

El principio de verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes

Por Mikel Puga Chaves

Grado en Filología hispánica

Curso académico: 2016-2017

Nombre del tutor: María Isabel Muguruza Roca

Departamento: Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura

ÍNDICE

1. Resumen
2. Introducción
3. Maravilla y verosimilitud en la preceptiva renacentista y en el *Persiles*: los episodios maravillosos
 - 3.1. La astrología judiciaria
 - 3.2. Los episodios maravillosos verosímiles
 - 3.3. Los episodios maravillosos inverosímiles
 - 3.3.1. Los casos de hechicería en el *Persiles*: la trinidad maléfica
 - 3.3.2. Lo inverosímil racionalizado: el recurso retórico
4. El conflicto entre lo real y lo maravilloso como principio estructurador
5. Discurso histórico y discurso literario en el *Persiles*.
6. El relativismo como recurso de verosimilitud
7. Conclusiones
8. Bibliografía

1. RESUMEN

El presente trabajo analiza el principio de verosimilitud en la obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes. Las fuentes principales de investigación han sido la edición de la obra realizada por Romero Muñoz, el manual de Riley *Teoría de la novela en Cervantes* y el libro de González Rovira sobre la novela bizantina en España. Por otro lado, también nos hemos apoyado en un conjunto de artículos que estudian diferentes aspectos de la verosimilitud en el *Persiles*. Los más relevantes en la elaboración del trabajo han sido los de Núñez Ronchi y Garrosa Resina. A partir de la consulta de estos trabajos, se han podido establecer una serie de conclusiones sobre los recursos de verosimilitud empleados por Cervantes en su obra y sobre la función y el valor que estos presentan en la totalidad de la novela. El trabajo está dividido en diversos apartados que profundizan en un aspecto concreto del propósito general: desde una clasificación de los episodios maravillosos de la obra, hasta la enumeración de los recursos que relativizan la noción de verdad, pasando por el análisis de la estructura de la obra en función del conflicto entre lo real (verosímil) y lo fantástico (ficticio). Una de las conclusiones apunta al propósito admirativo de la novela, al deseo del autor de crear una obra donde su imaginación y su talento no se vieran obstaculizados por la necesidad de ajustarse a la realidad. La novela bizantina le sirvió a Cervantes para adentrarse en la narración de sucesos maravillosos sin necesidad de reducir la aparición de estos al contexto de un protagonista enloquecido, como ya lo hiciera en el Quijote. De este modo, al mismo tiempo que logra mantener la verosimilitud en pasajes de carácter increíble, en otras ocasiones deja que la admiración predomine a expensas de lo verosímil. Como resultado, nos encontramos ante una obra ficticia donde los sucesos más maravillosos se nos muestran como hechos posibles de acontecer en un universo objetivo.

2. INTRODUCCIÓN

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, perteneciente al género de la novela bizantina, es la obra póstuma del escritor español Miguel de Cervantes. Redactada en una época donde la literatura religiosa, ensalzada por la crítica, no gozaba de la aceptación que se esperaba de ella, los escritores emprendieron la búsqueda poética de un género que, además de contener una lección moral, estimulara el deleite de los lectores. De este modo, se volvió la vista a la producción clásica y, especialmente, a la obra de Heliodoro y Aquiles Tacio. La aceptación del género vino respaldada por la convicción de que estas novelas, beneficiadas por su interpretación cristiana, lograban integrar el ámbito de la moralidad -reflejado en su temática- con el placer estimulado en los lectores a través de la ausencia de sucesos inverosímiles, tan habituales en los libros de caballerías. Al mismo tiempo, en el Renacimiento se empezó a concebir la posibilidad de cultivar una poesía épica en prosa. El contexto literario, de hecho, era el idóneo para tal innovación: el ejemplo de Heliodoro contribuyó, en este sentido, a considerar prescindible la redacción métrica de las epopeyas (González Rovira, 1996). Es en estas circunstancias donde debe situarse la redacción y publicación del *Persiles*.

En relación con lo anterior, no hay que olvidar el carácter variable y experimental que presenta la trayectoria literaria de Cervantes. Con una primera publicación perteneciente al ámbito pastoril, Cervantes cultivó después la novela ejemplar (con la que renovó la novela italiana) y se adentró con el *Quijote* en un proyecto que parodiaba uno de los géneros más consumidos en las décadas precedentes. Con su última obra¹, el escritor avanza hacia un terreno que no había trabajado con anterioridad, a la búsqueda de un éxito quizás más prestigioso que el que le había proporcionado la comicidad del *Quijote*. Siguiendo a Riley (1989:93), podemos considerar el *Persiles* como “una novela bizantina de ambiente contemporáneo y un libro de caballerías actualizado”

El siguiente trabajo tiene como objetivo analizar algunos de los aspectos fundamentales de esta obra póstuma de Cervantes. En concreto, la intención será estudiar los mecanismos empleados por su autor para ajustarse al principio de verosimilitud que demandaba la preceptiva aristotélica de su tiempo y que él mismo

¹ Existen diferentes posturas sobre la fecha en la que fue redactada la obra. Sobre esta cronología, *vid.* González Rovira (1996: 230). La mayoría de los críticos parecen coincidir en que Cervantes redactó la novela en diferentes épocas.

había asumido. Para llevarlo a cabo, realizaré primero una breve aclaración en torno al concepto de lo verosímil situándolo en las coordenadas literarias del Renacimiento. Una vez contextualizado, pasaré a estudiar su aplicación en la obra de Cervantes. Lo característico del *Persiles* reside en la relación que se establece entre los episodios fantásticos y los sucesos racionales. Partiendo de este vínculo, realizaré una clasificación de los elementos maravillosos de la obra (punto 3). He considerado oportuno dedicar un apartado propio a los casos de hechicería, por lo renovadora que resulta su inserción y tratamiento en una obra que pretende ajustarse a la realidad. La sección 3.3., por tanto, será la que refleje con mayor claridad el conflicto entre lo verídico y lo maravilloso. El trabajo continúa estudiando cómo se refleja este conflicto en la estructura de la novela, pues la organización de la obra, como veremos, presenta una forma particular derivada de aquel. El trabajo ahondará después en los conceptos de discurso histórico y discurso literario para estudiar el nivel de adaptación de la obra cervantina a ambos géneros y el modo en que esto afecta al principio de verosimilitud. El estudio lo cerrará el análisis de un mecanismo de verosimilitud que resulta esencial en el *Persiles*: la relativización de la noción de verdad.

