Critilo-Felisinda)
- Prisión
- Falsa Muerte
- Tormenta
- Encrucijada de tres caminos  
(cronotopo del umbral)
- Camino
- Teatro
- corte de Artemia
- corte de Falimundo
- Venta del Mundo
- Casa de Falsirena
- Gran Feria del Mundo
- casa del Buen Gusto

- Aduana de la Vida
- Juicio
- casa de Salastano
- palacio de Sofisbella
- plaza del Vulgo
- casa de la Fortuna
- palacio de Hipocrinda
- Armeria del Valor
- casa de los Vicios (Diablo)
- Mansión de la Virtud
- ciudad de Honoria
- Corte
- Jaula de Locos

- Reino de Vejecia
- Palacio de la Alegria
- Corte de la Verdad
- Rapto (Andrenio)
- encrucijada
- corte del Saber
- casa de la Soberbia
- Cueva de la Nada
- Roma
- Mesón de la Vida
- Isla de la Inmortalidad

Un tratamiento tan complejo del tiempo y el espacio determina una imagen del hombre de pareja densidad significativa.

El hombre es signo de sí mismo y del mundo. Lo cual supone mediatizar la imagen proyectada en varios sentidos. Critilo es signo del futuro de Andrenio, si éste logra ser persona, y el segundo es signo del pasado del primero cuando, aunque viejo y experimentado, se equivoca.

La impronta duplicadora del lenguaje, el sujeto bifronte, la convivencia de la alegoría con lo verosímil hacen que la imagen humana del Criticón también sea capaz de contener la imagen del mundo. Gracián acude a la metáfora del mundo como libro para concretar la novelización de los ideales ético-morales que animan toda su obra. No es casual que Michel Foucault acuda a la misma metáfora para explicar la importancia ideológica de la semejanza en el saber de la época:

Por esto, el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras [...] y el espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafismos, [...]. Lo único que hay que hacer es descifrarlos [...]

Sin duda por ello la semejanza en el saber del siglo XVI, es lo más universal que hay; a la vez que lo más visible, aunque, sin embargo, hay que descubrirlo, por ser lo más oculto.(26)

De esta forma se llega a la idea de que "el lenguaje lleva en sí mismo su principio interior de proliferación", pensamiento afín al de Aurora Egido, antes mencionado, acerca de la capacidad multiplicadora de la agudeza compuesta.(27) En consecuencia la imagen del hombre propuesta por Gracián en El Criticón no es sólo un modelo de perfección, sino además una experiencia dinámica con el lector, pues se realiza en el doble movimiento,centrífugo y centripeto, que se da entre lo literal y lo no literal, y que implica al hombre particular y al género humano.

Este, y otros sentidos que no pretendemos agotar, están cifrados en El Criticón, y deben decodificarse reuniendo lo disperso y alejando lo contiguo.

Epopeya menipea, novela alegórica o visión novelada, la última obra de Gracián guarda intactas sus claves para atrapar al lector en el complejo tramado de su laberinto simbólico.

#### IV.3. Novelas de peregrinación, novela cristiana?

¿Por qué se escriben novelas de peregrinación en el siglo XVII?, ¿cuál es su intención ideológica? Trataremos de contestar aquí estos interrogantes haciendo la salvedad de que las respuestas quedarán siempre abiertas a nuevos enfoques e irremediabilmente condenadas al carácter conjetural de su formulación. Huelga considerar ahora la novela de Lope ya que en III.1.1. hemos analizado su sentido religioso.

Al estudiar los elementos cristianos presentes en el Persiles A.K. Forcione observa que la mitología

católica está simbólicamente concentrada en la novela:

The structure of the PERSILES is animated by the spirit of orthodox Christianity, as the adventures often have biblical overtones, suggesting an analogy between the heroes, God's chosen in search of the Promised Land, and mankind awaiting the advent of the Redeemer and the establishment of the custodian of his Word, the Holy See in Rome, itself to be followed by the New Jerusalem. (28)

Esto le permite establecer que en el nivel anagógico de la novela los trabajos adquieren especial importancia. Además las aventuras de los jóvenes héroes siguen un patrón cíclico con un momento de lucha, cautiverio o "falsa muerte" que alterna con un momento de resurrección o de visión triunfante de la meta final de la búsqueda. De esta forma todas las aventuras repiten en miniatura el patrón cíclico de la búsqueda total que los incluye. (29) Más adelante recurre al término acuñado por Mircea Eliade, el "símbolo del centro", que en la novela aparece como "la experiencia del templo": la ermita de Renato, los templos de Lisboa, el monasterio de Guadalupe, la cueva de Soldino, la catedral de Valencia, y el monte sobre Roma son los más importantes. (30) A esta serie de epifanías positivas le corresponde una serie de símbolos negativos, espacios opresivos de cautiverio: la caverna, el hueco en el árbol de Feliciano de la Voz, la recámara de Hipólita, el pequeño bote de Antonio; e incluso las islas heladas, el palacio de Policarpo, y las oscuras

callejuelas de Lisboa que son un laberinto para Ortel Banedre. Entre estos símbolos aparecen los motivos lucha-triunfo, cautiverio-liberación, oscuridad-luz, esterilidad-fertilidad, muerte-resurrección propios de la tradición cristiana. En este sentido se opone Forcione a la crítica derivada de Casaldueiro que enfatizó las diferencias entre la primera (libros I y II) y la segunda mitad de la novela (libros III y IV) porque

[...] ignores the fact that the second half of the work continues to reactualize the Christian mythology and employs the symbolics methods of the first half to do so.(31)

De este modo Cervantes logra producir un efecto de simultaneidad, no de sucesión, de los momentos en el movimiento cíclico del ritual; y, a pesar de las referencias al tiempo y al espacio reales, la obra permanece fundamentalmente atemporal y ahistórica.

Inmediatamente Forcione considera dos posibles objeciones que pueden oponerse a sus afirmaciones. En primer lugar, la aparente falta de interés teórico de Cervantes por la alegoría, justificada por su adhesión a las ideas nearistotélicas que afirman la incompatibilidad de lo alegórico con la verosimilitud del relato. La segunda objeción tiene que ver con el carácter de "libro de entretenimiento" que da Cervantes a su obra y que la alejaría del sentido alegórico apuntado. Para zanjar ambas observaciones Forcione recurre al concepto de "desplazamiento" de N. Frye quien sostiene que el mito se desplaza hacia una dirección humana convencionalizando su contenido en la idealización

In these cases Cervantes' major aesthetic preoccupation verisimilitude, remains unshaken, and we witness a peculiar simultaneous introduction and negation of myth.(32)

El único caso de aparición directa de la alegoría en el Persiles es el sueño que relata Periandro en el libro II, y a propósito dice Forcione:

In effect, the masque, which as a dream vision is reconcilable with Cervantes' theories of verisimilitude, contains an emblematic statement of the entire PERSILES: the heroes will suffer many ordeals, but their virtue and perseverance in adversity will eventually triumph, for Providence is guiding them on their pilgrimage.(33)

En el capítulo tercero de su estudio Forcione retoma la imagen de la cadena, que aparece en los capítulos finales del libro IV del Persiles, como analogía de la peregrinación de los héroes hacia Roma. Se refiere a las ideas de Avalor Arce sobre la unidad temática de la novela en la metáfora de la "gran cadena del ser" (34) e interpreta que es además imagen visual de la estructura de la obra. La segunda analogía estructural es establecida por Forcione en relación con la estructura musical de la fuga. No abundaremos en este último aspecto de su trabajo ya que excede los límites propuestos en nuestra investigación.(35)

In the PERSILES he [Cervantes] turns about to create a mosaic of literary reminiscences, embracing the multiple forms and styles of literature to heighten

the spectacular effect of his final celebration of the Cristian vision of man and history.(36)

Esta es una de las observaciones que cierran el libro de Forcione y que deja claramente expresada la intención de explicar la compleja estructura narrativa del Persiles y su elaboración de la ortodoxia católica.

Desde otra perspectiva y con el objetivo de establecer cuál era la teoría de la novela cervantina a través de su obra, E. Riley señala algunos elementos del Persiles que retomaremos ahora para enriquecer nuestra observación sobre la cuestión de la existencia o no de una novela cristiana en la España del siglo XVII.

En primer lugar Riley recuerda la definición de novela ideal dada por el Canónigo de Toledo en el capítulo 47 de la primera parte del Quijote que "bien puede interpretarse como una descripción del PERSILES Y SIGISMUNDA".(37) Luego de aclarar que en la obra de Cervantes hay líneas de pensamiento opuestas, el crítico inglés afirma que

Lo distintivo de finales del siglo XVI y comienzos del XVII fue una peculiar toma de conciencia respecto a la influencia y el poder de persuasión que la literatura podía ejercer en un público que no se reducía ya a unos cuantos cortesanos y eruditos. Como contrapartida, creció la influencia del público sobre la literatura, y los críticos italianos, como ha demostrado Weinberg, prestaron considerable atención a la acción recíproca ejercida entre el autor, la

obra y el auditorio o los lectores. Es esta interpretación de la literatura como fuerza activa la que hace que las consideraciones de los críticos de la época tengan necesariamente carácter moral. (38)

De manera que la honestidad es parte del ideal poético de Cervantes porque "La verdad poética y la moralidad eran, según él, en último término, inseparables." (39) Por otra parte Cervantes aspira a escribir para todos y, en el caso particular del Persiles, prueba reunir el prestigio intelectual de la épica con el atractivo de los libros de aventuras, dirigiéndose así a discretos e iletrados. Finalmente Riley recuerda que junto con la aparición del Quijote se produce en Europa el nacimiento de la ciencia y en ese marco

El pensamiento español del siglo XVII, en líneas generales derivó rápidamente hacia una postura rígida, aunque decorativa, de adhesión a las viejas ideas. Quizá el Persiles y Sigismunda represente la decisión final de Cervantes de unir firmemente la novela a la poesía, porque lo más importante era la verdad poética, y la grandeza de la épica ejercía una poderosa atracción. (40)

Volviendo a la existencia o no de una novela cristiana en el siglo XVII español, nos parece que el concepto, tal como lo expone Forcione, es insuficiente para designar al conjunto de novelas españolas que siguen el esquema de la bizantina. Fundamenta nuestra afirmación el hecho de que nos resulta más adecuado definir a esta especie como novelas de peregrinación, ya

que el viaje con sus alternativas y peripecias parece ser el elemento atractivo que justifica mejor el que hayan gustado a un público lector numeroso.

Esta literatura, que debía ante todo entretener, propone unos personajes paradigmáticos, idealizados, inhumanos en su perfección, que peregrinan por geografías más o menos abstractas y siempre llegan felizmente al final de su camino. ¿Es esta la clave para comprender el interés de la gente en la novela de amor y peregrinación? Es posible, y seguramente no es la única. El hecho de que difundieran los dogmas de la fe católica parece responder más a necesidades de orden político-social, tal como la de reafirmar las ideas que mantenían la paz social y, desde la perspectiva eclesiástica, que colaboraban al mejoramiento espiritual.(41) Por otra parte el modelo de héroe heliodoriano como suma de virtud no puede ser otra cosa más que un perfecto católico, y la peregrinación a Roma corona su itinerario con el contacto inmediato con los símbolos del poder de Dios en la tierra.

En el caso particular de El Criticón podemos formular dos interrogantes . ¿Es una novela cristiana? Lo es en un sentido, pero no en otros. Esta respuesta paradójica se explica por la compleja red de relaciones de la agudeza graciana, capaz de reunir elementos opuestos y hacerlos convivir en equilibrio dinámico. El Criticón es una novela cristiana porque la peregrinación de Andrenio y Critilo está impregnada del pensamiento teológico. Ricardo Senabre considera esta cuestión y señala las relaciones entre la obra de Gracián y la de San Agustín:

La cristianización de la Odisea pagana que es El Criticón se apoya decisivamente en San Agustín.

[...] lo cierto es que el modelo de la dicotomía [Andrenio-Critilo] se halla en el tratado agustiniano De vera religione y en su doctrina acerca del hombre antiguo y el hombre nuevo. (42)

Pero en cambio no encontramos en El Criticón los decididos discursos en defensa de los valores tridentinos de la religión católica que pululan en El peregrino en su patria. Mientras la iconología sacramental está ausente, el despliegue alegórico de virtudes y vicios es espectacular. Con todo, las metáforas de la vida humana como peregrinación, y de la nave que conduce a los peregrinos hacia la Isla de la Inmortalidad, de clara estirpe católica, son elementos comunes entre los textos de Lope y Gracián.

El segundo interrogante plantea cuál es el sentido de la peregrinatio en El Criticón. En primer lugar aparece como evidente que su sentido es moral más que religioso. Romera Navarro lo define así:

Es una novela filosófica, este género mixto en que se funde la narración imaginada con el ensayo doctrinal, y el hilo novelesco va constantemente anudado con la crítica moral y la sátira social, (43)

La crítica graciana coincide con Romera Navarro en leer al Criticón como tratado de "filosofía cortesana". Senabre destaca el desplazamiento genérico en su definición

El Criticón es una serie sucesiva de amagos y

escamoteos. Se plantea como una novela bizantina para transformarse en una meditación filosófica con ingredientes marcadamente cristianos.(44)

Por eso, aunque los peregrinos gracianos también pasan por Roma, esta no es su destino final. La cumbre máxima de su camino es la inmortalidad, a la cual se llega por ser persona. ¿Qué quiere decir esto? Andrenio y Critilo son personas después de haber atravesado todos los ámbitos engañosos del mundo, no dejándose atrapar por las apariencias, es decir, reconociendo las verdades sin caer en la vanagloria, siendo virtuosos. La virtud, cualidad del varón recto, es para Gracián, un valor más ligado a la búsqueda del conocimiento que a la pureza del alma. Por supuesto que no se contradice con los valores cristianos de la gracia divina, pero es el fruto de la capacidad de cada hombre para reconocer la verdad. Y casi siempre el verdadero camino es el medio entre dos extremos. De esta forma la opción entre el libre albedrío y la Providencia Divina se resuelve a favor del primero, y El Criticón privilegia la inmortalidad de la eterna memoria por sobre la salvación del alma, así queda dicho al final del camino

Lo que allí vieron, lo mucho que lograron quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la Virtud insigne, del Valor heroico y llegará a parar al teatro de la Fama, al trono de la Estimación y al centro de la Inmortalidad. [p.602-603]

Pero este tratado de filosofía moral completa su sentido en, por lo menos, dos niveles más. Uno es el objetivo estético de plasmar discursivamente el curso de la vida humana. Sobre el tema

se han escrito enorme cantidad de trabajos que analizan las constantes estéticas de la obra de Gracián, y en especial las íntimas relaciones de El Criticón con la Agudeza y arte de ingenio.(45) Precisamente una de dichas constantes es, según Senabre, la "búsqueda de una literatura que delinee modelos".(46) Si Cervantes postula en el Persiles un modelo de excelencia épica, Gracián opta por delinear al hombre capaz de "ser persona" como culminación de sus otros modelos: el héroe, el político y el discreto.

Otro nivel de sentido de la peregrinación de Andrenio y Critilo es el político, que se expresa mediante referencias y alusiones a hechos y personajes de la actualidad histórica de España tales como la guerra de Cataluña o las intrigas palaciegas de la corte.(47) Se le asocia también la crítica a la sociedad de la época mediante la sátira social, que se dirige en primer lugar contra todo tipo de ignorancia, en tanto El Criticón es un tratado didáctico, pero también contra la vanagloria y la falta de virtud en cuanto es una reflexión moralizante. (48)

Los tres sentidos apuntados, esenciales pero no excluyentes, están puestos al servicio de un objetivo básico: *ex literarum studiis immortalitatem acquiri*. Tal como señala Senabre, desde este punto de vista El Criticón es el "relato de un itinerario intelectual" que logra la identificación del autor con su obra. Andrenio y Critilo coinciden con Gracián al llegar al final del camino a una misma conclusión: "Se es inmortal porque se ha logrado inmortalizar".(49) Dicha sentencia expresa el compromiso del autor y el lector en su peregrinación conjunta por

los signos del mundo.

