

De la escritura merecida. Notas sobre el libro III del *Persiles*

Emilia Inés Deffis de Calvo. Université de Montréal

La profusión de episodios intercalados en la estructura narrativa del *Persiles* y las relaciones que éstos establecen con la historia de base lleva, entre otras cosas, a formularse el problema de la escritura de los cuatro libros, de los mecanismos discursivos que articulan un libro con otro, y de los criterios narrativos esgrimidos acerca del merecimiento de una historia para ser contada.

El libro III llama especialmente la 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 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”¹.

En estas notas al libro III me propongo: 1) considerar algunos de los procedimientos discursivos de tres de estas historias (las de Feliciano de la Voz, Ambrosia Agustina y la de la señora Ruperta), vistas como propuestas narrativas que

¹ A. M. Barrenechea, “La ilustre fregona como ejemplo de estructura novelesca cervantina”, *El espacio crítico en el discurso literario*, Kapelusz, Buenos Aires, 1985, pp. 13-30. La cita, p. 29. Utilizo la edición de Juan B. Avallé-Arce, Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Castalia, Madrid, 1970.

realizan el precepto aristotélico de lo que debe ser por medio de lo verosímil admirable; y 2) postular una lectura posible de cada una de ellas, considerando además su funcionalidad narrativa en relación con la historia de base que las sustenta.

Los trabajos de Rosanio y Feliciano (III, 3-5)

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 Feliciano 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 a la narración 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 Feliciano, y que provoca en los protagonistas de la historia de base el efecto buscado por el narrador:

84

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

El relato de Feliciano 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 *extrañeza* de los hechos².

La doncella encerrada en el árbol: de quién era

Preñada estaba la encina –digámoslo así– (p. 291).

La voz del narrador se hace explícita y metaforiza el encierro de Feliciano en el tronco grueso de una encina. Este artificio retórico obra al mismo tiempo

² 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 Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, III (Madrid, 1963), pp. 173-183.

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, por una parte, al título del capítulo que formula el enigma develado en su transcurso³. Y por otra, tal como señala Diana de Armas Wilson, opera como doble alusión: a la maternidad de la Virgen María, y a la metamorfosis de Mirra en el texto de Ovidio⁴.

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 deshonor, y el temor de los peregrinos a ser descubiertos por los perseguidores de la doncella.

Luego concluye su relato 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 Feliciana de la Voz:

Bien es verdad que la suya no es caída de príncipes⁵; pero es un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas que le quisieren dar bueno de sus vidas (p. 296).

³ Como ha observado Riley, Cervantes logra de esta forma “una unidad que no resulta ni epidémica 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.” (Riley, E., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1971, p. 208).

⁴ Cf. Diana de Armas Wilson, *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton University Press, Princeton, 1991, cap. 9. Desde su propia perspectiva la autora señala el contraste entre María y Mirra, mujeres signadas por el silencio, y Feliciana, en plena posesión de su voz.

⁵ 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).

Inmediatamente Auristela practica dicha ejemplaridad exhortando a Periandro para que vele por su honra a lo largo de su peregrinación⁶.

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 oírla 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 suspendió 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)⁷.

86

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 lector⁸.

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. Sin embargo 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

⁶ Sobre la ejemplaridad de la historia de Feliciano cf. Diana de Armas Wilson, *op. cit.*, cap. 9.

⁷ Aurora Egido señala que la de Feliciano “representa el grado máximo de la voz que, en armonía neoplatónica, asciende a lo más alto” (“Los silencios del *Persiles*”, James A. Parr, ed., *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, University of California, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1991, pp. 21-46. La cita, p. 25).

⁸ Diana de Armas Wilson reflexiona sobre la configuración de lo femenino en el texto bíblico acerca de la Virgen María como texto profundo de la historia de Feliciano, *op. cit.*, p. 211 y ss.

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 neutralizado 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”. 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 minirrelato 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 (como 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.