3. MARAVILLA Y VEROSIMILITUD EN LA PRECEPTIVA RENACENTISTA Y EN EL *PERSILES*: LOS EPISODIOS MARAVILLOSOS

Como ha advertido González Rovira (1996: 61-62), en las preceptivas literarias de la época se abogaba por una literatura de entretenimiento que se ajustara a la realidad, para cuya realización resultaba imprescindible una narración verosímil. Sin embargo, los escritores se inclinaban también hacia la labor de admirar al público. Para lograr la armonía de ambas tendencias, resultó imprescindible la unión de lo verosímil y lo maravilloso, en un intento por cumplir lo que se estableció como uno de los objetivos principales de la producción artística: instruir por medio del deleite² (González Rovira, 1996: 61-62). Esta idea es imprescindible para comprender la diferencia que se establece entre los libros de caballería y la novela cervantina. Así, la narración ficticia causará admiración y será aceptada por la crítica cuando sus fingidas historias se muestren posibles a pesar de su carácter extraordinario. De esta manera, Cervantes no expulsará los elementos maravillosos de su *Persiles*; al contrario, procurará facilitar su

² Remito en esta idea al tópico literario del *prodesse et delectare* de Horacio. La función de instruir al lector por medio del deleite tiene sus antecedentes en las poéticas clásicas. En la literatura del Siglo de Oro se acentúa esta función en el caso de la épica en prosa, que se especializó en la labor de entretener al público.

inserción en la novela de tal modo que se muestren admisibles al lector, lejos de las hiperbólicas batallas y de los gigantes descomunales propios de la tradición caballeresca (Riley, 1989: 283). Del compromiso de Cervantes con la verosimilitud, que no excluye los “imposibles”, sino que los “facilita”, baste citar el famoso pasaje del *Quijote* puesto en boca del canónigo de Toledo:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que la leyeren, 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 verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. (I, 47: 600)

Teniendo en cuenta lo expuesto, a continuación procederemos a analizar los episodios maravillosos en los que Cervantes muestra su adhesión a la tendencia estética que hemos mencionando. Atendiendo a la clasificación realizada por González Rovira (1996: 246), en el *Persiles* podemos apreciar diferentes episodios que persiguen la admiración del lector:

- la astrología judiciaria,
- los episodios maravillosos verosímiles
- los sucesos maravillosos inverosímiles

El propósito de estos capítulos es, en todos los casos, maravillar al receptor por medio de la exposición de algo difícil de suceder, aunque posible, que facilite el evento instructivo que deriva del deleite. Por tanto, realizaremos un recorrido por los tres tipos de episodios empleados por Cervantes en la construcción de su obra póstuma, y observaremos los mecanismos adoptados en cada uno de ellos para inscribir su texto en los límites de lo creíble.

3.1. LA ASTROLOGÍA JUDICIARIA

Para empezar, centraremos la atención en la práctica astrológica emprendida por Mauricio y Soldino en el primer y tercer libro, respectivamente. En este sentido, resulta destacable la entrada de Mauricio en escena, que viene acompañada del reconocimiento de su hija por medio de una anagnórisis. El narrador asocia la fortuna del personaje con la lectura de los astros, pues el encuentro con Transila es consecuencia directa del camino emprendido por el padre a partir de la interpretación científica de la posición de

las estrellas (I, 13). Esta actividad también se acentúa en la figura del español Soldino, que augura, con sus dotes judiciales, la fuga de Bartolomé y el hurto del equipaje, presagios que, curiosamente, se verán cumplidos en el capítulo siguiente a su vaticinio (III, 18) Por tanto, en este primer recurso podemos observar que el autor mantiene una postura favorable a las ciencias adivinatorias de los astrólogos, y que la verosimilitud de dichos pasajes viene asociada a la condición prudente y madura de estos sabios personajes, circunstancias que venían exigidas en la época para la correcta interpretación astral. Así las cosas, la verosimilitud de estas prácticas viene justificada racionalmente por la experiencia y autoridad de los hombres que las llevan a cabo (González Rovira, 1996: 246).

3.2. LOS EPISODIOS MARAVILLOSOS VEROSÍMILES

En segundo lugar, siguiendo la clasificación antes expuesta, tenemos el recurso a los elementos maravillosos verosímiles. Nos estamos refiriendo a aquellos acontecimientos que presentan un carácter enigmático, pero que pueden ser explicados por medio de la razón sin necesidad de recurrir a milagros o a intervenciones divinas. Como ejemplo, podemos remitir al capítulo XI del tercer libro, donde los protagonistas presencian el incendio del poblado morisco desde la seguridad que les brinda la fortaleza de una iglesia que, ajena al fuego, logra resistir las llamas que asolan la ciudad. En este episodio, el autor nos presenta la narración de un hecho admirable que parece alejarse de los límites de lo lógico, para, acto seguido, ofrecernos una explicación racional del mismo: “El cual [hablando del templo] no ardió, no por milagro, sino porque las puertas eran de hierro y porque fue poco el fuego que se les aplicó” (III, 11: 551). Este proceso de racionalización también tiene lugar cuando Periandro descubre un retrato de su amada pendiente de un árbol. Según Riley (1989: 291), la maravillosa casualidad que supone este hallazgo viene seguida de un anticlímax racionalista que expone el motivo natural del suceso narrado: el retrato había sido pendido del árbol por el duque de Nemurs momentos antes de entrar en combate con el príncipe Arnaldo (IV, 2)³

³ En realidad estamos ante lo que Todorov catalogó como “lo fantástico-extraño”: «Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural. La crítica describió (y a menudo condenó) esta variedad con el nombre de “sobrenatural explicado”» (1982: 57). Como vemos, lo maravilloso es solo aparente en

3.3. LOS EPISODIOS MARAVILLOSOS INVEROSÍMILES

En tercer y último lugar citaba González Rovira los episodios maravillosos e inverosímiles. Cervantes manifiesta en estos casos una postura variable: aunque en ciertas ocasiones cuestione la veracidad con la que deben tomarse dichos episodios, en otros momentos intenta racionalizar el suceso extraordinario que está narrando. En cualquier caso, nos encontramos lejos del continuo proceder desmitificador que desarrolló el autor en el *Quijote* (González Rovira, 1996: 246).

En este tercer tipo de sucesos destaca la triada maléfica compuesta por aquellas mujeres que, llevadas por la lascivia, realizan actos de hechicería con el objeto de cumplir sus pasiones amorosas: estamos hablando de la historia de Rutilio (I, 8), por una parte, y de los actos brujeriles de Cenotia (II, 8) y Julia (IV, 7), por otra. Dentro de lo inverosímil-maravilloso también encontramos el pasaje de la mujer voladora, que al ser lanzada desde lo alto de una torre, logra amortiguar la caída a través de sus vestidos. La importancia de estos sucesos merece una atención particular, pues Cervantes parece distanciarse en ellos del principio de verosimilitud al llevar el conflicto entre lo verídico y lo maravilloso a sus últimas consecuencias.

3.3.1. CASOS DE HECHICERÍA EN EL PERSILES: LA TRINIDAD MALÉFICA.

La obra de Cervantes destaca por la aparición de una serie de personajes que realizan actividades asociadas a las artes oscuras o a la magia negra. La primera de estas hechiceras se nos muestra en la narración de Rutilio (I, 8). Nos hallamos, en este caso, ante una mujer astuta dotada de poderes especiales que propicia la huida del prisionero italiano por medio de un manto volador. Elevados por encima de la tierra, la pareja viajará desde Italia hasta Noruega en un trayecto que durará aproximadamente cuatro horas. No obstante, el suceso más admirable ocurrirá en el destino de tal desplazamiento: una vez ha descendido, Rutilio contemplará aturdido la figura lupina en la que su salvadora se ha transformado.