Resulta oportuno citar aquí las palabras de Aurora Egido que resumen certeramente un sentido profundo de la peregrinatio en El Criticón:

Gracián demostró hasta qué punto la armónica concepción del diagrama del mundo y de sus partes carecía de sentido, así como la ubicación en él de figuras e imágenes claras y diferenciadas. La experiencia vital, en desacuerdo con la idea, transforma la armonía del mundo en caos y el ser en apariencias. De ahí que el mundo abreviado del hombre mantenga con el macrocosmos una posición dialéctica de la que el discurso retórico da constantes testimonios, [...]. (50)

## Notas

- (1) M. Bajtín, Esthétique et théorie du roman. Paris, Gallimard, 1978. La cita, p.238.
- (2) Ibidem, p.384.
- (3) Ibid., p.250.
- (4) Cf. el trabajo presentado como Tesis de Licenciatura ante la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA bajo el título de "El viaje del alma en una novela de Lope de Vega: El peregrino en su patria". Allí analizamos Los amores de Clareo y Florisea de Alonso Núñez de Reinoso.
- (5) El tiempo de la escritura se explicita en frases del tipo "a su tiempo os dirá la historia qué fin tuvieron aquellas lágrimas" (II, 145). El subrayado es mío.
- (6) Bajtín, Esthétique et théorie..., p. 468. El subrayado es mío.
- (7) En nuestro trabajo anteriormente citado analizamos la univocidad ideológica del discurso: "La línea vertical que va desde arriba hacia abajo con intención docente termina siendo la insistente transcripción de sermones y sentencias ejemplarizadoras. En todo caso no pasa de ser un "~~panegírico~~ religioso con fuertes dosis de propaganda catequística".
- (8) Cf. "El tema del viaje...". pp.113-128.
- (9) Bajtín, op. cit., p.462.
- (10) Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Madrid, Castalia, 1970. La cita, p.27.
- (11) La Insula Maravillosa aparece en el extenso relato que hace Periandro de sus aventuras, con lo cual el narrador se cubre de la posible acusación de faltar contra la verosimilitud del relato, en

tanto que delega la responsabilidad de lo dicho a la retórica discursiva del personaje.

(12) E.C.Riley, "Romance y novela en Cervantes", Cervantes: su obra y su mundo, Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes, Madrid, Edi-6, 1981, 5-13. La cita, p. 13.

(13) J. B. Avalor-Arce, "Tres vidas del Persiles (Cervantes y la verdad absoluta)", Nuevos deslindes cervantinos, Barcelona, Ariel, 1975, 75-87. La cita, p. 86. Lo subrayado es mío.

(14) Cf. los art. en prensa "El cronotopo de la novela de peregrinación: Reinoso y Lope de Vega", "El cronotopo...: Cervantes".

(15) Apud.S.Reisz de Rivarola, "Predicación metafórica y discurso simbólico.Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico literarios" Lexis ,vol.1, nro.1, (julio 1977), p.51-99. La cita, p.55.

(16) Fletcher,A. Allegory.The theory of a symbolic mode.Ithaca and London,Cornell Univ. Press, 1964, 418 pp. La cita, p.2.

(17) S. Reisz de Rivarola,art.cit.,p.61.

(18) Fletcher,op.cit.,p.7.

(19) A.Egido,"La variedad...",p.51.

(20) M. Blanco, "El mecanismo de la ocultación.Análisis de un ejemplo de agudeza", Criticón, 43, 1988, 13-36. La cita, p. 29.

(21) Ibidem,p.32.

(22) Se observa como procedimiento expositivo de carácter didáctico que el narrador coloca al comenzar las crisis una fábula, apólogo o anécdota mitológica para ilustrar un principio de orden universal y de valor moral (sententia) , y luego desarrolla la ejemplificación del principio enunciado. En este sentido es in-

interesante pensar que la prehistoria de Andrenio y su conocimiento intuitivo del cosmos es ilustrado por la extensa peregrinación de los protagonistas hasta la inmortalidad literaria. No ha llegado a mis manos el libro de T.L. Kassier, The Thruth Disguised. Allegorical Structure and Technique in Gracian's "CRITICON". London, Tamesis Books Ltd., 1976.

(23) M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, ed. cit., p.302.

(24) Ibidem.

(25) Ibidem, p. 303.

(26) M. Foucault, Las palabras y las cosas, México, s.XXI, 1985. La cita, p.35 y 37.

(27) -----, op.cit., p.48.

(28) A. Forcione, Cervantes Christian romance. A study of PERSILES Y SIGISMUNDA. Princeton, University Press, 1972. La cita, p. 31.

(29) Ibidem, p.37 y ss. en las que analiza los episodios iniciales de la novela estructurados según el patrón cíclico ya apuntado.

(30) Ibid., p.44-45.

(31) Ibid., p.47, n. 39.

(32) Ibid., p.62.

(33) Ibid., p.83.

(34) Avalle Arce, J. B. introd. a su edición del Persiles. Madrid, Castalia, 1970, pp.20-22.

(35) Forcione, op. ict., p.144-148.

(36) Ibidem, p.155-156.

(37) E. C. Riley, Teoría de la novela en Cervantes. Madrid, Taurus, 1971. La cita, p. 87.

(38) Ibidem, p.157. Lo subrayado es mío.

(39) *Ibíd.*, p.173.

(40) *Ibíd.*, p.343.

(41) Desde su postura crítica E. Tierno Galván afirma : "(...) La integración ideológica reflejada en la aceptación universal de las virtudes como patrón definitivo de actividades e instituciones, se interpreta por un sector de la clase media como perfectismo, es decir, la posibilidad de la perfección practicando las virtudes en el proceso de convivencia, con el inevitable resultado de modelos inamovibles e inalcanzables, bajo los cuales corre la vida como expresión de la actividad y del antiperfectismo, es decir, del desengaño, la crueldad, el odio, etc.

El sector social que produjo las novelas que recogen la visión perfectista del mundo corresponde a una clase media que interpretó la convivencia desde esquemas ideológicos desajustados, y, por lo tanto, en cierta peculiar relación de congruencia respecto del permanente vigor de la infraestructura económica durante lo que llamamos Siglo de Oro".

Sobre la novela picaresca y otros escritos, Madrid, Tecnos, 1974.

La cita, p. 114.

Dilucidar si Lope de Vega o Cervantes eran más o menos sinceros en su adhesión a dicho corpus ideológico no agregaría mayor claridad sobre esta cuestión.

(42) R. Senabre, Gracián y EL CRITICON , Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979. Las citas, pp. 39 y 41 respectivamente. Interesa su observación acerca de que "es evidente que a Gracián le atraen más los padres de la Iglesia por su capacidad literaria que por la solidez de su sistema teológico", p. 40.

(43) Romera Navarro, Estudios sobre Gracian, Austin, University of Texas Press, 1950. (Hispanic Studies, vol.II) La cita, p. 28.

(44) Senabre, op. cit., p. 29.

(45) Tratan este tema, entre otros, E. Correa Calderón, Baltasar Gracián, su vida y su obra, Madrid, Gredos, 1970; J.M. Blecua, "El estilo de Gracian en El Criticón", Sobre el rigor poético en España y otros ensayos. Barcelona, Ariel, 1977, 121-151; B. Pelegrín, Ethique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián, Actes Sud, Ubert Nyssen ed., 1985; M. Blanco, "El Criticón: aporías de una ficción ingeniosa", Criticón, 33, 1986, 5-36 y "El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza", Criticón, 43, 1988, 13-36.

(46) Senabre, op. cit., p. 16.

(47) Cf. R. Jammes, "Baltasar Gracián y la política", Política y Literatura, estudios coordinados por Aurora Egido, Zaragoza, 1988, 65-84, donde se explica el rechazo de Gracián por los movimientos populares de la época por la inspiración neoestoica de raíces erasmistas de su ideología.

(48) Cf. B. Pelegrín, Le fil perdu du CRITICON de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition "conceptiste". Marseille, Université de Provence, 1984. Jammes se refiere en el art. cit. a la "militancia de virtud" propuesta por Gracián.

(49) Senabre, op. cit., p. 49.

(50) A. Egido, "El arte de la memoria y El Criticón", Gracián y su época, Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses. Zaragoza, I. Fernando el católico, CSIC, 1986, 25-66. La cita, p. 44.

*V. Las novelas españolas  
de peregrinos*

## V. Las novelas españolas de peregrinos:

Teniendo en cuenta los elementos apuntados podremos trazar las líneas de evolución del género en España. Por eso retomaremos los textos de Heliodoro y Tacio, su adaptación en la península hasta llegar al texto de Gracián. Establecer las relaciones de divergencia y convergencia de los textos analizados con respecto a los modelos fundacionales nos dará algunas claves para comprender este proceso.(1)

El abandono de ciertos rasgos (el Criticón no cuenta una historia de amor) y su reemplazo por otros (los enamorados son sustituidos por Andrenio y Critilo, padre e hijo en busca de Felisinda, la esposa y madre) genera variantes del género que suponemos ligadas no sólo a las necesidades expresivas de cada narrador sino también a las apetencias del público lector.

Los lectores de las novelas de peregrinación se enfrentan a textos que, desde El peregrino en su patria hasta el Criticón, abandonan los artificios ligados a la pura espectacularidad del viaje para acrecentar los procedimientos mediatizadores de su sentido profundo. De modo que mientras Lope procura saturar la percepción del lector con estímulos escenográficos, Cervantes despierta su juicio crítico ante lo narrado, y Gracián lo rodea de un laberinto de signos a descifrar.

Trataremos de profundizar aquí el análisis de los cambios sufridos por estas novelas que acrecientan la elaboración del viaje como experiencia interior e intelectual en detrimento del desplazamiento puramente sensorial y exterior.

Sin dudas no existen causas excluyentes en los procesos

historicos, sin embargo, una explicación tentativa del fenómeno de extinción de las novelas de peregrinos con los rasgos que las caracterizaron en el siglo XVII parece digna de ser considerada. A priori aparece con cierta evidencia el acrecentamiento del compromiso del lector en el pacto de lectura trazado por unos narradores cada vez más aferrados a procedimientos metalingüísticos y simbólicos. El texto va ganando dificultad y la lectura es cada vez más laboriosa. Leer es también un "trabajo", un obstáculo a vencer que abre la pluralidad de sentidos subrayando un mensaje doctrinal común: la salvación eterna del alma.

#### V.1.Un género que se actualiza:

El tema del viaje se transforma en el de la peregrinación del hombre sobre la faz de la tierra a partir del esquema básico del desplazamiento de los protagonistas por el tiempo y el espacio.

En particular, Las Etiópicas de Heliodoro, genera un tipo de relato caracterizado por el dominio del azar y de los obstáculos del camino.

En Clareo y Florisea la acción se ubica en Bizancio, Alejandría, Egipto y España, y sus protagonistas no son peregrinos, son amantes desencontrados que se buscan para poder casarse.

El peregrino en su patria supone la adscripción de su autor a un género literario de prestigio y que le permite exhibir su erudición poética (siempre de segunda mano). Además los enamora-

dos son peregrinos y recorren todas las iglesias y santuarios que encuentran a su paso. Esto hace que el camino se convierta fácilmente en metáfora de la existencia humana en el mundo y hacia la salvación eterna del alma. La carga ideológica es muy fuerte e impone una relación de causa-efecto que reemplaza la decidida presencia del azar como rector del hilo de acción en los modelos clásicos.

El peregrino en su patria es un intento de actualizar los modelos de épica en prosa que gustaban tanto a los humanistas del Renacimiento. Lope de Vega en su afán por dirigirse a sus pares como hombre culto modifica el canon clásico de la novela griega, otorgándole un asidero más fuerte con la realidad histórica concreta.

Obviamente el primer dato que surge es el de la precisa localización geográfica y temporal de la acción: España en el 1600.(2) Pero además el narrador incluye otros elementos de la realidad histórica española, sólo por citar algunos, instituciones como

[...] esta santa y venerable Inquisición, instituida por aquellos esclarecidos, felicísimos y eternamente venerables reyes, con que enfrenada la libertad de la conciencia, vivís quietos, humildes y pacíficos al yugo de la romana Iglesia. [p.148]

o bien personalidades conocidas por todos sus contemporáneos:

Que gran soldado fue el Toledo de Alba,  
soldado al alba, como rayo al mundo!  
Aquel Bazán de Santa Cruz famoso,

a quien hereda tan gallardo hijo.

El gran Cortés fue Iosué católico,

el duque de Alcalá con su Ribera [...]. [p.374]. (3)

Pero indudablemente el elemento más importante en la hispanización genérica llevada a cabo por Lope de Vega es la inclusión de los autos sacramentales. El auto es una creación típicamente española ya que ninguno de sus parientes cercanos del resto de Europa (el milagro, la moralidad) reúne sus características. En especial, el Auto de La Maya se destaca por la expresa utilización de ritos folklóricos primaverales contrahechos a lo divino.

La sustitución del azar por el mensaje tridentino (culto mariano, dogmas sacramentales, libre albedrío) supone también un rasgo particularizante en la elaboración de la novela.

El tema de la locura, huella erasmista, adquiere su resonancia especial no sólo por la cuota de marginalidad que aporta sino también por la fractura discursiva, ese espacio de sobreentendidos y malentendidos generado por las palabras de los protagonistas en el manicomio. Es precisamente la voluntaria elección del disfraz de loco la que otorga cierta dosis de iniciativa a la tradicionalmente estática imagen del hombre en la novela bizantina. Por otra parte este tema aproxima el texto de Lope, por cierto ambicioso aunque imperfecto, al loco más entrañable de la literatura del período: don Quijote, otro peregrino en su patria.

Finalmente cabría hablar de una "lopización" del género, ya que el narrador transparenta los conflictos del escritor, tan

públicos para sus coetáneos como sus obras literarias. Tal es el caso del ejemplo séptimo del libro II (historia de Elena Osorio, germen de La Dorotea): "os quiero contar una historia sacada de los libros de mi juventud." [p.174-180], o la epístola del libro III "Serrana hermosa, que de nieve helada" (trasmutación lírica de los amores de Micaela de Luján).

En este sentido, Cervantes maneja con mayor prudencia y sutileza los contenidos ideológicos, y mantiene el pretexto amoroso como fundamento de su "historia setentrional".(6) Su escritura parece más orientada a probar límites en la inclusión de lo maravilloso que en machacar sobre dogmas tridentinos.

Por su parte Baltasar Gracián se desentiende del peregrinaje de amor y presenta unos "peregrinos del mundo" más ocupados en conocer y actuar que en la exhibición de excelencias épicas. Ya se han planteado los problemas de la crítica acerca de la definición genérica del Criticón [3.3.2.]. No pretendemos atarla a los códigos de la novela bizantina, no tendría mayor sentido. Lo que nos interesa es considerar al Criticón como obra que recoge elementos propios de la novela bizantina, y los incluye en su propio esquema dándoles un nuevo sentido.

Anteriormente hemos interpretado algunas claves de la escritura de Gracián en El Criticón. En el marco propuesto por nuestra investigación es indudable que aparece como la novela más compleja y artificiosa. Gracián propone en ella una desviación del canon fundamental de la novela de peregrinos que sustituye el obstáculo azaroso del camino por la presencia de enigmas, alegorías y símbolos.