87

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 relato se relaciona en un punto con el itinerario de los peregrinos y así se aclara la deuda contraída:

No sé, señores, si os acordaréis de un carro que topasteis junto a una venta, en la cual esta hermosa peregrina –seña-

lando 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 lugar mismo en que ella se desmaya), es certificado en su veracidad por la palabra de la 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 se os hiciera dura 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).

88

Esta historia intercalada nos enfrenta, insisto, 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, la historia de Ambrosia Agustina. Bizantina en la bizantina, la historia intercalada resulta ser un refuerzo anafórico de la historia de base y expone los mecanismos discursivos de su validez como escritura.

También aquí el narrador busca legitimar la capacidad de la novela de aventuras de unir ficción y verdad en su armazón episódica.

Que merezcan escritura es un argumento importante en la reflexión teórica de Cervantes. El merecimiento consiste en que el episodio debe, no sólo ser creíble y provocar la admiración de los oyentes, sino también guardar coherencia con las leyes internas de la estructura narrativa que lo sostiene y fundamenta.

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 acer-

tara a trazarlos; y así muchos por la rareza, 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, e incluso refuerza con la irónica afirmación acerca de la no conveniencia de contarla.

Volvamos al texto. 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 señora 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 tendréis el corazón de mármol (p. 386).

De modo que la historia de la señora 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 hacen evidente 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 los 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 acentuarla⁹. Además Ruperta resume parte de la acción ante Croriano en un largo período de oraciones yuxtapuestas¹⁰.

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, cosa que el escudero enlutado 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 que

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).

De modo que 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-Arce¹¹; y una historia que va desde la oscuridad a la luz, como la de Periandro y Auristela. Pero por encima de

⁹ “Veisla llorar? veisla suspirar [...] Qué no hace una mujer enojada [...] La bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable: ejecuta tu ira, satisface tu enojo [...]”, *ed. cit.*, pp. 387 y 389.

¹⁰ “veniste tú a él; no te ví cuando entraste; oí tu nombre, [...] cayóseme la vela de las manos, despertóte su fuego, diste voces, quedé yo confusa” (pp. 390-391) que subrayan las acciones fundamentales del momento culminante del episodio en lo que Hatzfeld llamó estilo «veni, vidi, vici» (Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, CSIC, Madrid, 1966. La cita, p. 205).

¹¹ *Ed. cit.*, nota 447, p. 384. María Rosa Lida ha estudiado las similitudes de este relato con el *Esplandián* de Garci Rodríguez 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*”, *Romance Philology*, IX (1955), pp. 156-162.

todas esas lecturas posibles es una muestra de técnica narrativa a favor del juego de la escritura y la lectura.

La lectura merecida y el maravilloso silencio

En estas breves notas he intentado mostrar cómo los relatos de Feliciano, Ambrosia Agustina y la señora Ruperta ponen en evidencia que la combinación es una regla lúdica fundamental del *Persiles*. 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.

En el transcurso de cada una de ellas el narrador respalda sus voces con la autoridad que le otorga su criterio de selección artística: “[...] 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; [...]”. A tal planteo narrativo le corresponde un lector digno, lo suficientemente activo y crítico como para juzgar los merecimientos de lo contado: el grado de verosimilitud, la pertinencia y el *sabor* de “la salsa de los cuentos”¹².

De modo que el lector del *Persiles* tiene la oportunidad de apreciar lo que se cuenta y escribe (y más de una vez el texto expone la presencia de lo no dicho), tanto más cuando el relato está rodeado por el *maravilloso silencio* de la audiencia y el callado consentimiento del narrador de la peregrinación de Periandro y Auristela.

¹² Me parece que, además, resulta muy significativo que las tres narradoras sean mujeres que se dejan llevar por la pasión y toman la palabra (e incluso escriben, como lo hace Feliciano), en abierto contraste con Auristela, quien controla siempre sus emociones y practica, casi a todo lo largo de la novela, el silencio como signo de discreción y virtud. Este asunto ha sido considerado desde posturas diferentes por Diana de Armas Wilson y Aurora Egido, *op. cit.*