La inserción de la licantrópía presenta una aparición ambigua en el texto cervantino: “y con furia y rabia se le hincó por el pecho a la que pensé ser loba, la cual,

nuestro caso. La explicación racional reduce lo maravilloso a acontecimientos extraordinarios, pero no ajenos al orden natural.

cayendo al suelo, perdió aquella figura” (I, 8: 188). El autor, con el fin de preservar el carácter verosímil de su narración, posibilita la interpretación de que todo haya sucedido en la imaginación del personaje. Turbado por la precipitada huida de la prisión, Rutilio podría haber experimentado una suerte de alucinación que le hiciera contemplar una loba en la figura de una simple mujer. Si fijamos la atención en las palabras del italiano, comprobaremos, como observa Andrés (1995-1997: 167) que en ningún momento se lleva a cabo una confirmación concluyente en torno a la realidad racional u objetiva de la citada conversión. Lo maravilloso queda relegado al vuelo de huida. En esta ocasión, Cervantes podría haber ubicado los hechos en un país exótico⁴ y valerse de las ventajas que confieren la lejanía y el desconocimiento de una región remota. Así, el espacio habría contribuido a la verosimilitud o a la suspensión del juicio, tan habitual en la tradición de las novelas bizantinas (González Rovira, 1996: 246). Sin embargo, los acontecimientos se suceden en Italia. En este punto, el autor parece fluctuar entre la racionalización del suceso y la negación de tal posibilidad. Serán los propios personajes de la novela quienes muestren las distintas actitudes que pueden adoptarse ante la recepción de estas historias. Así, Mauricio, Arnaldo y el propio Rutilio participarán en una discusión que pondrá de relieve veredictos divergentes: como afirma Garrosa (1980: 34), se trata de otro mecanismo desarrollado por Cervantes para mostrar el carácter relativo de lo narrado y para admirar al público lector, que confuso por la veracidad de los sucesos, podrá emitir su propio dictamen.

Como vemos, este mecanismo se aleja de los recursos que hemos mencionado anteriormente. El elemento maravilloso de los hechos referidos no se justifica por las cualidades personales del personaje implicado (como en los episodios de Mauricio y Soldino) o por la racionalización del evento extraordinario (como el incendio de la iglesia). La licantropía es puesta en duda por los propios personajes; es decir, se cuestiona la palabra del narrador interno que refiere lo fantástico: la responsabilidad de lo maravilloso no depende del autor, sino de su personaje. Cervantes juega así con la verosimilitud de la obra, que no puede ser cuestionada porque la alusión a lo fantástico es ajena a su palabra.

Los otros dos personajes que forman parte de la trinidad maléfica del *Persiles* introducen en la obra el otro tema relacionado con la brujería: las enfermedades

⁴ No olvidemos que el episodio del vuelo comienza en Italia. Lo exótico aparece posteriormente, en el septentrión europeo, donde tiene lugar la metamorfosis de la hechicera.

originadas por conjuros y maleficios. Se trata de las figuras de Cenotia y Julia, que se adentran en materia de hechicería morisca y judía. En ambos casos, el origen de los incidentes se remonta a la pasión amorosa que dos mujeres experimentan hacia Antonio y Periandro: por un lado, Cenotia, una maga morisca que, rechazada violentamente por el joven Antonio, efectúa un conjuro en detrimento de su salud (II, 8); por otro, Hipólita, la cortesana romana que, enamorada del protagonista, recurre a la ciencia de Julia, una hechicera judía, para robar a Auristela su belleza y poder acceder, con mayor comodidad, al deseado Periandro⁵ (IV, 7).

Cervantes, en estos casos, vigila minuciosamente el sentido de sus narraciones, y más aun cuando se adentra en motivos religiosos, hecho fácilmente apreciable en la idea – contenida en el *Persiles*- de que las ciencias malignas pueden damnificar el estado físico de sus víctimas, pero no imposibilitar su libre albedrio. La capacidad de inhabilitar la voluntad y libertad humanas tiene cabida únicamente en la mano de Dios: “Puesto que en mover las voluntades, sacarlas de su quicio, como esto es ir contra el libre albedrio, no hay ciencia que lo pueda, ni virtud de yerbas que lo alcancen” (II, 8: 332). El autor reivindica la autonomía del hombre a la hora de tomar sus propias decisiones. Asimismo, como indica Garrosa (1980: 42), la precaución de Cervantes a la hora de profundizar en estas tramas queda revelada en su prudencia para no unir a la comunidad cristiana con las actividades que las magas desarrollan -no olvidemos, a este respecto, la procedencia de Cenotia y Julia-.

En comparación con el tema de la licantropía, Cervantes muestra ante estos episodios una credulidad semejante a la expuesta por otros autores del Siglo de Oro. No olvidemos que la existencia y eficacia de los conjuros y las artes mágicas era admitida por la medicina oficial de la época y que encontraba soporte argumentativo en la teología, que concebía los maleficios como una práctica real y muy usada (Cruz Casado, 1992: 93-94). El autor, consciente del valor de verdad de estos motivos, contrapone el

⁵ En esta temática resulta interesante la distinción realizada por Torquemada en su *Jardín de flores curiosas* ante las hechiceras y las brujas. En el primer grupo se incluyen “aquellos que, aunque no dejan de tener familiaridad y conversación con el demonio, es de tal manera, que ellos mismos apenas entienden el engaño que reciben [...] y para que con mayor disimulación el demonio los tenga de su bando, aprovénchase juntamente de algunas propiedades de yerbas y raíces y de piedras y de otras cosas que tienen virtudes ocultas” (III: 305-306). En el caso de las brujas, el escritor nos informa de la siguiente manera: “Ese es un linaje de gentes que se conciertan expresamente con el demonio y le toman y obedecen por señor, y se dejan señalar de él como esclavos suyos [...] porque hacen entre sí una hermandad o cofradía y se juntan a ciertos tiempos para sus maldades y deleites infernales” (III: 310-311). Partiendo de esta distinción, parece que Cenotia y Julia pertenecen al primer grupo mencionado.

escepticismo mostrado en la escena de la mujer-loba con la cautela con la que emprende la narración de los episodios de hechicería⁶. Así, además de admirar al público lector, Cervantes sitúa su narración en los límites de lo creíble, pues, aun presentando un carácter inverosímil, el desarrollo de los acontecimientos y la validez de los sucesos viene justificado por la presencia omnímoda de Dios, que es quién permite la consecución de tales actos demoníacos (Garrosa, 1980: 43): “pero Dios, obligándole [...] por nuestros mismos pecados, para castigo dellos permite que pueda quitar la salud ajena esta que llaman hechicería, con que lo hacen las hechiceras”⁷ (IV, 10: 689)

En último lugar, el trastorno sufrido por Auristela puede interpretarse como una prueba de amor a la que Periandro debe enfrentarse para salir airoso en la consumación de sus proyectos. El protagonista logra superar el infortunio que padece su amada por la vitalidad que suscita en él la visión de su perfección interna. Como explica González Rovira (1996: 105), esta idea de un amor espiritual superior al mero apasionamiento físico era una de las características propias de los protagonistas de la novela clásica, y en este caso se opone al lascivo deseo de las hechiceras cervantinas por entregarse al goce de un cuerpo masculino. El contraste sirve para enaltecer el virtuosismo y la ejemplaridad del modelo encarnado por Periandro, que ha logrado conservar la intensidad de su amor aun cuando la fealdad ha invadido el aspecto exterior de su amada⁸.