La peregrinación como modelo narrativo generó textos en los que paulatinamente va ganando espacio la autorreferencia. El texto de Lope lo hace mostrando su construcción como espectáculo, el Persiles incluyendo al auditorio en el relato, El Criticón yuxtaponiendo imágenes alegóricas antitéticas y creando un mundo de referencias. Especialmente las dos últimas responden a la reflexión que Inés Azar hace acerca del Quijote:

[...] una práctica discursiva en la que la referencia no es el atributo de un signo sino la actividad intencional de un sujeto. (5)

El texto se autorrefiere y privilegia la actividad del que lee. Y como la autorreferencia realiza la metáfora del mundo como libro, los signos de uno y otro (texto y mundo) valen más por la interpretación que los re-signifique que por su azarosa ubicación en el contexto. En este sentido la peregrinación de la escritura lleva más al silencio y al espacio en blanco que a la referencia evidente.

#### V.1.1.Relaciones de divergencia:

Si entendemos por divergencia toda modificación de los elementos mínimos de la novela bizantina expuestos en [I.1.1.] que aleja a los textos que hemos analizado de los modelos fundacionales, podemos discriminar las líneas que orientaron a cada narrador al introducir nuevos elementos.

Teniendo presente la observación hecha por Avalle-Arce en cuanto a que

para Lope, y en muchos sentidos también para Cervantes, la novela bizantina es sólo un cañamazo, sobre el cual se bordan las figuras de la verdadera novela de aventuras, cristiana y post-tridentina, [...]. (6)

consideramos que el punto más débil del Peregrino es, justamente, el de no plasmar un modelo de narrativa capaz de expresar la pluralidad de discursos en su devenir histórico, dado que la univocidad ideológica del discurso y el idealismo abstracto de los caracteres de los personajes impiden toda transformación o desarrollo de la novela en su camino hacia el espacio de la existencia histórica del hombre y el mundo (7):

1. como discurso ideológico congela el texto en la falta de encuentros y desencuentros propios de la confrontación de creencias en el período contrarreformista español. La línea vertical que va desde arriba hacia abajo con intención docente, termina siendo la insistente transcripción de sermones y sentencias ejemplarizadoras. En todo caso no pasa de ser un "panegírico religioso, con fuertes dosis de propaganda catequística".(8)

2. como estructura narrativa, a pesar del ingente esfuerzo para orquestar una "escritura total" en la realización poligenérica (relato, drama y poesía), la irreductible omnipresencia del narrador impide la flexibilización del relato. A lo sumo, y en forma rudimentaria, a la voz dominante del narrador se agrega la voz del protagonista (quien vive, luego escribe su historia y finalmente la revive como oyente). Indudablemente Cervantes resolverá con muchísima mayor maestría esta cuestión de puntos de vista narrativos.

Sin embargo, surge con cierta evidencia un concepto clave en la novela: el de la representatividad, objetivada en los relatos, los emblemas, los autos sacramentales y la lírica. Precisamente la interacción de los géneros intercalados con el "cañamazo bizantino" es el mérito mayor de la novela, porque dicha interacción amplía, en la multiplicidad de códigos estéticos incluidos, la capacidad de la novela de conmover el espíritu del oyente-espectador y de hacer penetrar en él los dogmas de la fe católica. Además como "[...] en todo texto hay otro texto. Pero la operación de recuperación y transvase textual acarrea siempre tergiversación." (9) interpretamos que la variedad de accesos a un mismo y único mensaje ideológico, sea por la vía del relato, del auto alegórico o del poema, y su consiguiente tergiversación como textos citados, al ser completamente controlada por el "panegirico religioso", no logra, como ya hemos dicho, mayor madurez narrativa.

Especialmente en el caso de los autos y los poemas, la función representativa (casi diríamos ilustrativa) que insinúa la dinamización del punto de vista del narrador es un espacio escenificable: es lo que de original aporta Lope de Vega a la imitación tradicional de los modelos. Y entonces los protagonistas de la novela son colocados junto al lector en el teatro para asistir a la representación de los autos sacramentales (intencionalmente diagramados sobre las imágenes del viaje y las bodas), y simultáneamente el narrador se representa a sí mismo en los poemas amorosos y religiosos.(10)

De modo que la relación narrador/oyente es asimilada a la

de actor/espectador, y la novela es transformada en un espacio dramático donde el autor marca las escenas y es al mismo tiempo traicionado por la improvisación de sus actores.

El símbolo del peregrino se vuelve sobre el propio Lope en proyección especular: finalmente Lope es el peregrino en su patria en la búsqueda del conocimiento de sí mismo como creador múltiple, y la obra devuelve una imagen por cierto discontinua del narrador, que no logra resolver sus conflictos interiores ni captar la pluralidad discursiva de su tiempo.(11)

Con todo vale su intento, no sólo porque sabemos que Cervantes lo leyó con sumo cuidado, sino porque aunque imperfecta, la univocidad narrativa es quebrada por la inclusión de citas y géneros diversos, elementos estos que son, para Bajtín, las modalidades fundamentales del polilogismo novelístico.(12) La polifonía textual en el Peregrino se caracteriza porque las citas y los textos incluidos se alienan del "discurso del otro" y son completamente asimiladas por la voz del narrador. No obstante, a pesar de la insoluble contradicción entre una historia amplificada y dinamizada por la variedad genérica que contiene, y un discurso recurrente y dogmático, podemos decir que El peregrino en su patria representa un paso adelante en la consecución de la novela moderna.

Lope de Vega modifica en el Peregrino los códigos establecidos en direcciones muy diversas. En primer lugar cuenta la

historia de unos enamorados desencontrados que, además, peregrinan hacia la ciudad de Roma. Y lo hace recurriendo a la mezcla genérica, procedimiento que le permite decir lo mismo de diferentes maneras y para públicos distintos (tal como hacía la comedia nueva). Narraciones, autos sacramentales y poemas tienen cada uno su público y su propio artificio. Incluso las citas bíblicas que cierran cada libro condensan el mensaje en forma de sentencias, conocimiento cifrado para el discreto lector. El lector menos juicioso se conforma con las fuentes eruditas de segunda mano y disfruta de las peripecias del relato.

Si retomamos el concepto de novela cristiana formulado por Forcione [Cf. IV.3.] insistimos en que vale como clasificación general, a la cual escapa el Peregrino de Lope de Vega. Por una parte porque ya se ha dicho que el ingente peso de citas eruditas monologizan su discurso privilegiando la voz del narrador, que aparece, como la del predicador en el púlpito, resonando ante una multitud silenciosa. Además porque aunque Pánfilo sea un peregrino que, como Periandro y Auristela, recorre los caminos hasta llegar a los pies del Pontífice en Roma, lo hace siguiendo un esquema narrativo episódico lineal que hipertrofia, por así decirlo, los estímulos sensoriales capaces de captar la atención del público lector. Entonces la novela se transforma en espectáculo, entretenimiento más para ser visto y oído que para ser modelo de imitación. Es indudable que para el público contemporáneo de Lope toda acción representada era además un ejemplo a imitar, pero la parafernalia de artificios líricos,

dramáticos y narrativos de la novela deja relegada a un segundo plano la intención docente, reducida, en última instancia, a un sermón sobrecargado de citas. Dicho en otras palabras, la peregrinación es para Lope en el Peregrino sólo un pretexto para desplegar su capacidad oratoria, su efusión lírico emotiva y su genialidad como dramaturgo. Sin embargo es un texto imprescindible a tener en cuenta si se piensa en la consolidación en España de la especie novelesca heredera de la bizantina que culmina en la alegoría gracianesca de El Criticón. Porque recoge los elementos mínimos de Las Etiópicas (los enamorados que sufren desencuentros y separaciones hasta la anagnórisis final y el casamiento) y los elabora insertándolos en un contexto próximo y conocido, haciendo de los amantes dos españoles del 1600, peregrinos en su patria, integrados y enajenados al mismo tiempo, visitando templos y ermitas, pero también yendo al teatro a ver autos sacramentales, escuchando poemas de amor, admirando ciudades y contemplando retratos de reyes y de nobles. Después del Peregrino la novela de aventuras amorosas en España es, sobre todo, novela de peregrinación y, aunque teñida de la particular sensibilidad lopesca (que le permite incluso volver a "los libros de mi juventud" recordando sus amores con Elena Osorio) obra como antecedente importante de Los trabajos de Persiles y Sigismunda.

La madurez narrativa de Cervantes enfrenta su desafío final en el Persiles. La peregrinación de Periandro y Auristela es una estructura narrativa compleja e imperfecta (debido en parte a la muerte de Cervantes el 23 de abril de 1616). Su complejidad

reside, entre otros aspectos y según los criterios analíticos de Forcione, en la superposición recurrente del mito de la caída y la redención en las aventuras septentrionales y meridionales de los protagonistas en su camino hasta llegar a Roma. El narrador perfila unos enamorados no españoles, modelos de virtud de alcance más universal pero menos humanos que los de Lope e incluso que los de Heliodoro.

Con respecto al discurso ideológico de la novela la crítica cervantista desde A. Castro ha reconocido la compleja combinación de ortodoxia religiosa y sentido común racionalista en Cervantes:

Yo parto de esta base: Cervantes no se propuso conscientemente exponer un sistema de ideas favorables o adversas a la teología católica; y en los pensamientos acá y allá revelados hay contradicciones, que procuraremos explicar; pero admito asimismo que, al expresar su pensamiento acerca de esos graves problemas, se deja guiar del complejo espíritu de fines de siglo, mezcla extraña de adhesión a la Iglesia y de criticismo racionalista.(13)

Esta observación inicial de Castro, que lo llevará a la idea de la hipocresía cervantina, luego reforzada por su tesis de los dos casticismos, es indispensable para no caer en el error de adjudicar a Cervantes la cualidad de conservador reaccionario o de libre pensador. Por nuestra parte guardamos reservas acerca de la fidelidad que las opiniones expresadas

por un escritor en su obra tienen con su pensamiento personal. En todo caso no debe perderse de vista el complejo de instancias que determinan la expresión de lo ideológico en la España de los siglos XVI y XVII (entre ellas la censura real y eclesiástica), los componentes genéricos del texto en cuestión, las tradiciones literarias que recoge, por mencionar algunas. Tanto más ante un "genial socarrón" como llama Castro a Cervantes

Católico, sí, hemos de repetirlo; pero en la forma en que lo eran otros hombres de genio, preocupados de novedades. Creyente, piadoso; pero formula la doctrina de la naturaleza como [creadora del] hombre, y cuya consecuencia es una moral con sanciones inmanentes, que para nada tiene en cuenta la vida futura. Frente a ciertas creencias y prácticas católicas, mantiene actitudes bastante críticas. Su cristianismo [...] recuerda, en ocasiones, más a Erasmo que a Trento. (14)

La filiación erasmista de las ideas religiosas de Cervantes, que luego fue profundizada por la crítica posterior, es demostrada una y otra vez con citas de La española inglesa y el Persiles además del resto de la producción de nuestro autor. (15) Pero ahora nos interesa recordar una observación suya sobre la moral cervantina, plenamente lograda en el Quijote pero que atañe en muchos casos al Persiles

En el aspecto ideológico nos lleva al terreno de la experiencia humana, desde el momento que las faltas y

las virtudes se valoran en vista de sus consecuencias vitalmente afirmativas o negativas; queda así excluida la norma abstracta preestablecida, escolástica o religiosa, que califica y moldea el contorno ético del hecho humano.(16)

Esto ocurre por ejemplo con el tratamiento de las historias de Feliciano de la Voz, de doña Guiomar de Sosa y Ortel Banedre o de Luisa, la adúltera, en los que el narrador instaura la norma de la comprensión del error ajeno y de la caridad cristiana en el perdón de las ofensas.

Pero no debe exagerarse el peso de las ideas de Erasmo y de la Contrarreforma en el pensamiento de Cervantes, sin soslayarla, nos parece adecuado insistir también en el juego de las interrelaciones autor-texto-público tal como quedó antes apuntado por Riley.(17)

De modo que podríamos decir que la novela cristiana de Cervantes es antes que nada un ensayo de captación del público mediante un texto que consolide a la verdad poética como máximo objetivo. Para ello somete su escritura a los códigos de la épica en prosa mencionados por el Canónigo de Toledo en I,47. Y volvemos sobre la cuestión de la variedad y la unidad, lo vario se expresa en las aventuras de la peregrinación y lo uno en las virtudes cristianas encarnadas en los peregrinos.

De esta forma el perfil ideológico de Cervantes en el Persiles aparece tanto o más apegado a la ortodoxia católica que el de Lope, el abismo que separa a un texto del otro radica en los recursos de persuasión puestos en juego: en el Peregrino por vía

de la impresión de los sentidos que suspenden el ánimo, en el Persiles por el camino de lo maravilloso razonable y, como tal, verdadero.

Parece congruente afirmar que el dogmatismo ideológico que subyace en la novela corresponde a una imagen de héroe estático y sub specie aeternitatis como quedó antes expuesto, aunque es importante hacer la salvedad de que la rigidez del dogma se halla en el contexto de la reflexión metaliteraria del narrador acerca de la narración y su público, lo cual flexibiliza parcialmente al relato.

En ese sentido, esta última cuestión es vista bajo la lente irónica que analiza la situación de enunciación dramatizando las variadas reacciones de la audiencia ante las actitudes del que narra. En el libro II, cuando Periandro hace un extenso relato, es varias veces interrumpido, entre otras cosas, por las opiniones de sus oyentes:

La que con más gusto escuchaba a Periandro era la bella Sinforosa, estando pendiente de sus palabras [...]

Nomás -dijo a esta sazón Arnaldo-; no más, Periandro amigo; que, puesto que tú no te canses de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas. [pp.221 y 227]

Otro asunto que ocupa un lugar preponderante es el que atañe a la preocupación por la verdad histórica del relato; o sea, la verosimilitud que armoniza lo probable con lo posible. En el mismo libro II asistimos a las reflexiones que sobre el punto hace

un personaje:

Duro se le hizo a Mauricio el terrible salto del caballo tan sin lisi3n: que quisiera 3l, por lo menos, que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas [...] pero el cr3dito que todos tenian de Periandro les hizo no pasar adelante con la duda del no creerle: que, as3 como es pena del mentiroso, que cuando diga verdad no se le crea, as3 es gloria del bien acreditado el ser cre3do cuando diga mentira. [p.266-267]

Esta actitud reflexiva se aparta por completo del tipo de intromisi3n del narrador habitual en la novela bizantina espa1ola, tomemos por caso a Lope de Vega, quien interviene para reafirmar el didactismo erudito de su texto en el Peregrino:

EROTES llamaron a aquella melancol3a que procede de mucho amor; cur3banla con vino, ba1os, espect3culos [...] pero, la de este peregrino que os refiero era ya en su alma aquella enfermedad que llaman divina, sagrada o hercul3nea, porque la racional parte del 3nimo perturba. QUIBUS NULLA MEDICORUM OPE SUCURRI POTEST. [p.141-142]

La inserci3n de formas novelescas provenientes de diferentes mundos ficcionales (el pastoril, el italiano, el caballeresco, el morisco, incluso el bizantino) en una historia de base sujeta a los principios po3ticos de la epopeya en prosa parece ser tambi3n un dato a tener en cuenta a la hora de ponderar los aportes creativos de Cervantes. Recu3rdense por ejemplo los

relatos del libro III. Dicha inserción produce una transposición genérica que, en su dinámica interna de armonización de lo uno en lo vario, resemantiza los esquemas rígidos de una literatura considerada clásica en el Renacimiento.

Finalmente, la reafirmación ideológica de los dogmas de la fe católica establecida desde el Concilio de Trento por la Contrarreforma, consolida en el Persiles la imagen del peregrino cervantino que atraviesa el laberinto del mundo guiado por la Providencia Divina hacia Roma, la ciudad santa, símbolo de la redención espiritual y eterna.

Gracián no cuenta una historia de amor sino que desarrolla plenamente la faz bíblica del viaje. Quienes peregrinan son padre e hijo, hechos a imagen y semejanza uno del otro. De esta forma la sugestión analógica lleva a relacionar ese sujeto dual con la imagen abstracta de la humanidad en el mundo.

El convencional encuentro con personajes que cuentan sus historias es reemplazado por guías que explican o dan pistas para recorrer un laberinto plagado de acechanzas simbólicas y monstruos alegóricos. Además lleva la peregrinación de Andrenio y Critilo más allá de las de Pánfilo y Nise, y Periandro y Auristela; Roma es en El Criticón un punto previo a la llegada a la Isla de la Inmortalidad.

Así como don Quijote y Sancho se reconocen como personajes de la historia en la segunda parte del Quijote, Andrenio y Critilo son encarnaciones alegóricas de la aventura interior más

intelectual que espiritual de la peregrinación. El narrador utiliza un sujeto dual (bifronte en la superación de los tiempos vitales de la juventud y la vejez), y él mismo el sujeto del viaje. En este sentido El Criticón es un texto congruente con las normas estéticas gongorinas, que buscan transformar la opacidad del lenguaje en artificio supremo. De manera que la escritura misma se transforma en sujeto de un viaje desde lo dicho a lo no dicho. Sirva como ejemplo el diálogo mantenido por Andrenio y Critilo con su guía el Descifrador, en el que resulta claro que al recurso de la lectura al revés se le suma el espacio en blanco de lo sobreentendido:

[...] y cuando el otro dice: "Habeis menester algo?", bien descifrado es lo mismo que decir: "Pues idlo a buscar."

[...] Otras muchas [contracifras] hay que llaman de arte mayor: ésas son muy dificultosas; quedarán para otra ocasión. (18)

El escamoteo del desciframiento actúa aquí como incentivo al lector que, si quiere ser persona buena, deberá descubrir las contracifras correctas para los confusos signos del mundo al revés. Este aspecto de la escritura de Gracián nos parece uno de los más atractivos para la sensibilidad del lector del siglo XX, dado que a mayor ocultación del sentido le corresponde mayor pluralidad semántica.

#### V.1.2. Relaciones de convergencia:

Convergencia y aproximación son términos sinónimos si consideramos aquellos rasgos que vuelven al esquema básico expues-

to antes.

En El peregrino en su patria Lope utiliza los elementos mínimos de Las Etiópicas: historia de amor, naufragios, raptos y falsas muertes, etc. Y aunque desecha el recurso del narrador autorreferido introducido por Núñez de Reinoso, intensifica la incorporación de los elementos plástico-visuales presentes en el texto heliodoriano.

Cervantes practica en La española inglesa y el Persiles el recurso, alabado entre otros por Alonso López Pinciano, de atar y desatar los hilos de la historia. En particular la suspensión del matrimonio por obra de los obstáculos o trabajos de Ricaredo e Isabela: la misión real, los celos, el envenenamiento, la peregrinación, y finalmente la falsa muerte del héroe. Por ejemplo, cuando Ricaredo resume su peregrinación cierra varios cabos de la fábula que habían quedado sueltos, como su reencuentro con el conde Arnesto y la aclaración de su "falsa muerte".

Por lo demás La española inglesa responde a los cánones establecidos por Las Etiópicas: aventuras sobre un paisaje cambiante, preferentemente marino (con sus consabidos naufragios, raptos, piratas, etc), eje amoroso puesto a prueba por separaciones y desencuentros, fondo moral, elementos religiosos, verosimilitud y final feliz.(19)

En lo que al Persiles se refiere la crítica ha abundado en la remisión a las fuentes heliodorianas. Así en 1907 R. Schevill estableció una prolija comparación entre ambos textos: ambas heroínas permanecen castas hasta el final, ambas parejas simulan ser hermanos, son de origen noble, interrogan a los extraños que

encuentran en su camino, las muchachas son hermosas en grado superlativo, ambos novelistas filosofan sobre la vida, la adversidad o el destino; entre otros rasgos.(20) Incluso Schevill señala algunas diferencias importantes, por ejemplo:

In drawing his chief characters, Cervantes has certainly not surpassed Heliodorus. Auristela even falls behind Charikleia; for, while the latter is alive and interesting, the former is hardly more than beautiful, modest, and long-suffering, all of which are qualities bath flimsy and conventional.(21)

Cervantes adscribe a una tradición poética que hemos desarrollado antes y recordamos suscintamente aquí: se trata de la teoría de la prosa neoaristotélica de las poéticas italianas y españolas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Algunos de sus preceptos son: la adhesión al principio supremo de lo verosímil, en el que la acción se sitúa en un período histórico ni muy lejano, ni muy cercano, y que incluye lo maravilloso cristiano. La relación de la historia y de la poesía, problema en el que Cervantes opta por revalorizar la literatura de ficción asociándola íntimamente con el prestigio de la verdad histórica, y que queda planteado como una polémica abierta ya que expresa su opinión ambigüamente. Por último, la consecución de la admiratio por medio de la peripecia y la anagnórisis, son los procedimientos consagrados por la teoría neoaristotélica que utiliza Cervantes. De esta teoría precisamente derivan los recuerdos de la épica clásica, en particular virgilianas, que aparecen en el Persiles ya que se postula a la épica como el género capaz de expresar la excelen-

cia de la lección moral. Nos referimos al capítulo inicial de la novela en el que el comienzo in medias res es idéntico al caso de Ifigenia que recoge López Pinciano de la Poética de Aristóteles:

Siendo una doncella a punto de ser degollada en sacrificio, fue desaparecida de aquellos que la querían sacrificar y llevada a una región remota a ser sacerdotisa, en la cual región era costumbre sacrificar a los extranjeros que allí aportaban. Sucedió, pues, que después de algunos días arribó a aquellas tierras un hermano de la doncella sacerdotisa, el cual fue preso y llevado, según la costumbre que allí había, a que fuese sacrificado por mano de la hermana, y al tiempo que le querían sacrificar; se conocieron los hermanos, que fue causa de la salvación del hermano. (22)

De Virgilio proceden el recuerdo de las regatas del libro V de la Eneida en II,10 cuando se describe el festejo público conocido como "correr el palio", y la escena de la huida de Eneas del libro IV en II,17 cuando los peregrinos huyen de la corte del rey Policarpo, y se dice explícitamente de Policarpo, su hija:

Y como si fuera otra engañada y nueva Dido, que de otro fugitivo Eneas se quejaba, enviando suspiros al cielo, lágrimas a la tierra y voces al aire, dijo estas o otras semejantes razones: [p.251]

Estos elementos apuntados de ninguna manera agotan la vertiente tradicional retomada por Cervantes en sus dos novelas, pero señalan aquellos más significativos. Habría que considerar

además lo que Cervantes incorporó no sólo de sus lecturas críticas, que seguramente fueron las menos, sino también de su experiencia como lector de novelas, en particular de la novella italiana, y de la novelística española contemporánea, sin contar con enorme cantidad de refranes, apólogos, fábulas y otros elementos folklóricos. Ese ingente material literario aparece especialmente en los relatos intercalados en la historia de base. Citaremos algunos ejemplos de los relatos incluidos en el libro III analizados con anterioridad:

Destas juntas y destos hurtos amorosos se acortó mi vestido [...] [inspirado en el romance "Tiempo es el Caballero, tiempo es de andar de aquí, / que me crece la barriga, y se me acorta el vestir"]

La ida de Trujillo fue de allí a dos días la vuelta de Talavera, donde hallaron que se preparaba para celebrar la gran fiesta de la Monda [...] [fiesta de origen pagano del campo de Talavera en honor de nuestra Señora del Prado]

[...] sabía bien, como ella decía, que la mujer y la gallina, etc. ["La mujer y la gallina, por andar se pierde aina"]

[...] quereis ser como el labrador que crió la víbora serpiente [...] quiso ir a buscar y volverla anidar en su casa y en su seno [...] [alude a la fábula esópica "El hombre y la culebra"]

[...] según lo aconsejan aquellos antiguos versos castellanos, que dicen:

Las cosas de admiracion  
no las digas ni las cuentes;  
que no saben todas gentes  
cómo son.

[versos de los Proverbios del Marqués de Santillana  
muy citados y glosados en el siglo XVI.]  
[pp.293,312,322,325 y 381 respectivamente.Lo  
subrayado es mío]

La española inglesa y el Persiles son dos hitos del período de mayor madurez de Cervantes como novelista. Entre una y otra media la segunda parte del Quijote en la que el autor ha llevado su reflexión metaliteraria hasta límites a los que ningún otro escritor de su época había llegado. Sin ser un intelectual favorecido por los círculos áulicos, Cervantes resultó ser un creador de vanguardia que además resumió en su obra todos los modos de narración conocidos hasta entonces. De modo que al juzgar la originalidad cervantina de los textos en cuestión debemos seleccionar los aportes más significativos y sobresalientes sin ánimo de dar cuenta detallada de todos ellos.

La deuda más evidente de El Criticón con Heliodoro es, sin dudas, la extrema explotación de los elementos emblemáticos del modelo. Citaremos tres ejemplos de la interacción del texto de Gracián con los Emblemas de Andrea Alciato, ya que estos fueron en muchos casos su fuente directa de inspiración: (23)

1.-I,V. Entrada del mundo [p.51] "Ve por el medio y  
correrás seguro"[Ovidio, Metamorfosis, II, 136-137]  
emblema LVI: In temerarios. Allí se compara la caída

de Faetón con la de ciertos monarcas ambiciosos y guerreros. (24)

2.-I,VI. "Mira aquel otro de los siete de Grecia". emblema CLXXXVI: Dicta septem sapientium [p.52]

Se trata de Pítaco, antes se había mencionado a Cleóbulo a quien se atribuye la expresión modo (con medida). El emblema de Alciato presenta los nombres de cada uno con su correspondiente símbolo.(25)

3.-I,VI. Estado del siglo [p.72] "-No dijera más Heráclito". emblema CLI; In vitam humanam. Se refiere al diálogo de Heráclito y Demócrito ilustrado por el emblema de Alciato. Es importante para comprender la ideología graciana acerca de cómo vivir en el mundo sin entregarse a la desesperación.(26)

No nos extenderemos aquí acerca de la enorme importancia del emblema como género en el Siglo de Oro, ni de su inserción en la narrativa de la época. Pero es necesario recalcar la intertextualidad entre ambos géneros que incluyen además la ilustración plástica como máxima concreción del Ut pictura poesis horaciana, y que Gracián maneja eficientemente como un elemento más de la compositio loci.

El resultado final muestra la superposición de signos sobre signos, multiplicando ad infinitum las resonancias semánticas del lenguaje por obra de la agudeza compuesta, capaz de relacionar conceptos distantes. Por eso el Criticón es, aunque parezca paradójico, al mismo tiempo el texto más cercano y el más lejano a Las Etiópicas.

## V.2.El género y su público:

A la pregunta general de por qué se escriben novelas de peregrinación en la España del XVII responderemos, sin ánimo de ser exhaustivos, que indudablemente existe un condicionamiento político e ideológico que explica su aparición en ese preciso momento de la historia literaria española. Mucho se ha estudiado la crisis de la sociedad de entonces: sus perturbaciones económicas y políticas bajo el férreo dominio de la monarquía y sus privados aliada con la nobleza y el clero. Una sociedad rigidamente estamental en la que se enfrentan, por una parte, sectores ascendentes que provocan revueltas y sediciones, y por otra parte el poder de los grupos que rodean al rey propugnando el inmovilismo y la resistencia al cambio. Una economía irracional y un poder político enclaustrado por la nobleza aristocrática sobre un fondo social de irritación y descontento que configuraron un cuadro de situación sumamente conflictivo. Dominaban las corrientes dogmáticas que la Iglesia católica había reafirmado en el Concilio de Trento, y según afirma J.H. Elliott

Estos fueron años en que la España del Renacimiento, completamente abierta a las influencias humanistas europeas, se transformó de modo efectivo en la semi-cerrada España de la Contrarreforma.(27)

Es así como en España el ambiente de ortodoxia católica resguardada por la Inquisición estaba fuertemente unido al sistema político de la monarquía absoluta impuesto por los Austrias, que se enfrenta por momentos con la autoridad papal en un fenómeno

explicado por A. Domínguez Ortiz

Lo temporal estaba sacralizado y lo espiritual estaba temporalizado: no eran dos mundos opuestos los que se afrontaban cuando el rey católico de España guerreaba con el pontífice de Roma; eran dos autoridades mixtas, y no erraba Felipe II al pensar que él defendía los intereses de la Iglesia mejor que ciertos papas, y que al obrar así no sólo estaba en su derecho sino que cumplía con un estricto deber.(28)

Esta afinidad de intereses entre la autoridad real y la institución eclesiástica explica que en España durante los siglos XVI y XVII se desarrolle un ambiente de fervor religioso exacerbado que cierra las puertas a todo pensamiento sospechoso de heterodoxia o racionalismo. De allí que el sentido crítico desfallezca en España más que en otros lugares de Europa y

[...] hay que confesar que éste era sólo patrimonio de una minoría reducida que se vio arrollada por el ambiente de la Contrarreforma, dando paso a la credulidad, al predominio de los sentimientos sobre la razón y una aplicación inadecuada del principio de autoridad [... ].(29)

Las novelas de peregrinación aparecen como una literatura que expresa un modelo de hombre y de sociedad que deben imitarse como paradigmas de virtud. Un hombre falto de iniciativa, poco permeable en su relación con el mundo, inmarcesible en su pureza. Una sociedad llevada al equilibrio y la armonía por obra y gracia del amor y la fidelidad de los enamorados peregrinos. Se trata,

pues, de una literatura idealizante escrita en un contexto histórico social conflictivo y marcado por la censura oficial (monárquica y eclesiástica).

En esa circunstancia histórica, someramente acotada, las novelas de peregrinación conjugan al mismo tiempo la finalidad docente de difundir y reafirmar los dogmas de la fe católica, y la intención estética de emparentarse con la épica clásica atrayendo a un público lector ávido de aventuras entretenidas. Es posible pensar que estas novelas forman parte de lo que Maravall ha llamado cultura del Barroco (30), que manejó elementos de atracción y persuasión en beneficio del compromiso social con el sistema político de los Austrias. Entonces, si nos preguntamos cuál es su intención ideológica, aparece como la más obvia, la de ser instrumentos propagadores al servicio del dogma que sustenta a la vez al papado y a la monarquía: la religión católica, apostólica y romana. Y lo hacen erigiendo al peregrino como paradigma del perfecto católico enfrentado a un mundo laberíntico plagado de barbarie, vicios y errores heréticos en su camino hacia la Sión terrena, Roma.

#### V.2.1. Los lectores de las novelas de peregrinación.

No vamos a encarar este punto desde la perspectiva que considera los datos provenientes de los catálogos de libreros y bibliotecas, ni del número y calidad de las ediciones conservadas, o del comentario interesado de defensores y detractores. Intentaremos más bien delinear un perfil hipotético del público lector de las novelas de peregrinación a partir de algunos datos tex-

tuales de las obras analizadas que muestran la incorporación del receptor en la enunciación. No está en nuestro ánimo desestimar otros procedimientos sino que pretendemos orientar nuestra lectura hacia una comprensión integradora del narrador, de su texto y de quien lo recibe.