3.3.2. LO INVEROSÍMIL RACIONALIZADO: EL RECURSO RETÓRICO

En contraste con los episodios de hechicería, que carecen de soporte teórico en el razonamiento lógico de la época y se encuadran en el ámbito de lo supersticioso-

⁶ No obstante, en esta misma época van surgiendo paulatinamente una serie de personajes que ponen en duda los testimonios relacionados con la magia, los hechizos y las artes demoníacas. Cervantes, en este contexto, no llega “a este grado de escepticismo [...] sino que se mantiene en una postura prudente y ortodoxa de aceptación del hecho mágico, dejando en alguna ocasión por encima del mismo el libre albedrío del hombre” (Cruz Casado, 1992: 96). El tema de la hechicería, como vemos, era objeto de disputa en la época. El autor se vale de estas supersticiones populares, admitidas y criticadas por igual, para cumplir con su propósito de admirar al público.

⁷ Torquemada coincide con el juicio cervantino: “permite Dios por causas justas algunas veces que los demonios puedan usar y poner en ejecución alguna parte de lo mucho que pueden, como se entiende en la persecución que permitió a Satanás que hiciese a Job” (III: 259)

⁸ Algo parecido relató Cervantes en *La española inglesa*. En la novela ejemplar, Isabela es envenenada por la madre de uno de sus pretendientes. La enfermedad no acaba con su vida, pero desfigura su rostro de manera terrible. Sin embargo, la transformación de la amada no logra acabar con el amor que la profesa Ricaredo. Destaca, por tanto, la similitud de ambas historias: los dos protagonistas continúan enamorados de la belleza interior de la mujer a la que se han entregado aun cuando la enfermedad ha degradado su aspecto exterior.

religioso, la historia que nos ocupa en este momento se caracteriza por el recurso a la racionalización de un incidente de carácter increíble.

Estamos hablando de la maravillosa crónica de la joven Claricia, la mujer voladora que, tras ser arrojada desde lo alto de una torre, logra deslizarse livianamente hasta la superficie por medio de sus vestidos. Cervantes es consciente de lo inverosímil que resulta el episodio. Sin embargo, decide otorgar a su historia un fundamento racional. Sin recurrir al *Deus ex machina*, el autor incluye en su narración una explicación lógica: las leyes de la física podrían haber reducido la rapidez del descenso gracias a los vestidos del personaje, que habrían amortiguado la caída. En este caso, la racionalización del suceso no implica que lo narrado adquiriera verosimilitud, hecho observable en la primacía que el autor otorga al elemento de admiración a expensas de su credibilidad: “[...] y del vuelo milagroso de su mujer, más para ser admirado que creído” (III, 15: 582). La racionalización no logra el propósito que habitualmente se le exige. Se trata de un procedimiento retórico del autor que, de nuevo, desea sorprender a sus lectores: “Con esta afirmación Cervantes subraya que las reglas que en esta ocasión dominan no son sino las de la retórica literaria” (Roca Mussons, 2008: 523)

A modo de resumen, todos los recursos que Cervantes destina a asombrar a sus lectores entran en armonía con las coordenadas literarias de la época renacentista y barroca. Los episodios maravillosos sorprenden por su naturaleza esencialmente inverosímil, carácter que, como hemos visto, puede ser neutralizado mediante explicaciones lógicas (como es el caso del incendio del poblado morisco) o bien ser sumergido en las profundidades de lo ambiguo. A veces, como en este último caso, la racionalización puede desarrollar una función meramente retórica, en comparación con aquellos pasajes –como el encuentro casual del retrato de Auristela- que basan su lógica en una explicación racional. El principio de verosimilitud se subordina al propósito admirativo de la obra cervantina, que no solo quiere sorprender a su público mediante la inserción de pasajes fantásticos, sino también por medio de una narración variada donde tenga cabida tanto lo racional como lo misterioso.

Siguiendo por esta línea, un aspecto en el que aun no hemos incidido es en la disposición que estos sucesos maravillosos presentan en la configuración de la novela. Si fijamos la atención en este hecho, podremos contemplar que el *Persiles* presenta una estructura que parte de la relación entre la naturaleza de los acontecimientos y el espacio

donde suceden. A continuación trataremos de analizar cómo esa determinación espacial de la verosimilitud afecta a la organización de la obra.

4. EL CONFLICTO ENTRE LO REAL Y LO MARAVILLOSO COMO PRINCIPIO ESTRUCTURADOR DE LA NOVELA.

A pesar de los episodios que hemos expuesto, lo cierto es que, como ha advertido Riley, los motivos principales de admiración en el *Persiles* se dan en los casos sorprendentes que se suceden en la vida ordinaria. En este sentido, nos advierte:

El lector moderno debe alejar de su mente los criterios realistas y aceptar el hecho de que ninguno de los accidentes y coincidencias que llenan las historias de Cervantes son, en sí mismos, imposibles, ni ajenos al orden natural [...] La *peripezia* o «inversión de las cosas en sentido contrario» y la *anagnórisis* o «reconocimiento» eran consideradas en la teoría aristotélica como dos de los mejores y más seguros medios para conseguir una sorpresa agradable (Riley, 1989: 285)

Así, el encuentro de personajes que, por vicisitudes de la fortuna, son alejados de sus más allegados era en uno de los motivos principales de la novela bizantina. Lo mismo sucede con las peripecias. Atendiendo a ello, los dos primeros libros del *Persiles* se caracterizan por su constante emplazamiento marítimo, ubicación propensa a provocar las más diversas alteraciones en el destino de los personajes. El escenario náutico se nos presenta, según González Rovira (1996: 136), como el marco más apropiado para la sucesión de aventuras: el mar se transforma en representación fiel y simbólica de la inconsistencia de la fortuna. No obstante, como ha advertido Riley (1989: 287): “lo que no parece haber recordado Cervantes es que las coincidencias son poco frecuentes de por sí y que, cuando se dan en rápida sucesión, el efecto acumulativo que producen es el de la falta de verosimilitud”. No puede negarse, aun así, que Cervantes procura que todas las peripecias que sobrevienen en la obra adquieran para el lector una evocación verosímil. Para ello, recurre a los mecanismos que hemos analizado hasta el momento, y a otros que estudiaremos a continuación.