Los mecanismos de complicidad con el lector son diversos y más o menos explícitos. Desde la visible invocación, "Tu, lector, que...", hasta formas más solapadas de implicación tales como su tácita identificación con personajes lectores en el texto, estos mecanismos proponen un perfil de lector. En El Criticón (I, XI) en El golfo cortesano Andrenio y Critilo entran a una librería y piden un libro "que nos dé avisos para no perdernos en este laberinto cortesano" de Madrid. Allí encuentran al librero y a un lector, el cortesano. Este lector propone una contra-lectura de El Galateo español de Lucas Gracián Dantisco, libro que Gracián elogia en el discurso XLIII de la Agudeza, y mediante la expresión "Con licencia del este autor, yo diría lo contrario..." expone sus críticas al libro. Finalmente les aconseja leer "la célebre Ulisiada de Homero". [p.140 y ss.] Si retomamos la idea de Senabre de que El Criticón es una Odisea cristianizada vemos como el cortesano es un personaje portavoz del narrador que revela el proyecto íntimo de la peregrinación. Pero además asume una posición cómplice con los lectores, tan dados a emitir juicios concluyentes sobre libros en las librerías.

Existen también otros recursos de complicidad con el lector, que aparecen como más o menos exteriores, como los títulos de los capítulos, los tituillos de las crisis en El Criticón, y

los prólogos. Se trata de los paratextos, según la terminología empleada por Gerard Genette, los cuales

procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.(31)

Consideraremos en particular a estos últimos rastreando los rasgos que el narrador atribuye a los potenciales lectores de su obra.

#### V.2.1.1. El peregrino en su patria de Lope de Vega.

"Cómo hay tantos que se atreven a juzgar lo que no entienden?". Esta actitud defensiva atraviesa el prólogo del Peregrino. El lector despojado de envidia es el que podrá leer con afición sus obras. La importante lista de comedias contenida en este prólogo obra como advertencia y al mismo tiempo acredita su prestigio literario como genio dramático.

"Los nobles, los doctos, los virtuosos, no los pavones" son los lectores esbozados en este prólogo aquellos capaces de tratar bien al libro del Peregrino, según rezan los textos citados.[p.63] De modo que Lope cumple con la consabida captatio benevolentiae de rigor en todo prólogo. Excusación, defensa y captatio centradas en el prestigio de su obra dramática dejan muy poco espacio para las referencias a la novela. De Platón y Horacio serán las citas que autoricen su obra, y todo va teñido de la

irónica superioridad del genio

Y aunque es verdad que el bordón suele llevarse para los perros que muerden, yo sé de su humildad que antes les echará el pan de su limosna.[p.64]

Por otra parte al final del libro V Lope promete incluir en la segunda parte de la novela por lo menos diez comedias representadas luego de las bodas de los peregrinos y cuyos autores son personajes históricos. Además de artificio verosimilizador, como señala A Valle-Arce (32), las comedias del final y el largo listado del prólogo apelan a un público conocedor del teatro de Lope. Por lo menos reclama atención sobre su producción dramática desde una postura de superioridad creadora. Fueran o no público de los corrales los lectores del Peregrino entran y salen de la novela rodeados del marco teatral, y son tratados en su transcurso como espectadores, sujetos a las omnímodas decisiones del narrador.

El lector al que Lope dirige su prólogo aparece estrechamente ligado al entorno vivencial del autor, debe conocer su obra y ubicarlo correctamente en el contexto intelectual en el que se mueve. Para ello están, no sólo la descomunal lista de comedias, sino también las citas de erudición poética de rigor. Resulta significativo que dicho lector sea, también, un peregrino:

y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, sino en mi patria, en Italia, Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia). [p.57]

Es evidente que este aficionado (y extranjero) lector tiene poco que ver con el vapuleado "tú, lector" que será invocado

a lo largo de la novela para padecer largas parrafadas eruditas. De modo que el prólogo de El peregrino en su patria está claramente marcado por los argumentos defensivos en un contexto de polémica literaria que dista de la parsimoniosa declaración de principios tridentinos de la novela. Esta distancia es congruente con las características de cada texto, el prólogo expresa la toma de posición literaria (33), la novela, en tanto, realiza un modelo prestigioso y abstracto cuyo estatismo prescinde de la participación del que lee como juez.

#### V.2.1.2. Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes.

El prólogo del Persiles ha sido motivo de comentario por parte de los críticos más de una vez. (34)

Cervantes opta por novelar su prólogo, ya no más declaración de principios ni advertencia irónica; el prólogo del Persiles se parece demasiado a una despedida del mundo. Pero con todo, este "comedido estudiante" que aconseja a Cervantes sobre el remedio de su enfermedad parece la encarnación de todos los lectores, o mejor, del lector deseado por Cervantes: un lector fervoroso y amable que atiende a la fama literaria y también a las dolencias corporales.

Narración y despedida son las instancias que desarrolla este prólogo ciertamente poco convencional. Tal como sucedía en el prólogo del Peregrino, el del Persiles aparece invadido por la temporalidad existencial del que habla. Claro que la conciencia de la muerte cercana es más acuciante que la vanidad del escritor en medio de la polémica literaria.

Ya en el prólogo al Quijote de 1605 aparece el recurso del diálogo amistoso para introducir la novela y desestimar la erudición al uso tan común de la época. Pero el "desocupado lector" (1605), y el "lector ilustre, o quier plebeyo" (1615), es ahora "lector amantísimo" a tono con el rango de excelencia requerido por la estirpe de Persiles y Sigismunda.(35)

No hay referencia alguna a la novela en este prólogo (36) pero esto cobra significado porque muestra su característica fundamental: su no acabamiento. En este sentido pueden aplicarse al Persiles las palabras de Genette: "Mais l'inachevement est parfois aussi la vérité de l'oeuvre."(37) "Este roto hilo" que debería anudarse para que "digá lo que aquí me falta" constituye un vacío a llenar. Entre el estudiante pardal y el lector media un texto inconcluso. Por eso lo no dicho gana peso en procura de lo que falta y conviene, y esto queda a cargo del lector, enfrentado a un texto que, si bien lo considera como juez y parte de lo escrito, se impone a sí mismo fidelidad estrecha a las normas de la preceptiva literaria.

Operando por elusión el prólogo del Persiles presenta el último, el mejor y no acabado fruto del ingenio de su autor.

#### V.2.1.3. El Criticón de Baltasar Gracián

El prólogo del Criticón responde a la caracterización del contrato paratextual hecha por Genette según la cual

La discretion du contrat paratextuel [...] est donc compensée par l'insistance du métatexte officieux, comme si l'auteur tenait à assurer à son roman une lecture hypertextuelle, sans toutefois l'assumer en

la revendiquant lui-même de manière univoque: c'est évidemment le principe de l'enigma et de la devinette, dont le déchiffrement doit rester à la charge du lecteur, mais dont la bonne réception dépend de ce déchiffrement, auquel l'auteur doit parfois "aider" de manière indirecte. (38)

Esta filosofía cortesana, el curso de tu vida en un discurso, te presento hoy, lector juicioso, no malicioso. [p.5] Desde la primera palabra, el prólogo del Criticón es una reflexión sobre la propia escritura siguiendo la rigurosa senda del pensamiento filosófico acerca del arte. El papel asignado al lector es escueto y claro: "Si lo habré conseguido, siquiera en sombras, tú lo has de juzgar". El juicioso lector, acuciado por el ansia de conocer, deberá recorrer el laberinto del mundo junto con Andrenio y Critilo descifrando sus enigmas. Este es el perfil dibujado por el narrador del prólogo a la primera y la segunda parte de la novela. El prólogo a la tercera parte precisa aún más la imagen

no depreco yo lectores grandes; convido sólo al benigno y gustoso,

[...] Muchos borriones toparás, si lo quisieres acertar: haz de todos uno. Para su enmienda te dejo las márgenes desembarazadas, que suelo yo decir que se introdujeron para que el sabio lector las vaya llenando de lo que olvidó o no supo el autor, para que corrija él lo que erró éste. [p.390]

Sabiduría y memoria son los atributos esenciales de este lector deseado por Gracián, corrector privilegiado de un texto abierto a la proliferación sin fin. Pero si a ello agregamos que el criterio de perfección de la "obra grande" es "ser o tan breve que se pudiera tomar de memoria, o tan larga que nunca se acabara de leer", vemos cómo el lector queda atrapado en la intemporalidad de la historia, ya que si nunca se acaba la lectura, tampoco tendrá fin la escritura.

Conocer y recordar, actividades esenciales para quien peregrina por el mundo experimentando la seducción de las apariencias, son también claves para leer El Criticón.

Mas allá de los límites de la novela, la obra de Gracián se caracteriza por buscar la armonía en un todo coherente, la agudeza no es más que el instrumento para establecer las redes de sentido para reunir lo disperso. El Criticón es la culminación de este empeño estético, y sus prólogos postulan la identidad del texto, el narrador y el lector:

[...] se ha de procurar que sea una, que haga un cuerpo, y no de cada cosa de por sí, que vaya unida, haciendo un todo perfecto.[p.391]

Los lectores de las novelas de peregrinación del siglo XVII eran seguramente pocos si pensamos en la extraordinaria difusión de la novela picaresca, de la comedia nueva o de los pliegos sueltos de poesía. Sin embargo, cabe pensar que, como sucedió con el Quijote de Cervantes y el Guzmán de Alfarache de

Alemán, las novelas de peregrinos fueron leídas en voz alta para muchos. Más allá de la adscripción a las tradiciones literarias, esta puede ser una explicación de la muy fuerte impronta del refranero y el riquísimo caudal de apólogos y anécdotas folklóricas que pueblan las tres obras que hemos analizado. Resulta evidente la presencia de estos receptores iletrados a quienes la novela de peregrinación propone fórmulas para ser buen cristiano y persona verdadera.

En este sentido creemos poder trazar una gradación ascendente: el Peregrino es un entretenimiento de los sentidos que promueve los dogmas tridentinos "escenográficamente", el Persiles cuenta una historia de perfección heroica apelando a la connivencia del auditorio que ha de juzgar lo que se dice; finalmente El Criticón reúne todos los recursos y los pone bajo el imperio conceptual de la agudeza, firmemente sostenida por la paronomasia, para proponer un modelo humano universal de discreción y sabiduría.

Tres son, entonces, los grados de aprehensión (y de aprendizaje) por los que pasa el lector de las novelas que nos ocupan: lo que se ve, lo que se juzga, y lo que se conoce y se recuerda. Este es el peregrinaje de la lectura, ciertamente reducido a sus elementos mínimos, de las novelas de peregrinación, expresión muy particular de la literatura española del siglo XVII que, según hemos visto, contiene la peregrinación de sus autores. Ellos también peregrinos de la vida.

## Notas

- (1) Fco. López Estrada trazó un panorama histórico de la influencia de Heliodoro en la literatura española en su edición del texto. Historia etiópica de Teágenes y Cariclea. Madrid, Real Academia Española, 1954. Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Serie II, Volumen XIV.
- (2) Ya se ha señalado anteriormente el desliz cronológico respecto de las bodas reales de Felipe III (1599).
- (3) Sigue loando a otros personajes hasta 382.
- (4) Fco. Larubia-Prado en "Consideraciones sobre el influjo neoplatónico en el Persiles", Explicación de textos literarios, vol. XVIII-1, 1989-90, 26-34; sostiene que el motivo ideológico fundamental del Persiles es la apoteosis del amor humano. Nos parece un enfoque empobrecedor de la cuestión, que es más compleja.
- (5) I. Azar, "Los discursos del lenguaje y sus sujetos en el texto del Quijote", Sur, 350-351, enero-diciembre 1982, 31-43. La cita, p. 42.
- (6) Lope de Vega, Peregrino, ed. cit., introducción, p.30.
- (7) Criterio con el que M. Bajtín profundizó en la poética histórica de la novela. CF. Esthétique..., ed. cit.
- (8) Lope de Vega, Peregrino, p.26.
- (9) G. Reyes, Polifonía textual. La citación en el relato literario, Madrid, Gredos, 1984, p.46.
- (10) Es lugar común de la crítica apuntar esta tendencia a la extraversion característica de la obra de Lope.
- (11) Por eso no podemos afirmar lo que Avalor-Arce refiriéndose a la novela de Cervantes:

El Persiles es una novela, es una idea de la novela, y es la suma de todos los puntos de vista posibles en su tiempo sobre la novela.

en su edición de Persiles, Madrid, Castalia, 1970, p.28.

(12) "L'un des problemes stylistiques le plus intéressants de l'hellenisme, c'est celui des citations. Leurs formes étaient infiniment diverses, qu'elles fussent avouées, semicachées, enchasées dans un contexte, entre guillemets suggestifs, s'alienant du discours d'autrui, ou l'assimilant."

M. Bajtín, "De la préhistoire du discours romanesque", Esthétique..., p. 425.

(13) A. Castro, El pensamiento de Cervantes. Ed. ampliada y anotada por el autor y J. Rodríguez Puértolas. Madrid, Noguer, 1972. La cita, p. 245.

(14) Ibidem, p. 256.

(15) Ibid., cap. VI, pp. 245-328.

(16) Ibid., p.352.

(17) Riley, op.cit., p. 157.

(18) Cf. Gracián, El Criticón, ed. cit., p.XXXVI y ss. A. Egido considera que la retórica del silencio no sólo implica un metalenguaje sino también la concepción filosófica del mundo como libro. Cf. "La poética del silencio en el Siglo de Oro", Bulletin Hispanique, nros. 1-2, 1986, 93-120.

(19) E.Carilla, "La novela bizantina española", REF, XLIX (1966), 275-287.

(20) R. Schevill, "Studies in Cervantes; I. Persiles y Sigismunda. II. The question of Heliodorus", MPh, abril 1907, 677-704. Cf.

el apéndice con el detalle del cotejo.

(21) Schevill, art.cit., p. 16-17.

(22) A. López Pinciano, Philosophía antigua poética, ed. Carballo, Madrid, 1953, tomo II, p. 18-19.

(23) Extraemos los ejemplos de la excelente anotación realizada por el equipo de investigadores de L.E.S.O. (UA 1050 del CNRS) de la Universidad de Toulouse-Le Mirail. Ellos ilustran sus notas con trece emblemas de Alciato porque "constituyen la mejor expresión gráfica del mundo alegórico en que se movía su imaginación [de Gracián]". "Dosciento cincuenta notas para una mejor comprensión literal de la primera parte de El Criticón", Criticón, 33, 1986, 51-104.

(24) Ibidem, p. 66.

(25) Ibid., p. 66-67.

(26) Ibid., p. 73-74.

(27) J.H.Elliott, La España imperial, 1469-1716. Madrid, V. Vives, 1965. La cita, p. 262.

(28) A. Domínguez Ortiz, Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos, 1517-1660. (Historia de España, vol. IV. Col. dirigida por J.H. Parry y H. Thomas. Barcelona, Grijalbo, 1974. La cita, p. 211.)

(29) Ibidem, p. 256.

(30) J.A.Maravall, La cultura del Barroco. Madrid, Ariel, 1975.

(31) Genette, G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Ed. du Seuil, 1982. La cita, p. 9.

(32) Lope de Vega, Peregrino, ed. cit., nota 757, p. 482.

(33) Avalor-Arce se refiere a ella en el prólogo a su edición en p. 18 y ss.

(34) T. Herraiz de Tresca, "Humor y muerte en el prólogo del Persiles", Criticón, 44, 1988, 55-59. La autora repasa las opiniones de Forcione, Casalduero y Avalor-Arce.

(35) Importa recordar que el Persiles ha sido anunciado varias veces en sucesivos prólogos, en la Dedicatoria de las Ocho comedias y en el de las Novelas Ejemplares.

(36) Ya en el de las Novelas Ejemplares Cervantes la define en él tantas veces citado "libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza".

(37) Genette, G. Palimpsestes. La littérature au second degré, ed. cit., p. 194.