La importancia de este universo marítimo en el *Persiles* es tal que está en la base de su propia estructuración. En este sentido, la obra se encuentra dividida en cuatro libros que presentan relaciones de oposición en correspondencia con el tratamiento de su verosimilitud y ligados a su vez a determinantes geográficos. Los dos primeros volúmenes asombran al lector por la evocación exótica y lejana que supone su emplazamiento en los países septentrionales (Andrés, 1990:109), frente al entorno

europeo familiar por el que peregrinan los personajes en los dos últimos tomos de la obra. Así, los libros I-II se localizan en un ambiente mítico-fantástico que se enfrenta al mundo histórico representado en los libros III-IV. Curiosamente, además, la inserción de elementos históricos en el universo fabuloso de la primera mitad de la obra presenta una relación contrastiva con la inserción de aventuras maravillosas en el contexto histórico de su segunda mitad (Soriano, 1990: 308). De esta realidad podemos colegir, como señala Soriano (1990: 313) que Cervantes engloba en una macroestructura narrativa el tiempo legendario y el histórico con el objetivo de “construir un universo poéticamente verdadero aun a partir de personajes y episodios inverosímiles”.

Vemos aquí que, en los capítulos insulares de su novela, el autor recurre a la figura de los bárbaros que mantienen cautivos a los protagonistas y a los que atribuye una impactante superstición. Según esta creencia, los pobladores de la Isla Bárbara debían sacrificar a todos los hombres que arribasen a sus costas y crear un jugo a partir de sus apagados corazones, ya que el hijo de aquel sujeto que fuera capaz de sorber el brebaje sin revelar su náusea se convertiría en un rey capaz de invadir gran parte del mundo. Como indica Andrés (1990: 115), a través de esta superstición pagana, la figura de la cruel e inculta comunidad bárbara se contrapone con el espíritu cristiano proveniente de la sociedad civilizada. Cervantes refleja así la distancia que separa la perfección moral y espiritual de Periandro y Auristela, protagonistas idealizados y modelos de perfección, del banal ideario de unos personajes casi-anónimos, salvajes e inferiores, que fundamentan su existencia en primitivas convicciones (Garrosa, 1980:31). La verosimilitud del caso, sin embargo, no queda en entredicho en ningún momento gracias al recurso geográfico: al encuadrar la narración en los remotos parajes del septentrión europeo, el autor aplica a su obra un efecto de distanciamiento que convierte en probables una amplia gama de posibilidades narrativas de las que, por su lejanía, el lector contemporáneo no tiene noticias.

Por si esto fuera poco, Cervantes recurre también al diablo para proteger la verosimilitud de su historia. A la hora de justificar la validez de la superstición bárbara, el autor carece de fundamentos racionales o filantrópicos que avalen la creencia de esta religión pagana y, por tanto, decide vincular el origen de la profecía con la figura del Diablo. Nótese, en este sentido, que las comunidades no-cristianas de estas islas suponen una inversión grotesca de la civilización europea, cuyo mayor exponente está en Roma, antítesis indudable de la insularidad primera del *Persiles* (Andrés, 1990: 116).

Otro caso interesante a este respecto es el de los relatos biográficos de Antonio, Rutilio y Manuel de Sousa, los tres personajes que, al coincidir con los protagonistas, cuentan el motivo que les ha llevado a la Europa septentrional. La narración de sus vidas está ubicada en el libro I, en el marco espacial del mítico y fabuloso septentrión; sin embargo, sus precedentes emergen de una fuente real e histórica que presenta una ubicación geográfica exacta y cercana al lector. A este respecto, nos dice Avalle-Arce:

La escisión aparente entre el mundo mítico de la Isla Bárbara y el histórico de España, Italia o Portugal [las naciones de los personajes mencionados], se funde en una tercera realidad, que es el mundo mítico-real en que transcurren estas vidas y que tiene la validez artística que le confiere la autonomía del mundo novelístico todo del *Persiles* (Avallé-Arce, 1975: 85)

En la Europa meridional de los libros III-IV se produce, en cambio, un reajuste narrativo a favor del elemento histórico. Sin embargo, aunque los personajes se observan en la realidad histórica de sus naciones, no pueden olvidar sus vivencias en el universo ficticio del septentrión. Como concluye Avallé-Arce (1975: 86), “el mundo del *Persiles* crea así un doble e indisoluble nudo entre Mito e Historia, y cada uno de estos términos se recrea en el otro y cada uno de ellos adquiere validez merced al firme apoyo en su opuesto”.

Vemos, por tanto, que la fusión de lo mítico y lo histórico es uno de los principios estructuradores del *Persiles*, que favorece la verosimilitud de lo maravilloso y permite, a la vez, relatar como fantásticos sucesos racionales. La fusión de estas realidades da como resultado un nuevo mundo constituido por elementos pertenecientes a ambos bandos. Los mecanismos empleados para mantener la verosimilitud de la obra presentan también una clasificación que deriva de la estructura de la novela: en los primeros libros se recurre al distanciamiento espacial y a los recursos de la anagnórisis y la peripecia. En los casos más extremos se hace alusión directa al diablo, en un intento por justificar creencias que no tienen ninguna fundamentación lógica. En los dos últimos libros, Cervantes parece decantarse por el marco histórico; sin embargo, inserta en un universo real episodios maravillosos que alteran el orden natural del mundo. Estos episodios, como ya analizamos anteriormente, pueden explicarse por medio de la razón o bien pueden mantener su carácter inverosímil. No debemos olvidar, además, el lugar que ocupan los distintos tipos de episodios maravillosos estudiados en la primera parte del trabajo en la estructura global de la novela. No obstante, antes de exponer estas

conclusiones, creemos conveniente incidir en el tratamiento que el autor hizo de cada uno de los discursos referidos: el histórico, por un lado, y el literario, por otro.

5. DISCURSO HISTÓRICO Y DISCURSO LITERARIO EN EL *PERSILES*.

Vinculado a la relación armónica de la realidad con el mundo mítico apreciable en la obra, creo necesario esbozar una breve exposición en torno a los valores que el discurso histórico y literario presentaban en la época en la que se redactó el *Persiles*. Según Aristóteles, la historia, considerada como una mera reproducción de acontecimientos reales, se diferenciaba de la Poesía, cuya atención se centraba en determinados sucesos y en su estimación como hechos de trascendencia universal. Siguiendo esta línea, la preceptiva aristotélica del Renacimiento comenzó a reivindicar la independencia de la Poesía, pues esta estaba ligada a la capacidad inventiva del hombre, frente a la dependencia que la Historia presentaba respecto al acto verídico. Finalmente, como afirma González Rovira (1996: 55-56), se volverá la vista al principio teórico de la imitación como condición indispensable al acto de escritura literaria: la verosimilitud o la verdad poética serán los soportes fundamentales que toda obra literaria deberá presentar ante el público o la crítica.

Si antes de la propagación de la *Poética* de Aristóteles se consideraba superior la labor del historiador en comparación con la creación literaria, no nos debe extrañar que, en este tiempo, la mayoría de las obras trataran de aclimatarse al modelo del discurso histórico. De este modo, podemos comprender la crítica a los libros de caballería: “desde un punto de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad; y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir” (Riley, 1989: 263). Es en este contexto donde debemos insertar el surgimiento en la literatura castellana de la prosa épica y, en nuestro caso, la redacción del *Persiles*.