(38) Genette, G., op. cit., p. 354.

## *Conclusiones*

## CONCLUSIONES

Confieso que hubiera sido mayor acierto no emprender esta obra, pero no lo fuera ya el no acabarla.  
EC. Al que levere.

La cita de Gracián expresa un sentimiento afín a quienes encaran obras de largo aliento y peregrinaciones espirituales. Así es que, llegados al destino final de nuestro camino, corresponde mirar hacia atrás para recordar los puntos más salientes del itinerario elegido.

El modelo narrativo del viaje en las tres novelas españolas del siglo XVII comprendidas en nuestra propuesta, ha mostrado una línea general de maduración desde un sujeto pasivo en la aventura puramente exterior, hacia una progresiva activación del sujeto itinerante que interioriza su peripecia. Este fenómeno coincide con el desplazamiento del centro de la peregrinación ya que mientras El peregrino en su patria y el Persiles llevan a sus protagonistas hasta Roma, "la Jerusalén celeste", El Criticón los conduce a la Isla de la Inmortalidad. Esta tendencia global, si bien merece una consideración más detallada a posteriori, indica no sólo la vitalidad del género, sino sobre todo el crecimiento de la relación entre el público lector y su literatura contemporánea. Interesa destacarlo porque, aunque expresando otras ideologías y con otras formas genéricas, el tema del viaje pervivió en los siglos posteriores y es, aún hoy, un modelo narrativo capaz de contener los signos del mundo.

El concepto de la vida humana como peregrinación

adquirió diversos sentidos a lo largo del tiempo. En particular durante el Renacimiento, las narraciones de viajes y peregrinaciones continuaron elaborando el modelo del camino lineal ascendente hacia Dios. En el Barroco el camino sufre la fractura de sus coordenadas tempoespaciales que transforma el viaje a Roma en el viaje hacia la sabiduría y la memoria.

El soporte genérico de la peregrinación en las novelas españolas del XVII que hemos analizado es la novela bizantina, y adquiere en manos de cada narrador características propias que configuran un tipo de literatura didáctico-moralizante original. En ella la presencia de los elementos plásticos visuales sincrónicos: los emblemas, y los diacrónicos: los autos sacramentales, supone la convivencia genérica de la narración de aventuras con formas eminentemente descriptivas cargadas de connotaciones no lingüísticas. Esto explicaría, a nuestro entender, la tendencia de las novelas de peregrinación hacia la autorreferencia textual. Lo no dicho, ese espacio privilegiado del lector, es un vacío a llenar por signos visuales que enriquecen el sentido moralizante de lo narrado como poderoso estímulo sensorial de la memoria.

Si Heliodoro diseminaba a lo largo de su Historia enigmas que iban "atando los hilos" de la narración y Aquiles Tacio acudía a las pinturas y los mitos, sus seguidores españoles recogen el procedimiento y lo elaboran sumándole artificios. Así Núñez de Reinoso utiliza el recurso heliodoriano de los enigmas, pero Lope "monstruo en todo" incorpora los poemas y los autos sacramentales. Podemos pensar en una primera etapa en la

maduración de la novela de aventuras que muestra la marca inconfundible de la cultura española de fines del XVI y comienzos del XVII: su consolidación como espectáculo público. La extroversión lírica personal y religiosa y la instauración de un doble espacio-tiempo, el de la narración y el de la representación del auto alegórico, convierten a la peregrinación en un espectáculo pluridimensional. El aquí y ahora del camino vale más por los artificios que lo rodean que por el azaroso itinerario de la aventura. Recordemos lo dicho anteriormente acerca de la inserción de los autos en el Peregrino de Lope: son materia emblemática que fija determinadas imágenes (como la de la nave de la Penitencia en el Auto del viaje del Alma, o la hostia que encierra a Cristo en el Auto de la Maya) con el evidente propósito de difundir los dogmas tridentinos relativos a los sacramentos; y definen el camino espiritual del alma (Auto del viaje del Alma, Auto del Hijo Pródigo, libros I y IV) hacia la unión definitiva con Dios (Auto de las bodas entre el Alma y el Amor Divino, Auto de la Maya, libros II y III).

En una segunda etapa los procedimientos acentúan la consolidación de lo que se dice y lo que se ve. En el Persiles el narrador dice:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre si y se parecen tanto, que cuando escribes historia, <sup>1</sup> se d pintas, y cuando pintas, compones. [p.371]

Aparece cumplida aquí no sólo la preceptiva horaciana sino además la subordinación del relato con todos sus componentes genéricos al criterio de la ficción verosímil, principal

preocupación de Cervantes. En este sentido, insistimos en recordar que la práctica de la intercalación de historias en el libro III concreta el principio de la unidad en la variedad, y se dinamiza en el juego de resonancias de lectura y escritura ya esbozado en el relato de Periandro del libro II. Aquello que "merece ser contado" conforma la trama del Persiles, y la peregrinación de Periandro y Auristela transcurre desde el cronotopo abstracto de las aventuras del norte hasta el concreto de las peripecias meridionales. De esta forma reelabora la convivencia del tiempo-espacio alegórico de los autos sacramentales del Peregrino con las instancias geográficas e históricas de la peregrinación de Pánfilo de Luján a la ciudad de Roma, y deja planteada la cuestión que Gracián retomará desde su perspectiva jesuítica en El Criticón. Pero el Persiles es un tributo a la preceptiva, y como tal se cristaliza como texto en búsqueda fallida de nuevos modelos de ficción narrativa, Aurora Egido llega a esta conclusión al considerar las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro:

[...] si entre los preceptistas españoles es Pinciano quien acuña la definición de poesía en prosa colorándola con el ejemplo de Heliodoro y así la repiten preceptistas y escritores, es Cervantes quien supera los límites de la misma en el Quijote. [...] Tal vez por ello, seguir a Heliodoro en el Persiles supuso, en ese sentido, un retroceso, vistas las cosas "a posteriori".(1)

El Criticón, ese "todo artificioso mental", es la expresión barroca de la peregrinación alegórica conceptista. Viaje

hacia la inmortalidad literaria, se constituye en una ficción que es cifra de la experiencia del mundo vivido por el hombre. Por lo tanto aparece como el más didáctico de los textos que hemos analizado. Pero la lección no es ya un discurso coherente recitado por la voz del predicador, sino más bien un trabajo de ocultamiento y escamoteo que estimula el entendimiento y la memoria del que lee. En tanto la agudeza multiplica los sentidos posibles de la palabra "como hidra bocal", el viaje de Andrenio y Critilo está abierto a la proliferación semántica de las alegorías y símbolos del mundo al revés. El lector debe ejercitar su discreción y sutileza para reconstruir el orden en el caos, o lo que es igual, reconocer el camino recto en la confusión. Leer al derecho lo escrito al revés, y distanciarse de la sugestión engañosa del *theatrum mundi* supone, en términos de Gracián, reconocer el triunfo de un tipo nuevo de ficción didáctica. Las claves de la novedad son, a nuestro criterio, el conjunto de procedimientos retóricos conceptistas puestos al servicio del objetivo de impresionar para recordar, y la minuciosa distribución de espacios en blanco a llenar por el lector. El gigantesco locus resultante contiene infinidad de imágenes del mundo, en ese contexto Andrenio y Critilo, sujeto doble del viaje, recorren la niñez, la juventud, la madurez y la vejez tras los pasos de Felisinda, la felicidad inalcanzable en la corte del mundo. De modo que lo que se ve es lo que se dice, y viceversa, el mundo es la metáfora de un libro en el que los signos visibles muestran rastros de lo invisible. Pueden aplicarse a Gracián y El Criticón las consideraciones de Andrés Sanchez Robayna sobre la poesía de

las Soledades gongorinas:

Góngora habría suscrito enteramente la reflexión de Ponge: "en verdad, expresión es más que conocimiento; escribir es más que conocer; es rehacer". Las Soledades son, de hecho, una materialización de ese proyecto: escribir es, en ese gran poema, rehacer el texto del mundo. (2)

X Peregrinar por estos textos es un modo de rehacer el texto del mundo. Nuestra reflexión acerca de la novelización del peregrinaje vuelve a reconsiderar la configuración del tiempo y el espacio para delinear un perfil humano resultante. El peregrino del Peregrino es fruto de la imposición autoritaria de un discurso ideológico previamente establecido, el de los dogmas tridentinos, y está sometido a la constante verificación de sus cualidades heroicas por la superación de obstáculos, mientras deambula por un espacio conocido pero ajeno en un tiempo contemporáneo (1600) sólo pautado por festividades religiosas. El peregrino del Persiles posee sus cualidades en grado de excelencia y es igualmente estático en su contacto con el mundo, pero se mueve en el contexto de un relato que da cuenta de las diversas actitudes del auditorio. Este procedimiento privilegia los signos del relato en el camino, juego inconcluso y sujeto al cumplimiento de las pautas genéricas de la épica en prosa. En El Criticón la peregrinación somete a los protagonistas a la permanente constatación de lo que ven, por lo tanto exacerba el triunfo de la ficción verosímil en el enmarañado diseño alegórico de su viaje. La simultaneidad de los tiempos de la vida humana (juventud de

Andrenio, vejez de Critilo) y la atemporalidad de las alegorías sostienen la visión crítica del pasado, el presente y el futuro. La imagen humana del peregrino de Gracián es signo de sí misma y del mundo que la genera. De manera que todo queda reducido a un complejísimo juego de códigos y decodificadores de un sentido eludido, muchas veces aludido, y estimula la discreción y el ansia de conocer para llegar a ser persona verdadera.

Hemos considerado los tres textos estudiados bajo el rótulo de novelas cristianas. Los tres lo son en cierto sentido y en diferente grado. El peregrino en su patria es un manifiesto tridentino que sigue, como el sermón, la línea descendente que va desde la voz autorizada del que predica hasta el silencio autorizante del que escucha o lee. El Persiles adscribe al ideario católico desde el momento en que Roma constituye el punto más cercano a Dios del largo itinerario recorrido por Andrenio y Critilo. El Criticón se muestra como "tratado de filosofía cortesana" que no lleva a sus protagonistas a la apoteosis sacramental, pero que está íntimamente ligada al pensamiento de San Agustín y al espíritu ignaciano de la Compañía de Jesús. Nos ha parecido oportuno sustituir el rótulo de novelas cristianas por el de novelas de peregrinación porque en el proceso de elaboración de estos textos se ve el reemplazo del prototipo de perfecto católico por el de persona perfecta. Aunque este último modelo humano supone su pertenencia a la religión católica, no es esta última característica la definitoria de un tipo de narración didáctica que busca nuevos moldes.

En cuanto al público de las novelas de peregrinación es

evidente la creciente complejidad de los recursos interpuestos por los narradores para mediatizar el sentido profundo de los textos estudiados. Aunque Lope declara explícitamente el ideario tridentino satura la percepción del lector con artificios escenográficos y efusiones líricas. Cervantes organiza su historia en dos bloques definidos como el norte y el sur, y despierta el juicio crítico del que lee incorporándolo a la ficción narrativa por identificación con el auditorio. Gracián, en cambio, lleva y trae al lector de una isla a otra junto con Andrenio y Critilo rodeándolo de un gigantesco laberinto plagado de signos que hay que traducir. Los prólogos muestran, también, una pareja tendencia a poner a cargo del lector el completamiento de lo escrito. Lope prescinde por completo de esta actitud y expone sus argumentos defensivos en plena contienda literaria a la búsqueda del prestigio que la épica en prosa podía darle a su obra. El prólogo del Persiles delata el carácter inconcluso de la novela y obra como despedida del mundo de Cervantes pocos días antes de su muerte. Los dos prólogos de El Criticón comprometen al lector en la corrección de lo escrito y el llenado de los espacios en blanco. Ambas actividades, hijas de la sabiduría y la memoria, deberán desarrollarse en el transcurso de la peregrinación humana en un texto que, según el criterio de perfección gracianesco, "nunca se acabara de leer".

En su conjunto esta tesis ha cubierto un panorama histórico de la novela de peregrinación española del siglo XVII

que no pretende ser exhaustivo, pero intenta fijar ciertas pautas de escritura y de lectura para una comprensión más acabada del modelo narrativo del viaje.

Desde una perspectiva contemporánea, estos clásicos de la novela española áurea guardan un tesoro de procedimientos literarios que nos ayudan a leer la narrativa del siglo XX. Sin ir más lejos, la narrativa del exilio, de los numerosísimos exilios de este siglo de guerras, declaradas y encubiertas, es también novela de peregrinación, si no en busca de la Jerusalén celeste, seguramente sí del centro que dé un sentido a la existencia humana.

Territorio de enajenamiento y exclusión, el viaje recorre otros espacios y otros tiempos verificando, destruyendo y construyendo nuevas identidades del viajero. El camino puede estar sembrado de imágenes, personajes, historias, sueños y recuerdos, todos ellos conforman los muros del laberinto a recorrer por quien cuenta y quien escucha. Por eso contar lo sucedido en el camino conduce a las líneas de la escritura, al libro y la biblioteca. Imagen del cosmos, o reconstrucción del mundo, la novela de peregrinación es un juego en la búsqueda de nuevas formas del contar lo ocurrido en el camino, nuevos itinerarios dentro del laberinto y nuevas relecturas del libro.

Lope, Cervantes y Gracián practicaron la escritura de la épica en prosa constituyendo una vanguardia literaria de frutos ciertos para la narrativa posterior

Todos ellos [...] [avanzaron] en esa corriente de vanguardia que supone en Europa la novela heroica y

[...] [tentaron hacer] una novela bizantina de ambiente contemporáneo.(3)

De manera que dejamos abiertas las innumerables alternativas de lectura, los caminos no elegidos en cada encrucijada, las cuestiones retóricas e ideológicas no consideradas en nuestro trabajo. Y esto más que canónica excusación es más bien la asunción del carácter siempre conjetural de toda lectura, y una invitación a la relectura de los textos analizados, relatos de peregrinos del Siglo de Oro español que nos transforman en lectores de textos de lectura infinita.

Buenos Aires, otoño de 1990.

Notas

(1) A. Egido, "Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro", Edad de Oro, III, 1984, 67-95. La cita, p. 94.

(2) A. Sánchez Robayna, "Góngora y el texto del mundo", Tres estudios sobre Góngora, Barcelona, Edicions del Mall, 1983, 37-55. La cita, p. 55.

(3) A. Egido, art. cit., p. 92.

## *Bibliografia*

## Bibliografía

La bibliografía ha sido ordenada con el siguiente criterio: 1) la general, en orden alfabético; 2) la específica de las obras citadas, incluidas las ediciones utilizadas.

### Bibliografía general

- .Avalle-Arce, J.B. "Tres vidas...", Deslindes cervantinos. Madrid, 1961.
- .Azar, I. "Los discursos del lenguaje y sus sujetos en el texto del Quijote", Sur, 350-351, enero-diciembre 1982, 31-43.
- .Bakhtine, M. Esthétique et théorie du roman. Paris, Gallimard, 1978.
- .Bataillon, M. Erasmus y España, México, FCE, 1950, 2 vols.
- X .Bourneuf, R. y Ouellet, R. La novela, Barcelona, Ariel, 1975.
- .Cairasco de Figueroa, B. Definiciones poéticas, morales y cristianas. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 42. Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- .Carilla, E. "La novela bizantina en España", Revista de Filología Española, XLIX (1966), 275-287.
- .----- "Cervantes y la novela bizantina", Revista de Filología Española, LI, 1968, p. 157.
- X .Ciriot, Juan E., Diccionario de símbolos tradicionales. Barcelona, Labor, 1969, pp. 420- 423.
- .Curtius, E.R., Literatura europea y Edad Media latina. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 2 vols.
- X .Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles. Paris, Seghers, 1974.

.Chew,S.C. The pilgrimage of life. An exploration into the Renaissance Mind, New Haven, London, Yale University Press, 1962.

.Deyermond, A. La Edad Media, Historia de la literatura española, Barcelona, Ariel, 1973. Tomo I.

.Dominguez Ortiz,A. Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos. 1517-1660.Barcelona, Grijalbo, 1974.(Historia de España, vol. IV)

.Egido, Aurora. "Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro", Edad de Oro, III, 1984, 67-95.

.----- "La poética del silencio en el Siglo de Oro", Bulletin Hispanique, 1-2, 1986, 93-120.

.Elliott, J.H., La España imperial, 1469-1716. Madrid, V. Vives, 1965.

X .Fletcher,A. Allegory. The theory of a symbolic mode. Ithaca and London, Cornell University Press, 1964.

X .Foucault,M. Las palabras y las cosas.México, S. XXI, 1985.

X .Genette, G. "Las fronteras del relato", Análisis estructural del relato, Barcelona, Buenos Aires, 1982, 193-208.

X .----- Palimpsestes.La littérature au second degré. Paris, Eds. du Seuil, 1982.

.Hahn,Jurgen S. The origins of the Baroque concept of "peregrinatio", Chapel Hill,N.C.,1973.

.Haight,E.H.Essays on the Greek Romances, N.Y.,1943.

.Hernández de Villaubrales, Pedro,Peregrinación de la vida del hombre (novela alegórica del siglo XVI).Ed de H. Salvador Martínez. Madrid, Fundación Universitaria Española,1986.

.Herrera, Fernando de,Obra poética. Ed. crítica de J.M.Blecua. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo

XXXII, 1975.2 vols.

.Highet,G. La tradición clásica, Buenos Aires, FCE, 1978, 2 vols.

.Hocke,G.R. El mundo como laberinto.El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650.Madrid, Guadarrama,1961.

.Hurtado de Mendoza, Diego. Composiciones varias.BAC, vol. 32.

.Jones, R. O. Siglo de Oro. Prosa y poesía. Historia de la literatura española. Barcelona, Ariel, 1974.

.Lida de Malkiel,M.R. Estudios de literatura española y comparada, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

.----- La tradición clásica en España, Barcelona, Ariel, 1975.

.López Estrada, Francisco (ed.).Heliodoro, Historia etiópica de Teágenes y Cariclea, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, serie II, vol. XIV, 1954.

.López Pinciano, Alonso. Filosofía antigua poética, ed. de A. Carballo, Madrid, 1953.

.Maravall,J.A. La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1976.

.Menéndez y Pelayo,M. Orígenes de la novela,Buenos Aires, Emecé,1945.

.Núñez de Reinoso, Alonso. Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo III.

.Pico della Mirandola, Discurso sobre la dignidad del hombre. Extraído de Humanismo y Renacimiento. Selección de Pedro Santidrián. Madrid, Alianza, 1986.

.Quevedo, Francisco de. Obra poética.Ed. de J.M. Blecua.Madrid, Castalia, 1971.

X .Reisz de Rivarola, S. "Predicación metafórica y discurso simbólico. Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico literarios", Lexis, vol. 1, 1, 1977, 51-99.

.Rey Hazas, Antonio. "Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)", Edad de Oro, I (1982), 65-105.

.Sánchez Robayna, A. "Góngora y el texto del mundo", Tres estudios sobre Góngora. Barcelona, Edicions del Mall, 1983, 37-55.

.Tacio, Aquiles. Los amores de Leucipe y Clitofonte, Madrid, Clásicos Bergua, 1965.

X .Tervarent, G. Attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600.  
X Dictionnaire d'un langage perdu, Geneve, Droz, 1958.

.Tierno Galván, E. Sobre la novela picaresca y otros escritos. Madrid, Tecnos, 1974.

.Vega, Lope de. La Dorotea. Ed. de Edwin S. Morby. Valencia, Castalia, 1958.

.Vossler, Karl. La poesía de la soledad en España, Buenos Aires, Losada, 1946.

## Bibliografía específica

El peregrino en su patria de Lope de Vega (1604)

.Bataillon, M. "Ensayo de explicación del auto sacramental",  
Varia lección de clásicos españoles, Madrid, Gredos, 1964.

.Calderón de la Barca, Pedro. La segunda esposa y El sacro Parnaso. Obras. Madrid, Aguilar, 1952. vol. III.

.Cortazar, Celina S. de. "Un tema teológico en Diego Sánchez de Badajoz: las potencias del alma y su acción recíproca", Studia hispanica in honorem R. Lapesa, vol. II, 555-575. Madrid, Gredos, 1974.

----- "El tema de las potencias del Alma en Calderón y sus predecesores", Actas del Congreso Internacional sobre Calderón de la Barca. Madrid, CSIC, 1983, 825-831.

.Lara Garrido, J. "La estructura del romance griego en El peregrino en su patria", Edad de Oro, III (1984), 123-142.

.Mac Cready, "Empresas in the Lope de Vega's Works", HiR, XXV, n. 2 (1957), 79-104.

.Maravall, J.A. "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca", Teatro y literatura en la sociedad barroca, Madrid, 1972, 149-188.

.Parker, A.A. Los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca, Barcelona, Ariel, 1983.

.Pfandl, L. Historia de la literatura nacional española en el siglo de oro, Barcelona, G. Gili, 1952.

.Rouanet, L. Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI, Barcelona, 1901.

.Rousset, J. Circe y el pavo real, Barcelona, Seix Barral, 1972.

.Vega, Lope de. El peregrino en su patria. Ed., introd. y notas de J.B. Avalle-Arce. Madrid, Castalia, 1973.

.----- Fiestas del Santísimo Sacramento, Obras. Madrid, Real Academia Española, 1892. vol. 2. [Auto El nombre de Jesús]

.Wardropper, B. W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (la evolución del auto sacramental: 1500-1648), Madrid, Revista de Occidente, 1953.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes (1617)

.Aristóteles, Poética, González Pérez, A. ed. Madrid, Editora Nacional, 1977.

.Atkinsons, W.G. "Cervantes, El Pinciano and the Novelas Ejemplares", HR, vol. XVI, 3 (july 1948), 189-208.

.Avallé-Arce, J.B. "Conocimiento y vida en Cervantes", Filología, V, 1-2, 1-34.

.Avallé-Arce, J.B. Deslindes cervantinos, Madrid, 1961.

.----- "Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional", Suma cervantina, London, Tamesis Books, 1973, 199-212.

.----- Nuevos deslindes cervantinos, Barcelona, Ariel, 1975.

.Barrenechea, A.M. "La ilustre fregona como ejemplo de estructura novelesca cervantina", El espacio crítico en el discurso literario, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, 13-30.

.Canavaggio, J.F. "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote", Anales cervantinos, VI, 13-107.

- .Casalduero, J. Sentido y forma de LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA, Buenos Aires, 1947.
- .Castro, A. El pensamiento de Cervantes. Madrid, Revista de Filología Española, anejo VI, 1925.
- .Cervantes, Miguel de. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, ed. y notas de C.S. de Cortazar e I. Lerner. Buenos Aires, Huemul, 1983. 2 vols.
- .----- Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional.Ed., intro. y notas de J.B. Avalle-Arce. Madrid, Castalia, 1970.
- .Combet, L. Cervantes ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantes. Lyon, Presses universitaires, 1980.
- .Chevalier, M. L'Aristote en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland Furieux. Bordeaux, 1966.
- .El Saffar, Ruth. Novel to Romance. A study of Cervantes NOVELAS EJEMPLARES, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- .Forcione, A.K. Cervantes, Aristotle and the PERSILES, Princeton, University Press, 1970.
- .----- Cervantes' Christian romance. A study of PERSILES Y SIGISMUNDA, Princeton, University Press, 1972.
- .Hatzfeld, H. EL QUIJOTE como obra de arte del lenguaje, Madrid, CSIC, 1966.
- .Herraiz de Tresca, T. "Humor y muerte en el prólogo del Persiles", Criticón, 44, 1988, 55-59.
- .Larubia-Prado, F. "Consideraciones sobre el influjo neoplatónico en el Persiles", Explicación de textos literarios, vol. XVIII-1,

1989-1990, 26-34.

.Lida, María Rosa "Dos huellas del Esplandián en el Quijote y en el Persiles", Romance Philology, IX, 1955, 156-163.

.----- "Argenis o de la caducidad en el arte", Estudios de literatura española y comparada, Buenos Aires, Eudeba, 1966, 211-237.

.López Pinciano, A. Philosophia antigua poetica, ed. de A. Carballo Picazo. Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.

.Martínez Bonati, F. "Cervantes y las regiones de la imaginación", Dispositio, II, 1, 1977, 28-53.

.Osuna, R. "El olvido del PERSILES", BRAE, XLVIII, cuad. CLXXXIII, enero 1968, 55-75.

.----- "Las fechas del PERSILES", Thesaurus, XXV, 1970, 383-433.

.Reyes, Graciela. Polifonía textual. La citación en el relato literario. Madrid, Gredos, 1984.

.Rico, Francisco. La novela picaresca española, Barcelona, Planeta, 1967.

.Riley, E.C. Teoría de la novela en Cervantes, Madrid, Taurus, 1971.

.----- "Aspectos del concepto de admiratio en la teoría literaria del Siglo de Oro", Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso, III, Madrid, 1963.

.----- "Cervantes" una cuestión de género", El Quijote, ed. G. Haley. Madrid, Taurus, 1980, 37-51.

.----- "Romance y novela en Cervantes", Cervantes: su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, Edi-6, 1980, 5-13.

- .Rodriguez, E. y Tordera, A. (eds.) Calderon, Pedro, Entremeses. Jácaras y mojigangas. Madrid, Castalia, 1982.
- .Savj-López, P. Cervantes. Madrid, 1917.
- .Schevill, R. "Studies in Cervantes. I. Persiles y Sigismunda", Modern Philology, IV, 1, July 1906, 1-24.
- .----- "Studies in Cervantes. I. Persiles y Sigismunda. II. The question oh Heliodorus", Modern philology, April 1907, 677-704.
- .Shepard, S. El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1962.
- .Stegmann, T.D. Cervantes Musterroman PERSILES. Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, DON QUIJOTE), Hamburg, Harmut Ludke Verlag, 1971.
- .Tarkianen, V. "Quelques observations sur le roman Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes", NM, XXII, 1921, 41-44.
- .Tasso, T. Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico. Prose, Milano, R. Ricciardi ed., 1951.
- .Vilanova, A. "El peregrino andante en el Persiles de Cervantes", Erasmus y Cervantes. Barcelona, Lumen, 1989.
- .----- "El peregrino de amor en las Soledades de Góngora", Erasmus y Cervantes. Barcelona, Lumen, 1989.
- .Weinberg, B. A history of literary criticism in the Italian Renaissance, Chicago, University Press, 1961, 2 vols.
- .Zimic, S. "El Persiles como crítica de la novela bizantina", Acta Neophilológica, 3, 1970, 49-64.

El Criticón de Baltasar Gracián (1651)

- .AAVV. Gracián y su época. Zaragoza, Institución Fernando el católico, 1986.
- .Armisen, A. "Admiración y maravillas en El Criticón (más unas notas cervantinas)", Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses, Gracián y su época. Zaragoza, 1986, 201-241.
- .Batllori, M. Gracián y el Barroco, Roma, 1958.
- .Blanco, M. "EL CRITICON: Aporías de una ficción ingeniosa", Criticón, 33, 1986, 5-36.
- .----- "El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza", Criticón, 43, 1988, 13-36.
- .Blecua, J.M. "El estilo de Gracián en El Criticón", Sobre el rigor poético en España y otros ensayos. Barcelona, Ariel, 1977, 121-151.
- .Correa Calderón, E. Baltasar Gracián. Su vida y su obra, Madrid, Gredos, 1961.
- .Curtius, E. Literatura Europea y Edad Media Latina, México, FCE, 1975.
- .Diccionario de Autoridades, Real Academia Española. Madrid, Gredos, 1979. Tomo III. (Biblioteca Románica Hispánica)
- .Egido, Aurora. "El arte de la memoria y El Criticón", Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses. Zaragoza, I. Fernando el católico, CSIC, 1986.
- .----- "La Hidra Bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco", Edad de Oro, VI, 1987.
- .----- Política y literatura. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.
- .----- "Topografía y cronografía en La Galatea",

- Zaragoza, Caja de Ahorro y Monte de Piedad, Aragón y Rioja, 1985.
- .----- "La variedad en la Agudeza de Baltasar Gracián",  
Syntaxis, 16-17, 1988, 49- 61.
- .Garasa, Delfin L. "Algunas notas a El Criticón de Baltasar Gracián", Filología, II,1950, 80-85.
- .Gracián, Baltasar.Agudeza v arte de ingenio.Obras completas. Madrid, Aguilar, 1944.
- .----- El Criticón.Ed., introd. y notas de A. Prieto. Barcelona, Planeta, 1985.
- .Heger, K. Baltasar Gracián. Estilo y Doctrina. Zaragoza, Inst. "Fernando el católico", 1960.
- .Huarte de San Juan, Juan. Examen de ingenios para la ciencia. Madrid, Editora Nacional, 19
- .Jammes, Robert (Dir.). "250 notas para una mejor comprensión literal de la primera parte del Criticón", Criticón, 33, 1986, 51-104.
- .----- "350 notas para una mejor comprensión literal del Criticón (segunda y tercera parte)", Criticón, 43, 1988, 189-245.
- .----- "Baltasar Gracián y la política ", Política y literatura, Zaragoza, 1988, 65-84.
- .Lázaro Carreter, F."Sobre la dificultad conceptista", Estilo barroco y personalidad creadora. Madrid, Cátedra, 1977, 13-43.
- .----- "El género literario de El Criticón", Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses.Gracián y su época. Zaragoza, 1986, 67-87.
- .Milhou, A. "Le temps et l'espace dans le Criticón", Bulletin

Hispanique, LXXXIX, 1987, 1-4, 153-226.

.Pelegrin, Benito. Ethique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián. Actes Sud, Hubert Nyssen ed., 1985.

.----- Le fil perdu du CRITICON de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition "conceptiste". Marseille, Université de Provence, 1984.

.Romanos, M. "Sobre la semántica de figura y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo", Actas del II Congreso Internacional de la AIH, Venecia, 25-30 de agosto de 1980. Ed. de G. Bellini, vol. II. Roma, Bulzoni, 1982, 903-911.

.Romera Navarro, M. "Las alegorías del Criticón", Hispanic Review, IX, 1941, 151-75.

.----- "Citas bíblicas en El Criticón", Hispanic Review, I, 1933, 323-34.

.----- "Evolución de la crítica sobre El Criticón", Hispanic Review, V, 1937, 140-150.

.----- Estudios sobre Gracián. Austin, University of Texas Press, 1950.

.Senabre, R. Gracián y El Criticón. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

.Welles, M.L., Style and structure in Gracián's EL CRITICON, Chapel Hill, 1976.