A este respecto, conviene destacar la relevancia que ofrece el subtítulo de la obra. Con el sobrenombre de *historia septentrional*, el autor procura incitar a su público a considerar verídicos los sucesos que componen su novela. Sin embargo, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* se convierte, a medida que avanza la lectura, en una sucesión constante de alteraciones que afectan a los fundamentos constitutivos de los binomios historia-veracidad y poesía-verosimilitud (Núñez Ronchi, 2005: 218). Como datos que respaldan este planteamiento, baste recordar la estructura antes expuesta en torno a la disposición de los libros que conforman la novela y a la armonía que ambos discursos –

histórico y literario- alcanzan en su desarrollo. En consecuencia, la obra se nos presenta como un proyecto total, como una “historia ficticia con carácter verosímil” (González Rovira, 1996: 60).

Así las cosas, uno de los aciertos más logrados de Cervantes es el de haber situado sus aventuras en un contexto geográfico e histórico proclive a estimar como verosímiles las acciones que acontecen en su ambiguo universo de referencia. El exotismo resulta de vital importancia, pues, como hemos explicado con anterioridad, los países septentrionales contribuyen a dotar de realismo a los sucesos narrados.

Como vemos, el carácter histórico que el subtítulo parece vaticinar queda cuestionado ante los hechos que acontecen en la ubicación exótica de la narración. Sin embargo, el discurso histórico no solo se diferenciaba del literario por la adecuación del texto a la realidad empírica. A la hora de discriminar historia y literatura, los preceptistas recurrían a una serie de criterios de diversa índole que acertadamente expone Núñez Ronchi (2005: 221-224), y en las que nos apoyaremos para analizar el grado de adecuación o de distanciamiento que el *Persiles* presenta respecto a estos dos discursos y el papel que el principio de verosimilitud desarrolla a este respecto.

El primero de estos criterios responde al “género de imitación del objeto” (Núñez Ronchi, 2005: 222), que separa al que imita (poeta) del que refiere sin imitar (historiador). En este sentido, los alegatos históricos se caracterizaban por la inserción en el discursar textual de enunciadores que avalaban la autenticidad de los eventos descritos (citas de autoridades, extractos de otras obras, etc.). En cambio, en el *Persiles*, el cronista cede la palabra a sus personajes en multitud de ocasiones. De este modo, los enunciadores pertenecen exclusivamente al universo referido en el propio texto ficcional. En consecuencia, y como indica Núñez Ronchi (2005: 222), el recurso a estos enunciadores no respalda, a diferencia del patrón histórico, el realismo de lo expuesto. La apelación a narradores intradieгéticos cuenta con una amplia tradición en la época clásica. Se trata de un procedimiento de distanciamiento que Cervantes retoma con una doble finalidad: causar admiración en los receptores mediante la pluralidad de perspectivas y adoptar una postura objetiva en la narración de argumentos secundarios. Por si fuera poco, del referir hechos por voz ajena nace la ocasión de insertar la propia opinión de manera indirecta y, por tanto, objetivizada por medio del recurso al otro (González Rovira, 1996: 96). De este modo, el autor no se hace responsable de lo

expuesto. De aquí podemos inferir que otro de los procesos que el autor emplea para mantener la verosimilitud de su obra es el de aludir a los eventos maravillosos a través del discurso de un personaje de discutible confianza y a quién, por tanto, no tenemos que creer. Como ejemplo, baste recordar la metamorfosis lupina contada por Rutilio (I, 8: 188)

En segundo lugar, señala Núñez Ronchi el criterio temático. En la obra de González Rovira (1996: 63-67) se incide en la creciente especialización que la épica en prosa fue adoptando en el tratamiento de la materia amorosa. El *Persiles* se ajusta al modelo de la novela sentimental de carácter aleccionador al priorizar el motivo amoroso en detrimento del valor heroico vinculado a la práctica de las armas. El discurso histórico, en cambio, “se interesa tan solo tangencialmente por el tema amoroso” (Núñez Ronchi, 2005: 223). En este sentido, resultan ilustrativas las palabras del narrador:

Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío (II, 1: 279)

En tercer lugar, nos encontramos con la organización tipográfica de las obras, que en el caso de aquellas de índole histórica presentaban una estructura fragmentada en libros y capítulos (Núñez Ronchi, 2005: 223). El *Persiles*, a este respecto, no difiere del modelo histórico.

Un último criterio se refiere a la finalidad de lo escrito. Si la obra histórica procuraba reflejar de manera transparente la realidad objetiva propia del mundo contemporáneo, el discurso literario perseguía la instrucción del público por medio del deleite que supone la exposición de sucesos de carácter admirable. De esta manera, los escritores del siglo XVII trataban de agradar a sus lectores con el propósito de disponerles un “talante receptivo mediante el cual pudiera ser aceptada una lección de moral y fuera posible comunicarles una verdad universal” (Riley, 1989: 150). La admiración, como vemos, estaba al servicio de la instrucción. El *Persiles*, en este contexto, presenta la misma finalidad

De lo expuesto hasta el momento, podemos colegir con Núñez Ronchi (2005: 226) que el texto cervantino parece presumir de su pertenencia discursiva al género

histórico para, acto seguido, negar las bases teóricas sobre las que se asienta la corriente que ha decidido adoptar. Resultan ilustrativos al respecto aquellos casos donde el narrador parece poner en duda las cualidades del autor como historiador, hecho que agita los cimientos del universo objetivo al que está aludiendo y el de los sucesos que acontecen en el mismo. Al comienzo del segundo capítulo del libro II, el narrador habla de la siguiente manera: “Parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor decir, turbó el juicio del autor desta historia [...]” (II, 2: 282). Es decir, a través de secuencias o intromisiones irónicas, Cervantes “apunta no solo hacia la penetración de una de las instancias de la realidad ficcional dentro de otra [...], sino que el comentario deja ver [...] los hilos de la propia ficción” (Núñez Ronchi, 2005: 225-226). En definitiva, las intervenciones del autor ponen al descubierto la ficción intrínseca que subyace a su narración.

Las ideas que hemos mencionado parecen coincidir con el juicio planteado por Avalle-Arce en torno al propósito universalizador que Cervantes perseguía a la hora de componer su *Persiles*:

Esto implica la universalización de la materia novelística, ya que la Verdad Absoluta tiene vigencia y halla expresión por todo el ámbito de lo creado. Y aquí entra también la presentación armonizada, para y por la intención artística, de Mito e Historia, dado que, desde su altura, el Universal-Absoluto los ilumina por igual. En esta perspectiva suprema los elementos antitéticos se resuelven en una síntesis orgánica (Avallé-Arce, 1975: 87)

En definitiva, la obra cervantina incluye en una macro-estructura narrativa tendencias que en otros casos no podrían haber formado parte de una misma obra. El logro del autor subyace en el carácter relativo que adquiere su prosa en varios pasajes, carácter que se ve favorecido por un conjunto de factores que creemos convenientes analizar en un último apartado de manera independiente. Así, es este relativismo o perspectivismo el que permite a Cervantes incluir lo histórico y lo literario en el interior de una misma obra. Por tanto, estos mismos conceptos también presentarán su impronta en la verosimilitud de la novela.