*Indice de autores y obras citadas*

## INDICE DE AUTORES Y OBRAS CITADAS

- Adamnano. 74.  
DE LOCIS SANCTIS. 74.
- Alciato, Andrea. 295.  
EMBLEMAS. 295-296.
- Alemán, Mateo. 173,186,306.  
EL GUZMAN DE ALFARACHE. 173,186,306.
- Alighieri, Dante. 47,51,54.  
LA DIVINA COMEDIA. 51,74,251.
- AMADIS DE GAULA. 34.
- Apuleyo. 178.  
EL ASNO DE ORO. 178.
- Ariosto, Ludovico. 73,113,116.  
ORLANDO FURIOSO. 73,116,175.
- Aristóteles. 47,127,293.  
POETICA. 127,293.
- Barclay. 23,186.  
ARGENIS. 23,186.
- Bargagli. 69.  
LA PELLEGRINA 69.
- Beda. 74.  
DE LOCIS SANCTIS. 74.
- BIBLIA POLIGLOTA. 64.
- Boccaccio, Giovanni. 54,66.  
IL FILOCOLO. 66.
- Bunyan, John. 70.  
PILGRIM'S PROGRESS. 70.
- Cairasco de Figueroa, Bartolomé de. 72.  
TEMPLO DE LA IGLESIA MILITANTE. 72.
- Calderón de la Barca, Pedro. 24, 86, 87.  
EL DULCE NOMBRE DE JESUS. 86.  
LOS HIJOS DE LA FORTUNA TEAGENES Y CARICLEA. 24.  
LA SEGUNDA ESPOSA. 86, 107.  
EL SACRO PARNASO. 92, 109.  
SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON. 88.

Caporali, Cesare. 54.  
VIAJE AL PARNASO. 54.

Caritón de Afrodísia. 224.  
QUEREAS Y CALIRROE. 224.

Carvallo. 115,126.  
EL CISNE DE APOLO. 126.

Cascales, 115.  
TABLAS POETICAS. 115.

Castelvetro, Ludovico. 115,121.  
POETICA D'ARISTOTILE VULGARIZZATA ET SPOSTA. 121.

Caviceo, Jacopo. 67.  
EL LIBRO DEL PEREGRINO. 67.

Cervantes, Miguel de. 3,7,16,24,30,69,112-134,135-171, 208, 222,  
234, 278, 303.

LA GALATEA. 24.

LA ESPAÑOLA INGLESA. 237,240-246, 285, 291,295.

EL LICENCIADO VIDRIERA. 170,239.

NOVELAS EJEMPLARES. 16.

QUIJOTE. 113,117,126-134, 144,165,188, 239, 278, 285, 289,  
304,306.

LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA,

HISTORIA SETENTRIONAL. 3, 5,7, 16, 30, 58, 69, 112-134, 135-171,  
222, 227,234-240, 241-246, 256-262, 278,  
283-289, 291-296, 303, 307,313,315-322.

VIAJE DEL PARNASO. 54.

Cinthio, Giraldi. 115,121.  
DISCORSO INTORNO AL COMPORRE DEI ROMANZI. 121.

CODICE DE AUTOS VIEJOS. 91.

Comenius, Jean Amos. 64.  
LABERINTO DEL MUNDO Y PARAISO DEL ALMA. 64.

Colón, Cristóbal. 53.  
CARTAS. 53.

Cook, James. 52.  
VIAJE AL POLO SUR Y ALREDEDOR DEL MUNDO. 52.

CORONICA TROYANA. 51.

Cruccio Milanés, Anibal. 31.  
RAGIONAMENTI AMOROSI. 31.

Dares, el frigio. 50.  
DE EXCIDIO TROIAE HISTORIA. 50.

de Guilleville, Guillaume. 67.  
PELERINAGE DE L'HOMME o ROMANT DES TROIS PELERINAGES. 67.

della Mirandola, Pico. 60.  
DISCURSO SOBRE LA DIGNIDAD DEL HOMBRE. 60.

delle Colonne, Guido. 51.  
HISTORIA DESTRUCTIONIS TROIAE. 51.

Diacono, Pedro. 74.  
DE LOCIS SANCTIS. 74.

Dictys de Creta. 50.  
EPHEMERIDES BELLI TROIANI. 50.

Donne, John. 56.  
THE PROGRESS OF THE SOULE. 56.

d'Urville, Dumont. 52.  
VIAJE ALREDEDOR DEL MUNDO. 52.

Erasmus de Rotterdam. 61.

Eteria. 56.  
PEREGRINATIO AD LOCA SANTA. 56.

Euquerio, S. 74.  
DE SITU HIEROSOLIMITANAE URBIS. 74.

FAZIENDA DE ULTRA MAR. 53.

Galaup, Jean-Francois, conde de La Pérouse. 52.  
VIAJE ALREDEDOR DEL MUNDO. 52.

Gide, André. 56.  
LE VOYAGE D'URIEN. 56.

Gil Polo, Gaspar de. 24.  
DIANA ENAMORADA. 24.

Góngora, Luis de. 7, 71.  
SOLEDADES. 7, 71.

González de Clavijo, Ruy. 53.  
EMBAJADA A TAMORLAN. 53.

Gracián, Baltasar. 3, 8, 24, 60, 65, 70, 182-215, 247-256, 277, 289,  
304, 315-322.  
AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO. 4, 8, 24, 185, 186, 209, 211, 250, 265.  
EL CRITICON. 3, 5, 8, 60, 70, 182-215, 246-256, 262-266, 273, 277,  
289-290, 295, 296, 300, 304-306, 307, 313, 315-322.

Gracián Dantisco, Lucas. 115, 126, 300.  
EL GALATEO ESPAÑOL. 126, 300.

Heliodoro. 2,3,14-30, 40, 114, 224, 273,274,314.  
 LA HISTORIA ETIOPICA  
 DE TEAGENES Y CARICLEA. 2,14-30, 114,170,224,274,283,291, 296,314

Hernández de Villaumbrales. 68.  
 EL CABALLERO DEL SOL. 68.

Herrera, Fernando de. 71.

HISTORIA TROYANA POLIMETRICA. 51.

Homero. 113, 300.  
 ODISEA. 50,185, 263, 300.

Horacio. 296.

Huarte de San Juan, Juan. 115,126.  
 EXAMEN DE INGENIOS. 126.

Hurtado de Mendoza, Diego. 72.

INDEX LIBRORUM PROHIBITORUM. 63.

Jiménez de Cisneros, Francisco. 60 y ss.

Karinthy, Federico. 56.  
 CAPILLARIA. 56.  
 VIAJE A FAREMIDO. 56.

LIBRO DEL CONOSCIMIENTO DE TODOS LOS REINOS  
 E TIERRAS E SEÑORIOS QUE SON POR EL MUNDO. 53.

LIBRO DEL ESFORCADO CABALLERO CONDE PARTINUPLES. 175.

Longus. 224.  
 DAFNIS Y CLOE. 224.

López de Yanguas, Hernán. 91.  
 FARSA SACRAMENTAL. 91.

López de Zárate, Francisco. 139.  
 POEMA HEROICO DE LA INVENCION DE LA CRUZ POR EL EMPERADOR  
 CONSTANTINO. 139.

López Pinciano, Alonso. 7,16, 64, 115, 122-126, 131,293.  
 PHILOSOPHIA ANTIGUA POETICA. 7,16,64,122-126,131.

Loyola, S. Ignacio de. 62.

Mandeville, John. Sir. 53.

Mavolti, Ubaldino. 75.  
 AMOR DISPERATO. 75.

Mendes-Pinto, Fernao. 69.  
 PEREGRINAÇAM. 69.

Nashe, Thomas. 55.  
 THE UNFORTUNATE TRAVELLER OR JACK WILTON. 55.

Nebrija, Antonio de. 61.

Núñez de Reinoso, Alonso. 3, 30-40, 228,240.  
 LOS AMORES DE CLAREO Y FLORISEA. 3, 30-40,228,234,240-246,274.

Parabosco, Girolamo. 68.  
 IL PEREGRINO. 68.

PÉLÈRINAGE DE CHARLEMAGNE À JERUSALEM. 56.

Perez de Montalbán. 24.  
 TEAGENES Y CARICLEA. 24.

Petrarca, Francesco. 54,71.

Piacentino, Antonio. 74.  
 ITINERARIUM. 74.

Piccolomini, Andre. 115,120.  
 ANNOTATIONI NEL LIBRO DELLA POETICA D'ARISTOTILE. 120.

Pigna, Giovanni Battista. 121.  
 ERCOLE. 121.

Platón. 81.  
 EL BANQUETE. 81.

Polo, Marco. 53.

Quevedo, Francisco de. 72, 204.  
 EL MUNDO POR DE DENTRO. 204.

Quintiliano. 249.

Rodríguez de Montalvo, Garcí. 174.  
 ESPLANDIAN. 174.

Rojas, Agustín de. 55.  
 EL VIAJE ENTRETENIDO. 55.

ROMAN D'ENEAS. 50.

ROMAN DE LA ROSE. 251.

Rossetti, Christina. 56.  
 THE PRINCE'S PROGRESS. 56.

Rotrou, Jean. 76.  
PÈLERINAGE AMOUREUSE. 76.

Sainte-Maure, Benoît de. 51.  
ROMAN DE TROIE. 51.

Saavedra Fajardo, Diego de. 54.  
LA REPUBLICA LITERARIA. 54.

Salas Barbadillo, Alonso de. 54.  
CORONAS DEL PARNASO Y PLATOS DE LAS MUSAS. 54.  
LA PEREGRINACION SABIA. 54.

Sanchez de Badajoz, Diego. 91.  
RECOPIACION EN METRO. 91.

Sterne, Laurence. 56.  
A SENTIMENTAL JOURNEY TROUGH FRANCE AND ITALY. 56.

Swift, Jonnathan. 56.  
GULLIVER'S TRAVELS. 55.

Tasso, Torquato. 3,14-30, 40,114,273.  
AMOROSI DISCORSI  
E CLITOFONTE. 14-30, 114.

Tasso, Torquato. 53.  
AMOROSI DISCORSI  
E VIAJES. 53.

Tasso, Torquato. 73, 113, 116,123.  
L'ARTE POETICA. 117-122.  
DEL POEMA EROICO. 117-122.  
LA LIBERATA. 73, 116,240.

Teodosio. 74.  
DE SITU TERRAE SANCTAE. 74.

Timoneda, Juan de. 91.  
AUCTO DE LA OVEJA PERDIDA. 91.

Vega, Lope de. 3,7,14, 16,30,39,69,79-106,156,222,228-234,  
236,240 256,301, 315-322.

LA DOROTEA. 16,72.

FIESTAS DEL SANTISIMO SACRAMENTO. 107.

LA FILOMENA. 15.

EL PEREGRINO EN SU PATRIA. 3,5,7,30,39,69,79-106, 156,222, 228-  
234, 236, 238, 240-246, 263, 273, 274-  
277, 279-283, 286, 288, 291, 301-303,  
307, 313, 315-322.

Verne, Julio. 56.  
VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE. 56.

Virgilio. 50, 293.

LA ENEIDA. 50, 293.

Vives, Luis. 115, 126.

DE INSTITUTIONE FEMINAE CHRISTIANAE. 126.

Wickrom, Jorg. 68.

EL PEREGRINO EXTRAVIADO. 68.

Xenofón de Efeso. 224.

EFESIACAS. 224.

Zwinglio. 63.

*Indice general*

## INDICE

Introducción .....	2
I. <u>El viaje en la novela de aventuras</u> .....	14
I.1. los modelos clásicos: Heliodoro y Aquiles Tacio.....	14
I.1.1. La novela bizantina. Orígenes. Caracteres.....	14
I.1.2. Heliodoro: <u>La historia etiópica de Teágenes y Cariclea</u> . ..	15
I.1.3. A. Tacio: <u>Los amores de Leucipe y Clitofonte</u> .....	25
I.2. Un epígono español: Núñez de Reinoso. ....	30
I.2.1. <u>Los amores de Clareo y Florisea (1552)</u> .....	30
Notas .....	41
√ II. <u>El concepto de peregrinación en el Renacimiento y el Barroco</u> .....	
II.1. El tema del viaje del alma. Antecedentes literarios.....	47
II.2. Peregrinación y Renacimiento. ....	57
II.3. El espíritu de la Contrarreforma y la literatura de peregrinos. ....	60
II.4. El peregrinaje amoroso. ....	70
Notas .....	73
√ III. <u>La literatura de peregrinos en España: sus códigos discursivos</u> . ....	78
√ III.1. La novela como espacio escenificable: la interacción genérica y el monólogo discursivo. <u>El peregrino en su patria</u> de Lope de Vega. ....	79
III.1.1. El sentido religioso de la obra .....	79
III.1.1.1. El viaje del alma .....	79

III.1.1.2.El culto mariano .....	83
III.1.1.3.Los autos sacramentales como manifestación del espíritu religioso. ....	85
III.1.1.3.1.Definición genérica del auto sacramental....	85
III.1.1.3.2.Los procedimientos alegóricos y su justificación estética e ideológica. ....	91
III.1.1.4.La figura del peregrino .....	98
Notas.....	107

√ III.2.La novela cristiana:la enunciación y el enunciado. Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes.....112

III.2.1.Cervantes y la novela bizantina .....	112
III.2.1.1.La poética del género .....	113
III.2.1.1.1.Tratadistas italianos y españoles .....	114
III.2.1.1.1.1.Tratadistas italianos .....	116
III.2.1.1.1.1.1.Historia y poesía .....	117
III.2.1.1.1.1.2.Lo verosímil y lo maravilloso .....	119
III.2.1.1.1.2.Tratadistas españoles .....	122
III.2.1.1.1.2.1.Historia y poesía .....	123
III.2.1.1.1.2.2.Lo verosímil y lo maravilloso .....	124
III.2.1.2.Deslindes teóricos en Cervantes .....	126
III.2.1.2.1.Historia y poesía .....	127
III.2.1.2.2.Lo verosímil y lo maravilloso .....	130
III.2.1.3. <u>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</u> .....	135
III.2.1.3.1.Historia y poesía .....	135
III.2.1.3.2.Lo verosímil y lo maravilloso .....	139

III.2.1.3.3.Las historias intercaladas del libro III	144
III.2.1.3.4.Sobre lo uno y lo vario	163
III.2.1.3.5.El <u>Persiles</u> : una lectura posible	165
Notas	172
√ III.3.La peregrinación alegórica: escritura/lectura. <u>El Criticón</u> de Baltasar Gracián (1651)	182
III.3.1.Baltasar Gracián, un conceptista.	183
III.3.2.¿ <u>El Criticón</u> es una novela?	185
III.3.3.Estructura	189
III.3.4.Tiempo y espacio.	191
III.3.5.El <u>mundo descifrado</u>	202
III.3.6."UN TODO ARTIFICIOSO MENTAL": el texto mediato o del discreto lector.	211
Notas	216
IV. <u>La novelización de la PEREGRINATIO</u>	222
IV.1.La teoría del crónotopo.	223
IV.2.Su aplicación a la novela española de aventuras.	226
IV.2.1. <u>El peregrino en su patria</u> .	228
IV.2.2. <u>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</u> .	234
IV.2.3. Cuadros de una exposición.	240
IV.2.4. <u>El Criticón</u> .	246
IV.3. Novelas de peregrinación, ¿novela cristiana?	256
Notas	267
↓ V. <u>Las novelas españolas de peregrinos</u>	273

V.1.Un género que se actualiza .....	274
V.1.1.Relaciones de divergencia .....	278
V.1.2.Relaciones de convergencia .....	290
V.2.El género y su público .....	297
V.2.1.Los lectores de las novelas de peregrinación. ....	299
V.2.1.1.El peregrino en su patria de Lope de Vega. ....	301
V.2.1.2.Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes...303	
V.2.1.3.El Criticón de Baltasar Gracián. ....	304
Notas .....	308
↓ <u>Conclusiones</u> .....	313
Notas .....	323
↓ <u>Bibliografía</u> .....	325
↓ <u>Índice de autores y obras citados</u> .....	338
↓ <u>Índice general</u> .....	345

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS	
N° 870658	
23 ABR. 1991	DE
Agr.	ENTRADAS

821.134.2 *Literatura española*  
 DM *Literatura española*  
 DT *Veja; Numanín; Nevada*  
 RT *Siglo XVII*

*Sh*