6. EL RELATIVISMO COMO RECURSO DE VEROSIMILITUD

El primer factor que favorece el carácter relativo o perspectivista del *Persiles* reside en la cantidad ingente de personajes que aparecen a lo largo de sus páginas. De hecho, Núñez Ronchi señala que la obra está construida a base de focos enunciativos,

“si bien es cierto que no todos los personajes gozan de una esfera interlocutiva propia y si bien otros pueden asociarse entre sí porque conforman un mismo espacio enunciativo” (2005: 227), como es el caso de Deleasir, Belarminia y Felix Flora, pretendientes del Duque de Nemurs (III, 13: 568). Los personajes secundarios le sirven al autor para introducir en su argumento principal una serie de episodios interpolados que, además de causar admiración en el receptor por la variedad que inspiran en la obra, ayudan también a su verosimilitud. En efecto, cuando intercala un motivo secundario en la trama principal, el autor “contribuye a la verosimilitud de esta, ya que el marco adquiere una nueva dimensión de realidad capaz de contener elementos ficticios” (González Rovira, 1996: 91). Es decir, los episodios interpolados se presentan como ficciones dentro de un mundo “real”.

El segundo factor, vinculado al primero, remite a la inexistencia de un narrador único que tenga por oficio la organización y la estructuración de esta diversidad de personajes. Como ya hemos advertido arriba, Cervantes se vale del recurso de insertar los componentes maravillosos en las analepsis emprendidas por los protagonistas o los personajes secundarios. De esta manera, el distanciamiento que supone el apropiarse del discurrir textual tiene como resultado la desorientación “del lector respecto de su valor de verdad o de mentira dentro del universo ficcional” (Núñez Ronchi, 2005: 227). Para entenderlo mejor, Núñez Ronchi cita el caso de la crónica de Antonio:

Estando en esto, me pareció, por entre la dudosa luz de la noche, que la peña que me servía de puerto se coronaba de los mismos lobos que en la marina había visto, y que uno dellos –como es la verdad- me dijo en voz clara y distinta, y en mi propia lengua: [...]” (I, 5: 169)

El ejemplo aludido se adentra en la modalidad dubitativa a través del recurso al verbo “parecer” para, acto seguido, realizar una declaración contundente en torno a la veracidad de lo expuesto (“como es la verdad”). De esta manera, se produce la ruptura del sentido lógico de las formas verbales “ser” y “parecer”: los sucesos podrían haber sucedido del mismo modo en que nos son descritos por boca del personaje; sin embargo, podría ocurrir que sus afirmaciones no fueran más que el resultado de una confusión. El episodio referido por el bárbaro español parece lindar en el terreno de la ambigüedad y el autor no revela su inclinación a favor de una u otra interpretación. Por tanto, la verosimilitud de la obra cervantina no queda en entredicho en ningún momento, pues la mención de la visión fantástica de los lobos parlantes solo adquiere

sentido en la evocación de una figura ajena a la voz narrativa principal (Núñez Ronchi, 2005: 227)

Algo parecido sucede con el episodio de la isla soñada (II, 15: 379-387). Nos encontramos ante la descripción pormenorizada de una ínsula idealizada y amena, una especie de paraíso terrenal al que llega Periandro en su intrincado peregrinaje hacia Roma. De nuevo, la referencia al espacio citado se ubica en la narración interna de uno de los personajes. Así, si en un primer momento el evento se presenta como verdad, al final el propio Periandro revela que “rompí el sueño”, y las inmediatas intervenciones de Auristela y Mauricio advierten de la dificultad de separar la verdad de la mentira:

—De tal manera —respondió Auristela— ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que respondió Mauricio:

—Esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades (II, 15: 386).

Por tanto, volvemos a apuntar, como hace Núñez Ronchi (2005: 228), a la ausencia de un narrador omnímodo que auxilie al público en la interpretación que debe dársele a episodios semejantes al de la isla soñada⁹.

El tercer factor es consecuencia del anterior: la inexistencia de un cronista externo que oriente al lector por una única vía interpretativa y que favorezca la homogeneización del sentido de la materia novelesca tiene como consecuencia la fabricación de un universo de referencia confuso y contradictorio. El desconcierto que supone la mezcla indiscriminada de hechos empíricos e incidentes maravillosos es reforzado por las intromisiones de los personajes y por sus alusiones a la relatividad de la noción de verdad. Para Núñez Ronchi,

si estos episodios nos aparecen como inverosímiles, ello no se debe a su naturaleza intrínseca o a su inadecuación respecto de una supuesta experiencia o realidad empírica, sino precisamente a los comentarios epistémicos de que son objeto por parte del narrador o de los personajes (2005: 230)

La misma autora enumera una serie de *topoi* que constituyen, en conjunto, el cuarto y último de los factores que hemos indicado. A través de menciones

⁹ Se trata de un espacio alegórico (Andrés, 1990: 113). En comparación a las extrañas islas pobladas por sociedades salvajes, la tranquilidad del edén persilesco se contraponen al caos de los territorios bárbaros. De este modo, la isla se nos presenta como un universo utópico y atemporal donde poder refugiarse de las vicisitudes de la fortuna.

intratextuales, la noción de verdad pierde su carácter universal y se inclina hacia normas culturales (Núñez Ronchi, 2005: 230). Como ejemplo, baste citar el caso de la doma por Periandro del bravío caballo de Cratilo. El protagonista narra, en un momento de la historia, cómo logró realizar un descomunal salto a lomos del animal y caer en la superficie congelada del océano sin sufrir ningún daño, en un momento en que todos presagiaron su inminente fallecimiento (II, 20: 414-419). En este punto, el autor deja el origen verídico de su narración en un estado de ambigüedad mediante el recurso a la fórmula del “crédito por cortesía” (Núñez Ronchi, 2005: 230). Es decir, por boca de los personajes, Cervantes relativiza la noción de verdad: “[...] porque no dejara Periandro tan a cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desafortunado salto” (II, 20: 415)

Algo parecido sucede cuando Clodio refiere sus razonamientos en torno a la falsa hermandad de los protagonistas a un enamorado Arnaldo, que, suspenso por la afición que siente hacia Auristela, se convierte en representante del “crédito por amor” (Núñez Ronchi, 2005: 231). La suspensión de la incredulidad se produce aquí por la apelación a fundamentos irracionales apoyados en pilares plenamente subjetivos: el personaje de Arnaldo confía en el vínculo fraternal de los protagonistas cegado por el profundo sentimiento que experimenta hacia uno de ellos:

Auristela es buena, Periandro es su hermano y yo no quiero creer otra cosa, porque ella ha dicho que lo es, que, para mí, cualquier cosa que dijere ha de ser verdad. Yo la adoro sin disputas, que el abismo casi infinito de su hermosura lleva tras sí el de mis deseos, que no pueden parar sino en ella, y por ella he tenido, tengo y he de tener vida (II, 4: 299)

Como último ejemplo, destacamos el modelo del “crédito por belleza” aducido por Cervantes en el episodio de la isla de Golandia, donde la hermosura de Transila sirve como justificación a la confianza que un marinero de la zona concede a las palabras de la intérprete¹⁰. Núñez Ronchi cita en su trabajo las palabras del personaje (2005: 231):

De corto entendimiento fuera, hermosa señora, el que dudara la verdad que dices; que, puesto que la mentira se disimula, y el daño se disfraza con la máscara de la verdad y del bien, no es posible que haya tenido lugar de acogerse a tan gran belleza como la vuestra (I, 11: 209)

¹⁰ Aunque aquí hayamos remitido a tres ejemplos, lo cierto es que el autor del *Persiles* recurre de manera constante a estas prácticas. Nosotros hemos procurado mostrar la función que cumplen estas fórmulas sin adentrarnos para ello en una clasificación de las mismas.

En definitiva, el empleo de estas fórmulas deja en evidencia el sentido lúdico con que Cervantes afronta el problema de la verdad en el *Persiles*. A través de patrones irónicos, la figura del narrador manifiesta su consciente participación en la compleja construcción de la verdad y la verosimilitud de su obra. Al integrar en su prosa los recursos narrativos ejemplificados anteriormente, Cervantes patentiza la pertenencia de la noción de verdad a la normativa social de su tiempo. En consecuencia, este principio pierde su expresión absoluta y se convierte en un concepto relativizado por el contexto literario en el que es empleado (Núñez Ronchi, 2005: 232-233).

4. CONCLUSIONES

Como vemos, el carácter innovador de la escritura de Cervantes recorre la mayoría de las páginas del *Persiles*. El autor construye un juego que pretende asumir las normas de unas tradiciones consabidas para desmontarlas posteriormente mediante artificios ingeniosos. De este modo,

la pretensión de encontrar un cauce apropiado para la fundación de una nueva literatura de entretenimiento digna le lleva al enfrentamiento con las ventajas y deficiencias de un sistema estético (aristotelismo) y de un modelo clásico (la novela griega). (González Rovira, 1996: 230).

Si en los dos primeros libros se producen retrospectivas que inciden en la histórica vida de un conjunto de personajes ficticios, el final de la obra destaca por la inserción de sucesos maravillosos en el espacio histórico donde se desarrolla la acción. De este modo, el autor construye un doble juego basado en una oposición binaria que tiene por objeto admirar a su público. Todo ello, no olvidemos, bajo el ineludible principio de presentar como posibles los acontecimientos que más alejados pudieran parecerse del mundo referencial-objetivo (Riley, 1989: 283).

Como ya hemos mostrado, los mecanismos para lograr sus fines son de tipología diversa y suelen variar a lo largo de la novela. En algunos casos, el autor muestra una actitud ambigua en cuanto a la veracidad de lo expuesto; en otros, se incide en el carácter enigmático de un episodio aparentemente ilógico para ofrecer, después, una explicación racional; en ocasiones, la referencia a la inverosimilitud de los acontecimientos es puesta en boca de los personajes, etc. El recurso a estos procedimientos está regido por una voluntad que pretende explotar todas las potencialidades narrativas que le brinda el género bizantino. Al realizar nuestro trabajo,

hemos podido observar que algunas de estas potencialidades narrativas obedecen a diferentes mecanismos de verosimilitud que podemos sintetizar en los siguientes:

1. La prudencia y sabiduría de los practicantes en los casos de astrología judiciaria.
2. La racionalización: narraciones que comienzan como algo misterioso y acaban revelando una causa natural. Caso del incendio de la iglesia y el retrato de Auristela.
3. El cuestionamiento de la palabra del personaje en el caso de Rutilio.
4. Permisibilidad de Dios (la prudencia ortodoxa). Casos de Cenotia y Julia (conjuros y maleficios).
5. La racionalización como recurso retórico. La primacía de la admiración a expensas de lo verosímil en el caso del vuelo de Claricia.
6. El efecto del distanciamiento geográfico en los pasajes del septentrión (exotismo).
7. La alusión al diablo en el caso de la superstición bárbara.
8. El efecto de distanciamiento en la voz narrativa: el autor no se hace responsable de lo expuesto.
9. La estructura en libros y capítulos (propia del discurso histórico).
10. Propósito universalizador de la obra (Tesis de Avalor-Arce).
11. El relativismo.
 - 11.1. Multiplicidad de personajes (Perspectivismo): los episodios interpolados se presentan como ficciones dentro de un mundo real.
 - 11.2. Inexistencia de un narrador único en el caso de la isla soñada.
 - 11.3. Universo de referencia confuso.
 - 11.4. Conjunto de *topoi*. Relativización de la noción de verdad.

A la luz de estos datos, resulta incuestionable la voluntad de Cervantes de construir una obra que le permita desarrollar la experimentación literaria. El autor crea un mundo ficticio, sin intención paródica, con el objeto de estudiar, desde la ficción, el proceso de la propia escritura ficcional (Alcalá Galán, 2001: 112). Recordemos que la lógica del Quijote hacía necesaria la adscripción de lo maravilloso al universo imaginativo del protagonista: la coherencia de la obra precisaba que lo fantástico estuviera exclusivamente ceñido a las vivencias paródicas de su personaje principal. Con el *Persiles*, en cambio, el autor puede prescindir de este recurso precisamente porque trabaja con un género que permite (y reclama) la inserción de elementos maravillosos:

Así, en el *Persiles*, se enfrenta al hecho literario puro, sin filtros, trampas y trucos. Se pretende lograr la enajenación pura de la palabra literaria poniendo a prueba su fortaleza al debilitar puntualmente las ataduras lógicas de lo verosímil (Alcalá Galán, 2001: 114).

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes: “El *Persiles* como búsqueda narrativa: la superación de la verosimilitud como condición poética”, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2001, pp. 109-116.
- ANDRÉS, Christian: “Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Anales cervantinos*, Tomo 33, 1995-1997, pp. 165-176.
- ANDRÉS, Christian: “Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Anales cervantinos*, Tomo 28, 1990, pp.109-123.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista: “Tres vidas del *Persiles*”, *Nuevos deslindes cervantino*, Barcelona: Ariel, 1975, pp. 73-87.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, 2015
- CERVANTES, Miguel de: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid: Cátedra, 2015.
- CERVANTES, Miguel de; *Novelas ejemplares I*, ed. de Harry Sieber, Madrid: Cátedra, 2001.
- CRUZ CASADO, Antonio: “Auristela hechizada: un caso de maleficia en el *Persiles*”, *Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America* 12.2, 1992, pp. 91-104.
- GARROSA RESINA, Antonio: “Algunas reflexiones sobre el tema de lo inverosímil y maravilloso en el *Persiles*”, *Castilla: Estudios de literatura*, N°1, Valladolid: Universidad de Valladolid, Dep. de Literatura Española, 1980, pp. 23-48.
- GONZALEZ ROVIRA, Javier: *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996.
- NUÑEZ RONCHI, Ana: “Así se escribe la historia: verdad y verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Didáctica (Lengua y literatura)*, N°17, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 217-234.
- RILEY, Edward C.: *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989.
- ROCA MUSSONS, María A: “La mujer voladora en el *Persiles*: maravillosa verosimilitud”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma (Illes Balears): Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 1998, pp. 517-529.
- SORIANO DEL CASTILLO, Catherine: “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: tiempo mítico y tiempo histórico”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 307-313.
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica* (Silvia Deply, trad.), Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982 (obra original publicada en 1970)
- TORQUEMADA, Antonio de: *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Madrid: Castalia, 1982.